



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (UERN)
CAMPUS AVANÇADO PROFA. “MARIA ELISA DE A. MAIA” (CAMEAM)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)
MESTRADO ACADEMICO EM LETRAS
AREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DO DISCURSO E DO TEXTO
LINHA DE PESQUISA: TEXTO, DISCURSO E ENSINO

MARIA ADRIANA DE SOUZA

**VOZES QUE CALAM, VERSOS QUE FALAM: INTERDISCURSO, MEMÓRIA
DISCURSIVA E RELAÇÕES DE PODER EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA**

PAU DOS FERROS
2016

MARIA ADRIANA DE SOUZA

**VOZES QUE CALAM, VERSOS QUE FALAM: INTERDISCURSO, MEMÓRIA
DISCURSIVA E RELAÇÕES DE PODER EM CHICO BUARQUE DE HOLANDA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – (PPGL) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – (UERN), como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Drº Ivaldo Oliveira dos Santos Filho

**Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

Souza, Maria Adriana de

Vozes que calam, versos que falam: interdiscurso, memória discursiva e relações de poder em Chico Buarque de Holanda. / Maria Adriana de Souza. - Pau dos Ferros/RN, 2016.

102 p.

Orientador(a): Prof. Dr. Ivanaldo Oliveira dos Santos Filho.

Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Discurso – Poder - Enunciado. 2. Interdiscurso. I. Santos Filho, Ivanaldo Oliveira dos. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

UERN / BC

CDD 401

Bibliotecária: Jocelania Marinho Maia de Oliveira CRB 15 / 319

A dissertação *Vozes que calam, versos que falam: Interdiscurso, memória discursiva e relações de poder em Chico Buarque de Holanda*, de autoria de Maria Adriana de Souza, foi submetida à Banca Examinadora, constituída pelo PPGL/UERN, como requisito parcial necessário à obtenção do título de Mestra em Letras, outorgado pela Universidade do estado do Rio Grande do Norte – UERN.

Dissertação defendida e aprovada em ____ de _____ de 2016

BANCA EXAMINADORA

Prof^o Dr. Ivanaldo Oliveira dos Santos – UERN
(Orientador – Presidente da Banca)

Prof^a Dr^a Claudia Rejanne Pinheiro Grageiro – URCA
(1^o Examinador)

Prof^a Dr^a Maria Eliza de Freitas Nascimento – UERN
(2^o Examinador)

Prof^a Dr^a Maria do Socorro Maia Fernandes Barbosa – UERN
(Suplente)

Aos meus pais, que contribuíram diretamente para o meu crescimento sociocultural e sempre acreditaram no meu esforço e dedicação, me estimulando nos estudos.

AGRADECIMENTOS

Imbuída pelo sentimento de alegria e satisfação, agradeço primeiramente a Deus, razão maior de minha existência e força impulsionadora em todos os momentos da concretização deste trabalho. A gratidão talvez seja uma das mais belas virtudes. Então... à Deus seja a glória desse momento.

Agradeço aos familiares que, mediante confiança e apoio, depositaram crédito no meu propósito. Agradeço pelos momentos de incentivo e paciência, respeitando meu tempo, e, sobretudo, compreendendo minha ausência em momentos essenciais.

Ao professor Ivaldo, meu orientador, pelas significativas discussões, expresso minha eterna gratidão.

Aos colegas de sala e professores do PPGL, pelas valorosas contribuições camufladas em conversas e discussões, que contribuíram para minha formação e crescimento acadêmico na construção/desconstrução de saberes.

A professora Ieda Silva pelo incentivo e pela credibilidade depositada em mim. Você fez parte dessa conquista.

Agradeço às professoras Socorro Maia e Elisa Freitas, pelas relevantes sugestões dadas no decorrer da construção deste trabalho.

Ao Departamento de Letras (UERN/CAMEAM), pelas valiosas contribuições.

A todos vocês, meus sinceros agradecimentos.

*Está na praça, já chegou
O dicionário do censor
Desde A até Z
Tudo o que você pode ou não pode dizer
O que você pensou
Veja se na sua frase
Tem uma palavra que não pode
Substitua por uma que pode
Você não queria assim... mas que jeito?
O dicionário do censor,
É que decide, não o autor
Um exemplo pra você
Se na página do "P"
Não consta a palavra "povo"
É porque esta não pode
Vê se no "O" tem escrito "ovo"
Ovo pode...
Se o sentido não couber esqueça, risque tudo, compositor
Seu dever é decorar
As que pode musicar
No dicionário da censura
Nem botaram "dentadura"[...].*

(SEIXAS, 1992, p. 71-72).

RESUMO

Esta pesquisa tem por objetivo analisar o funcionamento discursivo nas músicas *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor* de Chico Buarque, observando os enunciados, interdiscursos, a memória discursiva e as relações de poder presentes na materialidade linguística dessas canções. As três músicas que constitui o *corpus* foram produzidas durante o Regime Militar no Brasil, especificamente nas décadas de 1960 a 1970, e ficaram conhecidas como *canções políticas*, dado o fato da utilização destas, como veículo de protesto e instrumento de resistência ao Regime Militar. A necessidade de desenvolver uma pesquisa que possa analisar a relação do dizível com o não-dizível para a construção de sentidos nas letras das músicas, justifica a pesquisa, visto que o não-dito está associado ao silêncio para a compreensão de que a língua significa também, pelo que está silenciado e não apenas pelo que se apresenta na sua materialidade linguística. Com base nos postulados teóricos da Análise do 11q de vertente francesa, a pesquisa se fundamenta a partir dos estudos de Michel Foucault (1979; 1984; 1997; 2000; 2004a; 2004b; 2005; 2007; 2008; 2013a; 2013b), como principal teórico, além de outros como Pêcheux (1990; 2007; 1977;), Orlandi (2007; 1996), Fernandes (2005), que contribuem para explicitar os efeitos de sentido construídos em torno das letras das músicas. Estando embasada nos princípios do fazer científico a partir das premissas da Análise do Discurso, utiliza-se categorias como o enunciado, o interdiscurso, a memória discursiva e as relações de poder para a análise do *corpus*. O método utilizado foi o arqueológico desenvolvido por Michel Foucault, pelo qual a pesquisa é vista como uma maneira de pensar que segue um trajeto temático sobre determinado objeto. Os aspectos históricos, social e cultural do Brasil, bem como um breve relato da vida e da trajetória musical do compositor foram também apresentados, a fim de contribuir para a compreensão dos efeitos de sentido construídos nas materialidades linguísticas analisadas.

Palavras-chave: Discurso. Poder. Enunciado. Interdiscurso.

ABSTRACT

This research has as purpose to analyze the discursive functioning in the songs *Apesar de você*, *Cálice* and *Acordaamorof Chico Buarque*, observing the statements, interdiscourse, discursive memory and the power relations in the linguistic materiality of these songs. The three music that constitutes the corpus were produced during the Military Regime in Brazil, specifically in the decades from 1960 to 1970 and became known as political songs, given the fact of using these as a protest vehicle and instrument of resistance to the Military Regime. The need to develop a study to analyze the speakable's relationship with the non-speakable for the construction of meaning in the lyrics justifies the research, since the unsaid is associated with silence for the understanding that the language means also for what is muted and not only by what is presented in its linguistic materiality. Based on the theoretical postulates of the analysis of speech from the French aspect, the research is based on Michel Foucault's studies as main theoretician and others like Pêcheux, Orlandi, Fernandes, among others that contribute to explain the effects of meaning built around the lyrics. Being based on the principles of scientific work from the premises of the analysis of the discourse, we use categories as the statement, the interdiscourse, the discursive memory and the power relations for the analysis of the corpus. The method used was the archaeological developed by Michel Foucault, in which the research is seen as a way of thinking that follows a thematic path on a given object. The historical, social and cultural development of Brazil, as well as a brief account of the life and the composer's musical path were also presented in order to contribute to the understanding of the effects of meaning build on linguistic materialities analyzed.

Key words: Speech. Power. Enunciaton. Interdiscourse.

LISTA DE SIGLAS

SNI – Serviço Nacional de Informações

BNH – Banco Nacional da Habitação

AI-5 – Ato Institucional N° 5

DOI-CODI – Destacamento de Operações Internas e Comando Operacional de Defesa Interna

OBA – Operação Bandeirante

DCDP – Divisão de Censura de Diversões Públicas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
 CAPÍTULO 1	
PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO	15
1.1 Breve histórico da análise do discurso.	15
1.2 Três fases de constituição da análise do discurso.....	17
1.3 O discurso para Michel Foucault.....	22
1.4 Método arqueológico.....	24
1.5 Discutindo as categorias de análise	32
1.5.1 O Enunciado na travessia dos discursos	33
1.5.2 Interdiscurso e memória discursiva	35
1.5.3 Relações de poder na concepção de Foucault	41
 CAPÍTULO 2	
CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE UMA ÉPOCA QUE ASSINALOU A HISTÓRIA DO BRASIL	45
2.1 O Regime Militar no Brasil	45
2.2 Diretas já: movimento pela redemocratização do Brasil.....	52
2.3 A censura	53
2.4 Tropicália: a contracultura na música popular brasileira.....	60
2.5 Chico Buarque de Holanda: poesia e ideias	63
 CAPÍTULO 3	
A COSTITUIÇÃO DO CORPUS: MÚSICAS POLÍTICAS	67
3.1 A construção de sentido em <i>apesar de você</i>	67
3.2 Em busca da teia de sentidos no enunciado <i>cálice</i>	76
3.3 <i>Acorda amor</i> : o sentido nas palavras.....	89
 CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

As condições de produção que constituem os discursos funcionam de acordo com certos fatores. Um deles é o que chamamos relação de sentido. Segundo esta noção, não há discurso que não se relacione com outros. Dessa forma, os sentidos resultam de relações e o discurso passa a ser múltiplo porque traz marcas de vários outros e está interpelado por todas as instâncias sociais, fazendo com que esses efeitos variem de acordo com o contexto histórico em que nos inserimos.

A Análise do Discurso (AD) tem como finalidade analisar os efeitos de sentido dos discursos, observando a relação constitutiva da língua com a exterioridade. E é nos pressupostos teóricos de estudos em Análise do Discurso, que se encontra a base do conhecimento que influencia o pensamento em muitos campos da teoria do discurso. A pesquisa se fundamenta ainda em Pêcheux, por ser o autor que dá base para a análise dos aspectos linguísticos, e por ser ele o precursor da Análise do Discurso.

A contribuição de Foucault para a Análise do Discurso é fundamental ao demonstrar a importância e função do discurso nos processos de comunicação. De um estilo literário instigante, o autor analisa conceitos que são pertinentes à compreensão do discurso. Para ele, as formulações discursivas, os processos interacionais entre os interlocutores e o contexto de enunciação entram como elementos basilares na constituição de um processo comunicacional.

A análise que se faz do funcionamento dos discursos perpassa a ideia de exterioridade, que considera as condições externas enquanto possibilidades do discurso. É preciso entender que essas condições externas é que permitem que os enunciados sejam ditos de determinada forma.

Nessa perspectiva, esta pesquisa busca discutir as letras de músicas de Chico Buarque de Holanda, conhecido como Chico Buarque, no contexto do Regime Militar no Brasil, especificamente nas décadas de 1960 e 1970, por meio da leitura interpretativa de três de suas músicas: *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor*. Essas músicas marcaram, dentre outras coisas, a carreira do cantor e compositor, por serem consideradas como canções de protesto que contrariavam o governo militar.

Parte das músicas buarqueanas ganharam destaque por terem duplo sentido e serem carregadas de significação e silêncio, o que, para a Análise do Discurso, são passíveis de análise. Elas têm despertado no meio acadêmico o interesse pelo estudo em diversas perspectivas, por tratar da realidade do Brasil em vários aspectos, sendo consideradas como músicas bastante politizadas. Chico Buarque popularizou-se como compositor nos anos de

1960, consolidando a expansão da Música Popular Brasileira e se firmando como um grande compositor e intérprete.

As questões que se pretende responder ao realizar esta pesquisa, são: O que foi silenciado nas letras das músicas do cantor Chico Buarque, e por que esses não-ditos não puderam ser ditos na conjuntura histórica da época?

Para a análise das materialidades linguísticas que constituem o arquivo da pesquisa, serão utilizadas as seguintes categorias de análise: a memória discursiva, o interdiscurso, o enunciado e as relações de poder, por meio dos pressupostos teóricos oriundos de Foucault (1977/1979/2008/2000/2004/2004a/2004b/2005/2008/2013a/2013b), Orlandi (1996//2007), Gregolin (1971/2001/2006/), Fernandes (2005), Pêcheux (1977/1990/2007), que contribuem para explicitar os efeitos de sentido presentes nas letras das músicas em análise.

A pesquisa se propõe a analisar o funcionamento discursivo nas letras das músicas que contestavam a realidade social brasileira nas décadas de 1960 e 1970, tendo em vista que a música era uma das principais formas de protesto, já que o país utilizava o rádio como disseminador do pensamento público. E para driblar a censura, fazia-se necessário a articulação da linguagem musical através de metáforas e jogos de palavras. Parte da produção musical neste período contrariava o regime militar.

As músicas *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor*, serão analisadas por pertencer a um período histórico em que muitos compositores brasileiros eram censurados, na tentativa de se conter as manifestações culturais contrárias ao regime instituído pelos militares. A pesquisa busca compreender também as relações saber-poder a partir da concepção de Foucault (2013) que propõe o poder não apenas de modo repressivo, mas também em sua parcela produtiva, já que ele produz discurso e formas de saber. Nesse sentido, busca a verdade como uma produção das práticas sociais, que se compõe pelo poder e também é geradora de seus efeitos na sociedade.

Para se compreender historicamente como as músicas eram produzidas, é preciso voltar às condições de produção da época e situar a memória e o interdiscurso enquanto elementos que permeiam a constituição de um enunciado.

É necessário situar o momento da produção das letras das músicas no contexto histórico da época, que condicionam a construção dos sentidos presentes na materialidade linguística. A memória discursiva enquanto uma das categorias de análise se constitui de todo dizer já dito, contribuindo para que as palavras sejam compreendidas no contexto discursivo.

A relevância dessa pesquisa está vinculada ao estudo da produção discursiva a partir da presença dos silenciamentos na materialidade linguística dos enunciados. A produção

discursiva do enunciado das letras das músicas é valorizado pelo caráter político e social que as caracterizam, permitindo que se compreenda sobre as diversas formas do dizer e do que é silenciado. Chico Buarque encontrou nas metáforas e jogos de palavras, uma alternativa de contestar os problemas políticos e sociais brasileiros, uma vez que as manifestações culturais consideradas subversivas eram fortemente reprimidas. O estudo estando voltado para a análise das letras das músicas, garante sua pertinência à linha de pesquisa que contempla o estudo da relação entre texto, discurso e ensino.

Ainda quanto a sua relevância, espera-se que a pesquisa contribua para se compreender como o sujeito enunciadador descreve o Brasil por meio de suas canções, especificamente as que apresentam especulações acerca da sociedade brasileira, durante o período do Regime Militar.

A pesquisa tem como objetivo geral, analisar o funcionamento discursivo, nas letras das músicas *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor* do cantor Chico Buarque, observando os enunciados, interdiscursos, a memória discursiva e as relações de poder presente nas músicas. Quanto aos objetivos específicos encontra-se: interpretar os enunciados e interdiscursos que atravessam as letras das músicas e ajudam na construção dos sentidos; analisar a memória discursiva enquanto resgate da exterioridade para a constituição dos sentidos no discurso das letras das músicas; e, analisar as relações de poder nas letras das músicas.

Toma-se como base os pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, que dará suporte para se discorrer sobre a questão pertinente à pesquisa. Quanto a coleta de dados prioriza-se três músicas produzidas no auge da censura militar nas décadas de 1960 e 1970.

Dado o caráter investigativo do estudo, o trabalho a ser desenvolvido situa-se no âmbito da pesquisa qualitativa, com base em estudo bibliográfico sobre a AD, para dar consistência à análise do *corpus* que será formado pelas letras das músicas. Será utilizado o Método Arqueológico desenvolvido por Foucault, que consiste num modo de pensar determinados objetos a partir de sua constituição no mundo das ciências humanas.

Foucault (2008), o principal teórico da pesquisa, põe em evidência as estruturas conceituais entre o saber, o poder e o sujeito. Maingueneau (2005) também traz suas contribuições por analisar o discurso de linha francesa na perspectiva da pragmática do discurso, bem como por tratar da inseparabilidade do texto com o discurso. O autor indica diferentes caminhos do texto e seu contexto, além de teorizar sobre as formas de interpretação. Fernandes (2005) apresenta as bases conceituais da AD, enfocando os silenciamentos e a correlação do sujeito com a história. Nos postulados teóricos de Orlandi

(2007) encontra-se uma abordagem bastante relevante acerca dos silenciamentos, dos sujeitos e dos sentidos. A autora iniciou seus estudos no Brasil na década de 70, momento em que o país vivia sob o contexto político e social do regime militar. Ela trabalha com a relação da língua com a história, se tornando a precursora da Análise do Discurso no Brasil.

Quanto à organização, o trabalho está dividido em três capítulos. No primeiro, é feita uma apresentação da AD de vertente francesa, que será a teoria utilizada para a análise do *corpus*, bem como as categorias que serão problematizadas no decorrer da pesquisa. Será descrito ainda o Método Arqueológico desenvolvido por Foucault, que não é considerado um método infalível, rigoroso, nem matematicamente exato, mas flexível e temporal.

No segundo capítulo é traçado o contexto histórico da época em que as músicas foram produzidas. Apresenta-se, ainda, uma breve esplanção da vida e obra do cantor Chico Buarque enquanto sujeito enunciativo. E o terceiro capítulo é dedicado à análise, onde é desenvolvida descrição e interpretação do *corpus*, baseada nas categorias de análise descritas no primeiro capítulo, de forma a articular os aspectos teóricos com os práticos.

CAPITULO 1

PERCURSO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Esse capítulo consiste em apresentar o campo da Análise do Discurso (AD) de linha francesa, levando em consideração suas nuances e rupturas consolidadas em diálogos fecundos, na constituição de sua natureza interdisciplinar. Será apresentada uma breve história da AD de vertente francesa, comentando sobre cada uma das três fases que ocorreram desde o seu surgimento em 1969. Apresenta-se o conceito de discurso em Foucault enquanto um elemento de suma importância para o desenvolvimento da pesquisa. Ainda neste capítulo, situa-se o estudo com base no método arqueológico, que foi desenvolvido por Foucault. Destaca-se também os conceitos de enunciado, interdiscurso, memória discursiva e relações de poder enquanto categorias de análise que serão utilizados na pesquisa.

1.1 Breve histórico da Análise do Discurso

Tomando como base a perspectiva da linguagem no seu aspecto discursivo, e sob os vários mecanismos de significação, torna-se necessário compreender o aparecimento, na década de 1960, de uma tendência nos estudos da linguagem que toma o discurso como objeto de análise, observando-o a partir do funcionamento da linguagem, ou seja, a língua como produção de sentidos.

Historicamente, a Análise do Discurso tem origem no final dos anos de 1960 com Jean Dubois e Michel Pêcheux, tendo por base teórica os pressupostos do Marxismo, da Linguística e da Psicanálise. Essa tendência surge em meio à conjuntura política e intelectual da França, se configurando no âmbito da filosofia e da prática política da época. A Análise do Discurso se consolidou, enquanto disciplina de vizinhanças teóricas, formada na base do que Pêcheux chamou de *tríplice aliança* entre a Linguística, o Marxismo e a Psicanálise.

Pêcheux liderava um grupo de estudos que era associado à Universidade de Paris VII, ele dialogou com vários estudiosos da época, como Althusser e Lacan. Os estudos desses autores vão influenciá-lo na fundamentação de sua teoria do discurso. É da necessidade de associar o sujeito e a história aos estudos da linguagem que a Análise do Discurso nasce, e o sistema linguístico, nessa acepção, é articulado através das condições históricas da língua em consonância com as condições de produção desses discursos. Gregolin (2003, p. 25) explicita que:

quatro nomes, fundamentalmente, estão no horizonte da AD derivada de Pêcheux e vão influenciar suas propostas: Althusser com sua releitura das teses marxistas; Foucault com a noção de formação discursiva, da qual derivam vários outros conceitos (interdiscurso; memória discursiva; práticas discursivas); Lacan e sua leitura das teses de Freud sobre o inconsciente, com a formulação de que ele é estruturado por uma linguagem; Bakhtin e o fundamento dialógico da linguagem, que leva a AD a tratar da heterogeneidade constitutiva do discurso.

Essa conjuntura teórica preside o nascimento da Análise do Discurso. Das concepções marxistas, Pêcheux analisa o sujeito a partir do efeito ideológico, buscando trabalhar a questão da relação entre linguagem e ideologia. Na esfera da psicanálise, ele compreende que os discursos se constituem enquanto atos inconscientes realizados por sujeitos. E da linguística, ele percebe a necessidade de incorporar as questões históricas e sociais na materialidade discursiva dos enunciados.

Na primeira metade do século XX, a Linguística assumiu o papel de ciência condutora das ciências humanas, o que lhe conferia o caráter de disciplina modelar. Michel Pêcheux, filósofo e Jean Dubois, lexicólogo, ligados ao marxismo e ao Partido Comunista Francês, sugerem uma teoria do discurso que pudesse complementar as lacunas deixadas pela Linguística, que se limitava ao estudo interno da língua.

Ao questionarem a crise epistemológica sobre a linguagem, apontam para a necessidade de rearticular o sistema linguístico que, até então, era regido pelos preceitos estruturalistas e determinados pelos padrões cartesianos. A crítica de ambos ao corte saussuriano se dá no sentido de redimensionar os estudos a respeito da língua, buscando incorporar a questão histórica e semântica, numa perspectiva direcionada para as rupturas, as reformulações, os confrontos que permeiam as relações com a linguagem, com o sujeito e com a história. Publicaram, no final dos anos de 1960, trabalhos que foram vistos como manifestos da Análise do Discurso. Jean Dubois publica *Lexicologia e análise de enunciado* e Michel Pêcheux publica *Analyse Automatique du Discours* (Análise Automática do Discurso, 1990).

A constituição da Análise do Discurso lhe confere o estatuto de uma disciplina que vem concentrar a relação entre o dizer e as condições de produção desse dizer, incorporando o sujeito que, na epistemologia da linguística, ficaram inertes. Courtine (2006, p. 40) procura demonstrar que:

a Análise do Discurso foi, então, o lugar privilegiado de um encontro entre a linguística e a história, e isso de duas maneiras. Por um lado, ela participou de um exame histórico e crítico dos fundamentos do gesto inaugural de

Saussure. Ela pretendia questionar a própria operação de “corte” e de delimitação do campo da linguística, interpelando a centralidade da disciplina, a partir de sua periferia, lembrando-lhe seus limites e suas insuficiências, tudo o que ela teria inicialmente negligenciado. Por outro lado, ela pretendeu proceder à rearticulação do que havia sido cindido: o sistema linguístico (então, concebido como um conjunto de regras sintáticas que determinam as frases, mas também os funcionamentos que se inscrevem numa problemática da enunciação) com as condições históricas da língua em uso (por meio da determinação das “condições de produção” do discurso).

Nesse sentido, entende-se que os estudiosos buscam compreender o fenômeno da linguagem, não se limitando apenas à língua enquanto sistema fechado e neutro, mas, também, estudando-a num nível que estivesse centrado no extralinguístico.

Dentre os pressupostos teóricos da Análise do Discurso, defende-se a ideia de que essa teoria busca analisar a relação entre o dito e o não dito. Orlandi (2007, p. 30) ao tratar sobre este assunto, afirma que:

os dizeres não são como dissemos, apenas mensagens a serem decodificadas. São efeitos de sentidos que são produzidos em condições determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz, deixando vestígios que o analista de discurso tem de apreender. São pistas que ele aprende a seguir para compreender os sentidos aí produzidos, pondo em relação o dizer com sua exterioridade, suas condições de produção. Esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares assim como com o que não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele.

Nessa perspectiva, compreende-se que há uma ligação intrínseca entre o linguístico e o histórico, permitindo a compreensão de como ocorre à produção e interpretação dos enunciados num determinado contexto histórico.

Desde a sua constituição, nos finais da década de 1960 até o início dos anos de 1980, a Análise do Discurso sofreu reformulações em seu interior, mas, foi somente a partir do diálogo de Foucault, com outros teóricos, que o modelo teórico metodológico foi se aperfeiçoando, constituindo, assim, as três épocas da Análise do Discurso, que será abordada adiante.

1.2 Três fases de constituição da análise do discurso

A teoria da Análise de Discurso se configura a partir de três épocas em que há transformações no interior da teoria: a primeira fase, que teve início em 1969, é teorizada com base nas posturas estruturalistas pós-saussureana, que implica no resultado de vários discursos

produzidos num certo momento, e que os caracterizam como sendo homogêneos. Nesse primeiro momento, o discurso compõe-se de condições de produção de uma mesma natureza, em que o sujeito é assujeitado como reflexo da releitura de Marx, feita por Althusser.

Conforme Gregolin (2006. p.61), “as teses althusserianas sobre os aparelhos ideológicos e o assujeitamento propõem um sujeito atravessado pela ideologia e pelo inconsciente (um-sujeito que não é fonte nem origem do dizer: que reproduz o já-dito. o já-lá. o pré-construído)”. Nesta perspectiva, entende-se que não há uma individualidade discursiva absoluta, pois o homem é produto das relações sociais e sua consciência não é pura, única e individual, mas historicizada e ressignificada de acordo com os contextos sociais, que determinam o que pode e deve ser dito. Por outro lado, os discursos são, por natureza, atravessados por outros já proferidos, o que resulta no entrelaçamento de vários dizeres, que contribuem para os efeitos de sentidos do nosso próprio discurso. Pêcheux (1997, p. 20) procura demonstrar que:

o discurso é visto como “uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma”, de tal modo que um sujeito-estrutura determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que utilizam seus discursos quando na verdade são seus servos assujeitados, seus suportes.

Essa relação refere-se ao período em que o sujeito tem a ilusão de que é a fonte do seu dizer. Sendo inconsciente e ainda ligado à estrutura, ele não é dono do seu discurso, mas um reproduzidor do que já foi dito. E o seu discurso é determinado pelo lugar histórico e ideológico no qual está inserido. Assim, busca-se analisar como a língua se relaciona com a história no processo discursivo. O discurso do sujeito está condicionada a um determinado aparato ideológico, estando este submetido a uma ideologia. Versando sobre essa acepção, Pêcheux (1997, p. 60) diz que:

é a ideologia que fornece as evidências pelas quais ‘todo mundo sabe’ o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem’ e que mascaram, assim, sob a transparência da linguagem”, aquilo que chamaremos o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.

O sujeito estando submetido a regras que determinam o que pode e deve ser dito numa certa conjuntura ideológica, contribui para que o discurso só tenha sentido estando

perpassado por uma ideologia, limitando as possibilidades de enunciação, com base nas regularidades já determinadas.

Althusser busca nas teses marxistas a fundamentação que dá respaldo aos seus conceitos e contribuições para o estudo da Análise do Discurso. Ele parte da ideia de que a ideologia representa a relação do homem com as suas condições materiais de existência, ou seja, “o indivíduo não pensa e não fala o que quer, mas o que a realidade impõe que ele pense e fale” (FIORIN, 1998, p. 44).

Na segunda fase, após as construções teóricas do momento inicial, ocorre desconstruções e reconfigurações provocadas pelas transformações da conjuntura teórica e política que acontecem na França. Fase em que se evidencia a presença do “Outro” no discurso, desestabilizando a ideia de máquina discursiva presente no primeiro momento da AD. Pêcheux ao se voltar para a concepção de Formação Discursiva (FD), que toma de empréstimo de Foucault, vê a necessidade de considerar que as formações discursivas estão imbricadas no processo de construção do discurso, o que o afasta da noção do trabalho com uma concepção de espaço estruturalmente fechado.

Ainda neste momento, Pêcheux (1990) reafirma sua vinculação com as propostas de Althusser, retomando a tese da interpelação ideológica. Ao abordar a noção de Formação Discursiva, Foucault afirma que a mesma não se caracteriza enquanto espaço estrutural fechado, uma vez que seu dispositivo está intrinsecamente ligado ao seu exterior. Por Formação Discursiva, compreende-se:

[...] um feixe complexo de relações que funcionam como regra: ele prescreve o que deve ser correlacionado em uma prática discursiva, para que esta se refira a tal ou qual objeto, para que empregue tal ou qual enunciação, para que utilize tal conceito, para que organize tal ou qual estratégia. Definir em sua individualidade singular um sistema de formação é, assim, caracterizar um discurso ou um grupo de enunciados pela regularidade de uma prática (FOUCAULT, 2008, p. 82).

Nessa perspectiva, fica evidente que as Formações Discursivas se constituem num determinado espaço discursivo, em que se relacionam em determinados campos do saber. Tomando como exemplo o discurso médico, pode-se afirmar que o mesmo compreende um conjunto de enunciados que se apoia numa determinada Formação Discursiva. Para melhor elucidar essa questão, Maingueneau (1993, p. 124) afirma que esta deve ser considerada como o “princípio de dispersão e de repartição” dos enunciados. Tendo em vista que há uma relação estabelecida entre os enunciados e as Formações Discursivas, esse princípio determina o que

pode e o que deve ser dito dentro de um determinado campo e de acordo com certa posição que se ocupa nesse campo, a partir das condições de produção específicas e historicamente determinadas.

Nesta segunda fase de desenvolvimento da Análise do Discurso, a Formação Discursiva é interpelada por outras Formações Discursivas, estando intrinsecamente ligada ao seu exterior. Segundo Fernandes (2005, p. 61):

Formação Discursiva refere-se ao que se pode dizer somente em determinada época e espaço social, ao que tem lugar e realização a partir de condições de produção específicas, historicamente definidas; trata-se da possibilidade de explicitar como cada enunciado tem o seu lugar e sua regra de aparição, e como as estratégias que o engendram derivam de um mesmo jogo de relações, como um dizer tem espaço em um lugar e em uma época específica.

Sendo assim, ela pressupõe necessariamente o processo sócio-histórico em que o discurso se materializa. Os sentidos são, portanto, determinados a partir das posições ideológicas que constituem a produção e o funcionamento dos discursos.

O sentido, por ser histórico, quebra a concepção de Formação Discursiva homogênea, visto que ela é interpelada por outros discursos provenientes de diferentes momentos e lugares sociais. Estes, por sua vez, se constituem a partir do conjunto de enunciados que são proferidos pelos sujeitos nas diversas situações comunicativas, tecidos pelo contexto histórico-social.

Conforme Sargentini (2007, p. 217), “o discurso não pode ser visto fora das condições de produção”. Com base nesta afirmação, pode-se dizer que os discursos nas letras das músicas a serem trabalhadas no período do Regime Militar no Brasil, denotam diferentes efeitos de sentido, que foram sendo construídos de acordo com o contexto social da época.

Ainda nessa fase, baseado na leitura que Althusser faz dos textos de Marx, Pêcheux amplia o conceito de sujeito interpelado pela ideologia. Para ele, o sujeito acredita que é a fonte do dizer, quando na verdade esse dizer expressa apenas um efeito ideológico da interpelação entre os sujeitos e seus discursos. É nesse sentido que a concepção de sujeito do discurso permanece como efeito do assujeitamento à maquinaria da Formação Discursiva com a qual se identifica. E é ainda nesse momento que se estende e ocorre, entre os anos de 1975 a 1979, as grandes tensões entre os postulados teóricos de Pêcheux e Foucault, reforçado pela crise de caráter teórico e político que ocorre no interior da Análise do Discurso.

A partir da necessidade de explicar como as relações entre os processos discursivos e o exterior acontecem, Pêcheux insere o conceito de interdiscurso na sua teoria. Em meio às

contradições existentes no interior das FD, o interdiscurso surge para ajudar a compreender a relação dos elementos intradiscursivos, que são imanentes da língua, com os elementos que estão no plano do exterior, como constitutivo do sentido. E é através da noção de Formação Discursiva que essa relação se concretiza.

Na terceira fase, que temporalmente se marca como o período de 1980 a 1983, ocorre a desconstrução definitiva do discurso fechado em si, em que se desconsidera a ideia de homogeneidade. O conceito de discurso torna-se pertinente para se explicar a inter-relação nos discursos que são sempre perpassados por outros. Todo discurso é heterogêneo. Sendo assim, é notório que há uma ruptura na maneira de se compreender a língua. Ela não é mais um sistema homogêneo e sim de caráter heterogêneo. É nesse momento que passa a vigorar a ideia de que a imensa gama de discursos, que atravessam uma Formação Discursiva, se agrupam e se formam de maneira regulada no interior de um interdiscurso. Este também é o momento de aproximação com as teses foucaultianas, motivada pelo encontro com as discussões sobre a nova história.

Nessa fase há a influência dos estudos sobre a heterogeneidade do sujeito com os trabalhos de Authier-Revuz, ao fazer alusão ao fundamento dialógico da linguagem, em que a essência da enunciação é o seu caráter social, e, para compreendê-la, é necessário saber que ela sempre acontece num processo de interação. Essa concepção está atrelada ao princípio de que toda palavra é dialógica, porque pressupõe sempre o outro, que pode ser representado pela figura do destinatário ou outro(s) discurso(s), que atravessam toda fala numa relação interdiscursiva.

Desse modo, a linguagem é concebida como forma de interação social em que o outro desempenha um papel fundamental na constituição do significado, e insere todo ato de enunciação individual num contexto mais amplo, revelando a relação entre o linguístico e o social.

Essas considerações teóricas permitem compreender que o sujeito do discurso resulta numa entidade social, história e ideologicamente situada, que se constitui na relação com o outro. A identidade se constrói através da relação dinâmica com a alteridade.

Costa (2005) destaca mais duas linhas de pensamento que influenciam esse período. Para ele, a teoria do inconsciente, que tem por base a leitura lacaniana de Saussure e de Freud, tem forte influência ao considerar que o sujeito falante não resulta numa entidade homogênea exterior à linguagem, mas como sendo uma entidade complexa enquanto efeito da linguagem. Nessa perspectiva freudiana, o sujeito dá sentido às coisas. A incompletude da linguagem indica que o sujeito não é o dono da razão e trabalha-se com o inconsciente. A outra linha de

pensamento se refere à forte influência do interdiscurso que é fundamentado nas ideias de Dominique Maingueneau (1993), onde ele aponta que o discurso deve ser analisado em sua relação com outros, e que é a relação interdiscursiva que organiza a identidade de um discurso. Assim, os sentidos deixam de ser vistos como elementos homogêneos e ganham um caráter heterogêneo, constituídos a partir das condições externas que são inerentes ao próprio sujeito enunciador.

A Análise do Discurso se enquadra no cenário da Linguística enquanto disciplina que se volta para a investigação da produção discursiva, permitindo que se pense o discurso enquanto acontecimento, estando este vinculado a uma rede de sentidos e permeado pela memória discursiva.

Ao dialogar com Foucault e a Nova História¹ na terceira fase, Pêcheux cria condições para a entrada de novos objetos de análise, a partir dos discursos do cotidiano. Sendo assim, ao discutir as três fases da AD, é importante situar que a pesquisa se insere no contexto sócio, político e cultural, em que é possível discursivizar um acontecimento como o do Regime Militar no Brasil, especificamente nas décadas de 1960 e 1970, período em que as estratégias discursivas utilizadas pelo compositor Chico Buarque (por meio suas músicas), consistem em objetos de análise da pesquisa, que será aprofundado no capítulo de análise.

1.3 O discurso para Michel Foucault

A conceituação de discurso compreende um conjunto de enunciados que ocorrem numa função enunciativa, considerando a ideia de prática discursiva. Foucault analisa-o enquanto um processo de descontinuidade, sob o enfoque da sua individualidade e singularidade. Nesse sentido, ele afirma que:

é preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido, transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-la no jogo de sua instância (FOUCAULT, 2008, p. 28).

¹ Em oposição a História Tradicional, a Nova História trabalha com a questão do relativismo cultural, entendendo a história como uma fabricação. A base filosófica da Nova História é a ideia de que a realidade é social e culturalmente constituída. Vê a escrita da história: novas perspectivas (BURKE, 1992).

É na dispersão dos acontecimentos que o discurso acontece. A partir das condições de existência de suas manifestações, o autor mostra que é preciso considerar as regras que possibilitam que um determinado discurso apareça e não outro em seu lugar. Não se busca encontrar princípios de unidade que possa associar um discurso a outro, mas busca-se analisá-lo através da dispersão, individualizando-o para percebê-lo em sua singularidade. Ele se constrói na relação com outros sujeitos e outras vozes na articulação e produção de sentidos, que funcionam numa lógica relacional socializada.

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault busca examinar várias análises sobre as práticas discursivas no decorrer dos séculos XVIII e XIX, centrando-se no discurso existente como materialidade. Ele define o método arqueológico a partir de seus principais objetos, que são: o discurso, o enunciado e o saber.

Foucault (2004a) esclarece que os discursos que circulam socialmente são controlados por meio dos mecanismos de poder e repressão. Assim, escreve:

suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo, controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2004, p. 8-9).

O poder e a verdade estão interligados, em que a verdade existe numa relação de poder e o poder opera conectada a verdade. O discurso, por não ser um elemento transparente e neutro, torna-se o lugar onde se exerce privilégio e poder. Nessa perspectiva, Foucault (2004a, p. 10), afirma que “por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder”. Nesse sentido, o discurso se constitui com base nas suas condições de produção, tendo em vista os mecanismos de controle e delimitação que permeiam uma determinada formação discursiva.

Tomando como base os estudos de Santos e Souza (2015) a respeito do discurso, os autores afirmam que:

Foucault esclarece que para se chegar a uma análise mais precisa a respeito do discurso é importante partir da constituição do sujeito enquanto elemento pertinente ao processo de significação nas práticas discursivas. Partindo da noção de que os sujeitos não são causa nem origem dos discursos, é importante conceituá-lo a partir da sua função enunciativa (p.58).

Nesta via de raciocínio entende-se que, no discurso, o sujeito ocupa determinadas posições, caracterizadas pela dispersão das várias vozes que expressam a ideia de heterogeneidade, considerando que os sujeitos não se limitam aos elementos gramaticais, visto que são historicamente determinados, pois o falar perpassa lugares e posições nas diversas situações comunicativas. Foucault (2008, p. 107-108) ressalta que o sujeito pode ser compreendido como:

um lugar determinado e vazio que pode ser efetivamente ocupado por indivíduos diferentes; mas esse lugar, em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la.

O autor analisa o sujeito a partir da história da sua constituição, considerando-o enquanto um ser social, e não como um indivíduo particularizado. Ele não é uniforme, mas constitui-se a partir do entrelaçar dos diversos discursos que circulam socialmente.

Constituir-se como sujeito de um determinado discurso requer apropriar-se dele, num certo contexto que, devido às condições de produção, se estabelecerá como sendo específico. Essa questão possibilita refletir sobre a relação do sujeito com o discurso, tendo em vista que o que transforma uma frase em um enunciado é a possibilidade de especificar uma posição de sujeito.

1.4 Método arqueológico

Procura-se situar este trabalho com base no método arqueológico, que foi desenvolvido pelo filósofo francês Michel Foucault, caracterizando-se por não ser um método no sentido clássico do termo, que se apóia nos padrões científicos, baseado na análise de dados e organizados de forma sistemática.

Foucault (2008), ao desenvolver estratégias metodológicas para o estudo dos seres humanos, buscava ir além das alternativas que o estruturalismo e a hermenêutica ofereciam. Para o filósofo francês, a análise estruturalista desconsiderava a noção de sentido, sendo necessário, segundo Santos (2010, p. 108), “estabelecer uma possibilidade de pensar” o objeto a partir de sua constituição para o pesquisador. Sendo assim, sua formação é constituída por

uma série de enunciados sobre determinado campo de atividade discursiva que o constitui como algo possível de análise. Sob este prisma, mais importante do que criar teorias, é construir estratégias que possibilitem refletir sobre um determinado objeto de estudo.

À luz das observações de Foucault, é acentuada uma nova história em termo de método. Na concepção do autor:

[...] em nossos dias, a história é o que transforma documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjuntos. Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contextos e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico; que poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento. (FOUCAULT, 2008, p. 8).

Com base nessa perspectiva, o homem é tido como um ser discursivo que se inscreve na história a partir da sua própria linguagem. Nesse sentido, a arqueologia do saber firma-se como o método pelo qual se analisa como as práticas discursivas constituem o sujeito dentro da história.

Cumprindo ainda observar, que o método arqueológico foucaultiano, desenvolvido em *A Arqueologia do Saber*, busca estabelecer as bases para a investigação através de uma análise do que pode ser operado nas dimensões da história, obtendo-se as regras de formação e execução dos discursos do saber de uma determinada época.

Todavia, a análise arqueológica, ao trabalhar com descrição dos discursos, não deve fechar-se no interior do próprio discurso, mesmo sendo este o objeto de análise da arqueologia. Deve-se estabelecer uma relação com o acontecimento de outras ordens, sejam elas sociais, políticas, econômicas, técnicas, etc. Desse modo, o método de Foucault não busca fazer história das ciências, mas trabalhar com possibilidades de construção de um saber a partir da relação saber-poder.

O método proposto por Foucault (2008) parte de alguns conceitos, dentre eles, o de discurso que o vê como prática social, intrinsecamente relacionado às condições de produção a partir da sua exterioridade. Para melhor elucidar esta questão o autor define o discurso como:

um conjunto de enunciados, na medida em que se apóiem na mesma formação discursiva; ele não forma uma unidade retórica ou formal, indefinidamente repetível e cujo aparecimento ou utilização poderíamos assinalar (e explicar, se for o caso) na história; é constituído de um número limitado de enunciados para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. O discurso, assim entendido, não é uma forma ideal e intemporal que teria, além do mais, uma história; o problema não consiste em saber como e porque ele pode emergir e tomar corpo num determinado ponto do tempo; é de parte a parte, histórico- fragmento de história, unidade e descontinuidade na própria história. (FOUCAULT, 2008, p. 132-133).

Do ponto de vista do autor, os discursos se constituem enquanto dispersão, sendo caracterizado também pela movência e transformação que sofre em decorrência das mudanças sociais. Eles possuem um suporte histórico e institucional, que possibilita ou não a sua concretização. O sujeito ao ocupar um lugar institucional, faz uso dos enunciados de um campo discursivo próprio para atingir os objetivos específicos, numa determinada situação comunicativa. Desse modo, o discurso torna-se prática, que constrói seu sentido nas relações e nos enunciados em pleno funcionamento, tendo em si a ideia de percurso de movimento.

As discussões sobre o método arqueológico encontram-se em livros como: *História da Loucura* (1997) e *O nascimento da clínica* (2000). No entanto, é na *Arqueologia do saber* que ele é apresentado de forma mais precisa.

Foucault (2008) responde às críticas direcionadas a algumas de suas obras anteriores e explica esse novo método utilizado no modo de fazer a história, que passa a ser considerada com base na dispersão dos acontecimentos, sem que tenha necessariamente a ideia de linearidade, sequência e casualidade.

É importante ressaltar que o método arqueológico aparece em outras obras de Foucault, além da *Arqueologia do saber*, como *Microfísica do poder* (1979), *As palavras e as coisas* (2002) e o volume II da coleção *Ditos & Escritos*, que tem por título *Arqueologia das ciências e história dos sistemas do pensamento* (2013).

Para Foucault (2008), as ciências humanas podem ser passíveis de análise enquanto sistemas autônomos de discurso, sugerindo que os discursos das ciências humanas sejam investigados arqueologicamente, sem se deter apenas na veracidade dos fatos. Afirma ainda que é preferível tratar o que é dito pelas ciências humanas como um “discurso-objeto”, descartando o método histórico sistemático e universalmente aplicável.

Nessa perspectiva, Foucault se aproxima das teses da Nova História, criticando a história tradicional, que se volta para as continuidades e descarta as dispersões e descontinuidades. Ele desenvolveu seu estudo a partir de uma nova forma de produzir o

conhecimento científico. Para isso, utilizou o princípio da descontinuidade, partindo da premissa de que o fazer histórico não implica em se seguir uma padronização lógica e temporal dos fatos, como acontece na história tradicional, mas em compreendê-lo como sendo o produto do trabalho de sujeitos que enunciam a partir das próprias posições sociais e políticas que ocupam.

Nesse sentido, a construção da história não é mais um fazer isolado e imparcial, mas uma ação discursiva que se constrói partindo de posições e valores de quem as produz, em que o caráter de linearidade e objetividade da história dá lugar à subjetividade do autor. Essas mudanças transformam a maneira de enxergar o *corpus* de análise, instrumento de aplicação prática da teoria do discurso. Na concepção de Gregolin (2006, p.77):

A arqueologia foucaultiana opta por romper o fio da continuidade (tão cara aos historiadores tradicionais) e assim deliberadamente, as brechas, descobrindo o descontínuo. A análise arqueológica busca o emaranhado de fatos discursivos anteriores a um acontecimento que, ao mesmo tempo, o explicam e o determinam.

Surge, portanto, novas formas de se olhar para o trabalho do historiador, em que o método arqueológico não considera a sequência dos fatos, como acontece na história tradicional. Dessa forma, analisam-se quais os fatos ocorridos que se deram através das relações de força, que possibilitaram a ocorrência de um determinado acontecimento da forma que se deu, e não de outro em seu lugar.

Santos (2010) procura demonstrar que “a partir de uma pesquisa arqueológica não se pode falar em método no sentido clássico do termo, como uma técnica de pesquisa acabada, mas de uma trajetória” (p.108). Para o referido autor, o método arqueológico busca aproximar-se do objeto pesquisado, descartando a noção de que toda pesquisa esteja acabada, ou que seus métodos sejam imutáveis e infalíveis. O método descortina a pesquisa para ir de encontro à multiplicidade de definições e sentidos, assinalando uma posição de caráter provisório e relativo da análise dos fatos.

O objeto do pesquisador (arqueólogo) é o discurso. Foucault (2008) está interessado nos mecanismos que constituem os discursos como saberes que são constituídos pelos homens em suas práticas de linguagem. Segundo o autor:

a análise do campo discursivo é orientada de forma inteiramente diferente; trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites

da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciado exclui. Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semi-silenciosa de um outro discurso: deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionados a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar (FOUCAULT, 2008, p.31).

A arqueologia foucaultiana se situa nas transformações que propiciam uma renovação dos fundamentos, enquanto forma de investigação de determinado objeto de análise. Santos (2010) afirma que a arqueologia procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações, etc. É preciso desligar a história dos sistemas de pensamento da imagem, com que ela se deleitou durante muito tempo. Ele ainda chama a atenção para não confundir o método de Foucault com a ciência arqueológica, utilizada por historiadores e arqueólogos em suas pesquisas.

Segundo Foucault (2008, p. 8), a ciência arqueológica é a “descrição intrínseca do monumento”, ou seja, é uma disciplina que estuda os monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado. Quanto ao método arqueológico, ele afirma que o mesmo tem por objetivo mostrar como certas formas de saber “puderam existir e se formar” (Idem, p. 17).

O método arqueológico desenvolvido por Foucault sugere que o pesquisador não deve limitar-se à investigação do que está por trás dos documentos históricos, mas ele precisa descrever as condições de existência de um determinado discurso, enunciado ou conjunto de enunciados específicos de uma dada época ou cultura, tendo em vista a necessidade de se observar e analisar as diretrizes e inferências de uma transformação, que está por se concretizar no domínio do saber histórico.

Foucault propõe que na descrição arqueológica o discurso não seja interpretado apenas como documento opaco, mas como monumento, pois, a arqueologia não é disciplina meramente interpretativa, que busca outros discursos no discurso, mas procura descobrir como determinados discursos surgiram, e outros não, na construção de um acontecimento.

A arqueologia estuda as especificidades de um determinado objeto, suas relações com a história e suas implicações na construção dos saberes da sociedade. O objeto na arqueologia é mutável e a análise é sujeita a modificações, para que possa acompanhar as transformações sofridas pelos objetos, que são constituídos a partir das manipulações dos saberes sociais e históricos. E suma, nem tudo foi dito acerca de um certo objeto e nem toda análise, por mais profunda que seja, dirá tudo sobre esse determinado objeto. Nesse sentido, cada pesquisa arqueológica se encarrega de uma parte do objeto sob determinado ângulo de pesquisa.

A Análise do Discurso oportuniza trabalhar os sentidos que não estão ditos diretamente na materialidade linguística, considerando os silenciamentos como forma de marcar contradições entre posições conflitantes. E sob este enfoque, a aplicabilidade do método arqueológico se justifica, pelo fato de que se trabalhará com discursos produzidos em outra época, tendo em vista que o objeto de estudo pode ser pensado no tempo.

Para a compreensão do *corpus* na Análise do Discurso, Foucault apresenta o conceito de arquivo. Ele não entende o arquivo como um conjunto de textos de uma determinada época, que foi guardado como documentos de seu próprio passado, mas procura saber por que certos enunciados aparecem. Para ele o enunciado aparece devido a um jogo de relações que caracteriza o nível do discurso. Para o referido autor:

O arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; [...] é o que na própria raiz do enunciado – acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. O arquivo não é tampouco, o que recolhe a poeira dos enunciados que novamente se tornaram inertes e permite o milagre eventual de sua ressurreição; é o sistema de seu funcionamento. Longe de ser o que unifica tudo que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, longe de ser apenas o que nos assegura a existência no meio do discurso mantido é o que diferencia os discursos em sua existência múltipla e os especifica em sua duração própria (FOUCAULT, 2008, p. 147).

A noção proposta por Foucault permite compreender que o arquivo rege o sistema de enunciabilidade e funcionamento dos enunciados. Ele não é descritível em sua totalidade, mas significa tanto pela falta quanto pelo excesso. O arquivo faz com que apareça as regras de uma prática discursiva numa dada sociedade. Foucault (2008, p. 147-148) afirma ainda que:

Entre a língua que define o sistema de construção de frases possíveis e o *corpus* que recolhe passivamente as palavras pronunciadas, o arquivo define um nível particular: o de uma prática que faz surgir uma multiplicidade de enunciados como tantos acontecimentos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação [...] entre a tradição e o esquecimento ele faz aparecerem as regras de uma prática que permitem aos enunciados subsistir e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente.

O autor procura demonstrar que o arquivo é o que faz com que as coisas ditas não se inscrevam numa certa linearidade sem quebra, mas que se agrupem umas com as outras, segundo relações múltiplas e se mantenham mediante regularidades específicas. Além de ser a lei que determina o aparecimento do enunciado-acontecimento, aquilo que pode e deve ser dito, o arquivo permite, ainda, que os enunciados possam ser atualizados. Vale salientar que o enunciado, segundo Foucault, não se repete. Ele está em relação com outros enunciados e possui uma substância material, linguística.

A noção de *corpus* na Análise do Discurso era evidenciada como um conjunto determinado de textos ou de seqüências discursivas isoladas de um dado campo discursivo. Os textos eram vinculados a um método anteriormente definido, fazendo com que o *corpus* discursivo respondesse a critérios de representatividade e homogeneidade. Assim, o *corpus* era formado mediante a produção discursiva homogênea no espaço e no tempo de suas condições de produção.

Com o avanço das pesquisas, o *corpus* passa por uma significativa mudança, tendo em vista que as análises estáveis não levavam em consideração as relações entre o discurso e a prática de onde eram produzidos. Ele deveria ser analisado “considerando que se inscreve em determinadas condições de produção de produção, definidas em relação à história das formações sociais” (SARGENTINI, 2007, p. 217).

No final da década de 1970, a noção de *corpus* discursivo é descartada, pelo fato dele ser visto como um conjunto fechado de dados que surgem de determinada organização. Para Courtine (2009), o *corpus* discursivo consiste num conjunto aberto de articulações, cuja construção não é realizada no início do procedimento de análise do discurso, mas um procedimento de interrogação regulado de dados discursivos, que prevê as etapas sucessivas de um trabalho sobre os *corpora* no decorrer de todo procedimento.

A concepção de *corpus* é formada pelos procedimentos de análise que leva em consideração, tanto o papel da história sobre os processos discursivos, quanto às ações do pesquisador ao organizar o material de estudo. Desse modo, o *corpus* passa a ser dinâmico conforme o desenvolvimeno da análise, possibilitando que se descrevam os regimes discursivos na sua dispersão, tanto nas regularidades de funcionamento, quanto nas rupturas ocasionadas pelo acontecimento.

Para efeito de constituição do corpus, esta pesquisa está vinculada ao trabalho com a mídia, mais especificamente, com a música popular brasileira. O recorte de tempo para a pesquisa será no período das décadas de 1960 e 1970. O controle reforçado pelos constantes atos institucionais de um estado vinculado aos anseios estrangeiros e conservadores,

expressava um regime instituído pela força e pela opressão. Músicas como: *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor* de Chico Buarque, serão analisadas por pertencer a um período histórico em que muitos artistas brasileiros eram censurados, na tentativa de conter as manifestações culturais contrárias ao regime instituído pelos militares.

Neste contexto, e considerando sua fundamentação teórica no terreno da Análise do Discurso de linha francesa, o trabalho versa sobre a obra musical de Chico Buarque em relação à censura no contexto do Brasil pós-64, em especial, nas músicas *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor*. O processo de leitura dessas materialidades se pauta numa perspectiva interpretativa que marcaram a carreira do compositor, por serem consideradas “músicas de protesto”, e por realizar críticas ao governo militar.

Foucault (2008, p. 30-31) ao explicitar a descrição dos acontecimentos discursivos, afirma que:

se tenta encontrar, além dos próprios enunciados, a intenção do sujeito falante, sua atividade do sujeito falante, sua atividade consciente, o que ele quis dizer, ou ainda o jogo inconsciente que emergiu involuntariamente do que disse ou da quase imperceptível fratura de suas palavras manifestas; de qualquer forma, trata-se de reconstituir um outro discurso, de descobrir a palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos, de restabelecer o texto miúdo e invisível que percorre o interstício das linhas escritas e, às vezes, as desarruma.

Nessa perspectiva, entende-se que o método arqueológico cumpre o papel de fazer vir à tona o não dito nas relações histórico-social; de compreender os enunciados nas especificidades das situações comunicativas, baseado nas condições de existência dos mesmos.

Este trabalho busca analisar o funcionamento discursivo nas letras das músicas mencionadas, observando os enunciados, os interdiscursos e a memória discursiva que ajudam na construção dos sentidos para se entender o dito, o não dito e o que foi silenciado na materialidade linguística das músicas.

Com base nos pressupostos teóricos da AD francesa, de que o sujeito não é dono do seu dizer nos discursos que se enuncia, não há uma verdade absoluta. Todavia, há um autor em um lugar social determinado que profere seu discurso em busca de novos efeitos de sentido.

A descrição arqueológica de um acontecimento descarta a afirmação de que os enunciados já foram proferidos de forma absoluta, e sugere a busca por novas interpretações dos enunciados e, que estes, se apresentam como sendo passíveis de outros efeitos de sentido.

O que a arqueologia investiga é o domínio de saber dentro de um sistema lógico que representa determinado regime de verdade. Sob esta ótica, a arqueologia busca compreender como certos discursos surgem na construção de um acontecimento, e outros não.

Esta pesquisa é de caráter interpretativo e de natureza qualitativa. Sendo interpretativa, ela não possui um padrão único, pois considera que a realidade seja fluente e contraditória. Desse modo, se enquadra mais para pesquisas de análises voltadas para a subjetividade dos sujeitos envolvidos, levando em consideração a percepção do pesquisador, tendo em vista que os processos de investigação dependem também dele.

A análise das práticas discursivas, de acordo com a perspectiva arqueológica de Foucault (2008), trata de analisar os objetos de estudo com base nas suas especificidades constitutivas, que obedecem a regras formadas dentro linguagem; descartando a ideia de que métodos padronizados correspondam a determinados objetos em análise.

Nesse sentido, o método de pesquisa arqueológico sugere que se faça o seguinte questionamento: por que esses enunciados e não outros em seu lugar? Essa pergunta é crucial dentro da pesquisa arqueológica, pois expressa que os objetos têm uma intrínseca relação com a história e suas implicações na construção dos saberes sociais.

A arqueologia trabalha com a noção de recorte e limite que consistem em rupturas com os métodos fixos e universais. Desse modo, faz-se um recorte do campo a ser investigado e se estabelece limites para a análise, ao selecionar as categorias necessárias, a fim de fazer fluir os sentidos de um determinado campo do conhecimento.

1.5 Discutindo as categorias de análise

Na Análise do Discurso os diversos discursos são trabalhados de forma interdiscursiva, mostrando que os sujeitos são construções representadas pela linguagem em forma de discursos que são produzidos socialmente. Haja vista a natureza teórico-analítica da Análise do Discurso torna-se necessário direcionar a pesquisa pautada em determinadas categorias de análise. É imprescindível que se especifique as opções teórico-metodológicas que fundamentam à análise do *corpus* em estudo. Tais categorias de análise é o resultado de um processo de um entrelaçar entre elementos interdependentes que se envolvem mutuamente; o que permite compreender o funcionamento discursivo, bem como a respectiva produção de efeitos de sentidos, que se materializa mediante uma determinada conjuntura enunciativa, pautada no social e na história.

1.5.1 O enunciado na travessia dos discursos

O conceito de prática discursiva em Foucault é teorizado mediante a transversalidade com o enunciado e a Formação Discursiva. Em sua obra *A Arqueologia do Saber* ele teoriza sobre os discursos, enfatizando a importância dos enunciados enquanto unidades em que o discurso se manifesta. Nesse sentido, Foucault (2008, p. 98) define o enunciado como:

Uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir, em seguida, pela análise ou pela intuição, se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação (oral ou escrita).

Para o referido autor, o enunciado em si não se constitui como uma unidade, mas como uma função que se encontra na transversalidade dos atos de linguagens e das frases. Nas palavras do autor ele é “uma função que cruza um domínio de estruturas e de unidades possíveis e que faz com que apareçam, com conteúdos concretos, no tempo e no espaço” (FOUCAULT, 2008, p. 98). Ele nos mostra que a função enunciativa é que permite que uma frase, uma proposição ou um ato de fala se torne um enunciado. E essa função enunciativa vai ser produzida por um sujeito em um lugar institucional e determinada por regras sócio-históricas, que definem e permitem a existência de um enunciado.

Para Foucault (2008), não se pode apreender o enunciado enquanto uma estrutura proposicional demarcada. Ele não se encontra na estrutura das frases, especificamente. No entanto, há uma certa equivalência entre a frase e o enunciado, embora esta equivalência não seja total, pois existem enunciados que não correspondem aos caracteres gramaticais da frase, assim como, frases que não correspondem à formação de um enunciado. Pode-se considerar, então, que o enunciado por não pertencer a uma unidade com o mesmo gênero da frase, não se apoia nos mesmos critérios. Não podendo ser visto também como um objeto material com seus limites e independência, não sendo nem totalmente linguístico, nem totalmente material. No entanto, ele é relevante para se analisar a legitimidade de uma proposição, frase ou ato de linguagem.

Para uma análise mais consistente dos enunciados, Foucault toma por base a existência dos processos de descontinuidade e da dispersão enunciativa. Busca-se compreender como certos campos complexos do conhecimento, como a ciência, a medicina, a gramática, puderam tomar forma e existir enquanto tais. Para melhor elucidar essa questão, o autor nos

mostra como se concretizam as relações entre os enunciados nos campos do saber, a partir de quatro hipóteses.

A primeira delas refere-se ao fato dos enunciados, ao serem diferentes em sua forma e dispersos no tempo, formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto. A segunda trata das relações estabelecidas entre os enunciados, por meio da forma e tipo de encadeamentos. A terceira enfatiza os grupos de enunciados que são constituídos a partir de sistemas de conceitos permanentes. A quarta refere-se ao encadeamento dos enunciados mediante um eixo de temas.

Convém destacar que Foucault (2008), após evidenciar essas relações, procura refutá-las, explicando que nenhuma delas encerra na totalidade a construção dos grupos de enunciados, ou seja, dos discursos. Ele procura explicitar, de maneira mais concisa, como os enunciados são formados. Para ele as categorias acima mencionadas reaparecem numa perspectiva reacional diferente, não como elementos que encerram determinado discurso, mas que podem relacionar-se entre si, formando uma prática discursiva. A coexistência de enunciados põe o discurso em um jogo de relações, uma prática que implica lugares, posições, status, na efetivação do discurso. Nesse sentido, não existem princípios de unidade sobre os discursos quando investigados à luz da arqueologia.

A noção de enunciado está relacionada à análise de formação discursiva. A construção de um enunciado é vista a partir da dispersão e regularidade dos discursos desenvolvidos pelo fato de terem sido realizados. Assim, descrever um conjunto de enunciados a partir da sua singularidade é atentar para a dispersão dos discursos com base numa série de regularidades que determinam sua constituição. A noção de enunciado, discutida por Foucault enquanto formas de repartição e sistema de dispersão, pressupõe, necessariamente, o conceito de Formação Discursiva:

No caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma formação discursiva (FOUCAULT, 2008, p. 43).

Na perspectiva do pensador francês, fica evidente que as dimensões do enunciado são usadas para demarcar as Formações Discursivas. Através da dispersão dos elementos, ele busca as regularidades que constituem o resultado de um processo de Formação Discursiva.

É preciso considerar que o enunciado não se constitui de forma isolada, sem a presença do sujeito e da FD, o que permite compreender porque determinado enunciado aparece e não outro em seu lugar, tendo em vista que os sujeitos sempre falam a partir de um lugar legitimado e ocupando determinada posição social. Nesse sentido, sua relação com o sujeito se concretiza pelo fato deste ser entendido como uma posição de sujeito não sendo, portanto, limitado a uma entidade linguística.

No que concerne ao sentido, este se constitui a partir das condições de produção do sujeito e dos jogos de linguagem que entram no processo de comunicação de determinados falantes de uma língua. “Entre o enunciado e o que ele anuncia não há apenas relação gramatical, lógica ou semântica; há uma relação que envolve os sujeitos, que passa pela história, que envolve a própria materialidade do enunciado”. Sargentini e Navarro-Barbosa (2004, p. 26), discorrem a respeito do pensamento de Foucault.

Se não houvesse enunciados, a língua não existiria; mas nenhum enunciado é indispensável á existência da língua (e podemos sempre supor, em lugar de qualquer enunciado, um outro enunciado que, nem por isso, modificaria a língua). A língua só existe a título de sistema de construção para enunciados possíveis; mas, por outro lado, ela só existe a título de descrição (mais ou menos exaustiva) obtida a partir de um conjunto de enunciados reais. Língua e enunciado não estão no mesmo nível de existência; e não podemos dizer que há enunciados como dizemos que há línguas (FOUCAULT, 2008, p. 96).

De acordo com Foucault, o enunciado consiste na condição de existência de uma língua, que se articula numa superfície heterogênea, em que as práticas discursivas permitem instaurar os enunciados como acontecimento, ou seja, a possibilidade da língua poder aparecer em novos jogos de linguagem e em novos efeitos de sentido. Essa condição de possibilidade remete às condições reais de produção de uma língua, o que difere das condições ideais da língua dentro de um sistema fechado de signos.

1.5.2 Interdiscurso e memória discursiva

O interdiscurso oferece dizeres que interferem no modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. Tudo o que já se disse sobre um determinado tema, em um certo lugar e em outros momentos, trazem efeitos de sentido sobre o que se diz no momento atual, e diferentes pressupostos. Os já-ditos sustentam a possibilidade de todo dizer, que é fundamental para se compreender o discurso, sua relação com os sujeitos e com a ideologia. É

preciso perceber a relação que existe entre o já-dito e o que está sendo dito, que é a mesma relação entre o interdiscurso e o intradiscurso. Em outros termos, entre a constituição do sentido e a sua formulação.

Para melhor elucidar essa diferença, considera-se o interdiscurso como sendo a constituição representada como um eixo vertical, em que se teriam os já-ditos e esquecidos numa estratificação de enunciados que, em seu conjunto, representa o dizível. O intradiscurso estaria no eixo horizontal, que seria o eixo da formulação, ou seja, consiste no que se diz num determinado momento e em dadas condições de produção. É possível dizer, então, que a constituição determina a formulação. Nessa perspectiva, o interdiscurso está presente nos discursos, ou seja, nos dizeres que ainda estão sendo proferidos existem outros dizeres que já são conhecidos por quem fala.

É preciso distinguir o interdiscurso do intertexto. O primeiro consiste no conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que se diz. Para que as palavras tenham sentido, é preciso que elas já façam sentido. O intertexto por sua vez refere-se à relação de um texto com outros textos.

É importante assinalar que os *já-ditos* podem estar esquecidos para o sujeito enunciatador, mas que surgem inconscientemente no discurso, visto que eles constituem a nossa memória discursiva. Para Orlandi (2007, p. 33), o interdiscurso é:

Todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determina o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em minhas palavras.

O interdiscurso é, portanto, algo que já foi dito antes e que causa certo efeito no que está sendo dito, sustentando e fundamentando a possibilidade de todo dizer. A análise de um discurso se faz considerando os já-ditos e assinalando o que não foi dito, enquanto um sentido implícito que emerge no que está sendo dito.

Desse modo, o interdiscurso é o espaço de confluências de Formações Discursivas que se condensam no intradiscurso, possibilitando os processos de formação de sentido. Os discursos são delineados em sua relação com outros discursos, a partir da configuração das palavras com outras palavras que são parte do discurso. Ou seja, o interdiscurso é o entrecruzar de discursos outros que surgem para legitimar dizeres que, em outros momentos, se fizeram presentes nos contextos em que foram produzidos.

Nesse sentido, ele propicia uma atividade de memória regulada por Formações Discursivas que se consubstancia na construção de sentido. Além disso, atua como um campo de memória, resgate de possíveis atuações de um discurso sobre o outro. O discurso se constitui a partir de um já lá. No entanto, isso não significa dizer que o interdiscurso seja entendido como todos os discursos que já existiram, nem como algo comum a todas as práticas discursivas.

A ideia de interdiscursividade é indispensável para se compreender o discurso, visto que este se concretiza sobre uma certa conjuntura específica. É preciso que se faça um resgate de formulações anteriores para a concretização do sentido. Desse modo, pode-se afirmar que o interdiscurso corresponde, em sua realização, à memória discursiva que inscreve a história no dito, pelo já dito, que constitui sentidos a partir do lugar que ocupa socialmente, tendo a ilusão de ser a origem desse dizer. Nas palavras de Gregolin (2001, p.18) “O interdiscurso designa o espaço discursivo ideológico no qual se desenvolvem as formações discursivas em função de dominação, subordinação, contradição”.

No percurso analítico desta pesquisa, busca-se verificar como os enunciaodos e os dizeres produzem sentidos, no discurso das músicas de Chico Buarque. Na tentativa de descrever as estratégias discursivas e os sentidos produzidos através das letras das músicas, entende-se que o discurso, na concepção de Foucault (2008, p. 136-137):

Aparece como um bem – finito, limitado, desejável, útil – que tem suas regras de aparecimento e também suas condições de apropriação e de utilização; um bem que coloca, por conseguinte, desde sua existência (e não simplesmente em suas ‘aplicações práticas’), a questão do poder; um bem que é, por natureza, o objeto de uma luta, e de uma luta política.

É por entender o discurso como objeto de luta cultural e política, que se pretende descrever e interpretar os mecanismos de produção de sentidos nas letras das músicas, a partir do contexto sócio-histórico em que foram produzidas.

A memória como sendo um dos fundamentos do discurso é compreendida por Pêcheux (2007, p. 50), “não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador”. Desse modo, pode-se afirmar que no momento em que ocorre um acontecimento discursivo, ativa-se uma memória que é constituída no arquivo que pode está nos registros da mídia ou no imaginário das pessoas, possibilitando a produção de uma nova memória.

Nesse sentido, a memória ativa elementos que remetem a discursos já proferidos e que, na materialização discursiva, fazem emergir novos efeitos de sentido. É o já dito que constitui todo o dizer. Pêcheux (2007, p. 52) procura demonstrar que:

A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível.

A memória discursiva se constitui como uma atividade que mobiliza discursos já citados, necessários a serem recuperados na rede dos enunciados. Ela atua como um elo entre o dizer e o que está sendo proferido no momento com os dizeres do passado, ou seja, a relação da memória com o discurso socialmente produzido, ativa saberes já construídos em outras épocas com novas formas de dizer, materializando, assim, novas formas de conhecimentos. Desse modo, para se produzir um discurso é necessário que se ative o já dito com a formulação dos dizeres atuais.

Aprofundando essa concepção, Halbwachs (2006, p. 70) esclarece:

Admitamos, contudo, que as lembranças pudessem se organizar de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de uma determinada pessoa, que as vê de seu ponto de vista, como se distribuindo dentro de uma sociedade grande ou pequena, da qual são imagens parciais. Portanto, existiriam memórias individuais e, por assim dizer, memórias coletivas.

Essas memórias também podem ser chamadas de social e pessoal. A primeira consiste naquela mais complexa que está contida no passado se apresentando de forma esquemática. Já a memória pessoal é aquela que traz lembranças no decorrer da nossa vida e que se apresenta de forma mais contínua. Na perspectiva do autor, nossa memória pode ser social à medida que recebemos o saber que temos que vem do outro, do grupo ideológico do qual fazemos parte.

Enquanto sujeitos sociais, participamos de um processo de formação contínua que se dá através da interação com a utilização da linguagem, visto que, os discursos que ouvimos e pronunciamos se tornam significativos e precisam estar associados a contextos discursivos que estão envoltos na sociedade. Na constituição da identidade do sujeito, o individual está sempre presente no coletivo. E é quando proferimos nosso discurso, que nos expressamos e demonstramos nossa identidade.

A nossa memória é constituída pelas informações apreendidas dos acontecimentos, bem como da história vivida que se registra em nossa mente. A memória coletiva contém as memórias individuais, e, para que o indivíduo faça uso da memória individual, é necessário que ele se utilize de ideias de seu ambiente.

Sabemos, pois, que os sentidos se constituem a partir da relação da língua com a história, sendo a memória, o mecanismo que possibilita o dizer. É nesse sentido que ao lermos um texto notamos a presença de diversos outros discursos. A memória ativada é onde se busca as lembranças vivenciadas que estão internalizadas para se construir a significação do texto.

A memória discursiva propicia uma atividade mobilizadora de discursos pré-construídos, discursos citados, necessários a serem recuperados na rede dos enunciados. E essa mobilização realizada pela memória, na recuperação desses discursos no arquivo para a leitura do acontecimento discursivo, se realiza de forma dinâmica, buscando assimilar do passado o que está vivo na consciência do grupo que a mantém. Pêcheux (2007, p. 56), procura demonstrar que:

Uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena, cujas bordas seriam transcendentais históricas e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização [...] Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos.

Vale salientar que a memória se constitui a partir de uma heterogeneidade discursiva com divergências de opiniões e conflitos de regularização, o que forma uma lembrança na mente das pessoas sobre certo acontecimento em um determinado grupo. Nesse sentido, a memória consiste no saber discursivo e permite que os discursos atuais façam sentido por meio dos dizeres que já foram proferidos. Dessa forma, os novos efeitos de sentido são construídos pelo que já foi significado.

Vale ressaltar que o interdiscurso mobiliza as relações de sentido, possibilitando uma ação de memória que é determinada por Formações Discursivas. É nesse sentido que o interdiscurso é um lugar de memória, espaço de relações discursivas, onde o saber possibilita o que dizer em resgate do que foi dito antes. A memória se configura enquanto uma atividade de retomadas e deslocamentos que mobiliza discursos já proferidos, necessários para a recuperação de outros enunciados que emergem na materialidade dos acontecimentos, permitindo a constituição de novos efeitos de sentido. Nas palavras de Orlandi (2007, p. 31), a memória discursiva é:

O saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada.

A autora explicita que a construção do sentido se dá através do interdiscurso, ou seja, através da relação entre a memória, o discurso e a história numa dada situação comunicativa. As palavras se constituem pela memória discursiva que se reportam a outros saberes já construídos a fim de estabelecer as relações de sentido para o sujeito nas situações comunicativas. Aquilo que se fala antes e em outro tempo e lugar, é recuperado pela memória discursiva, que comporta saberes de enunciados já ditos e que numa situação específica de comunicação possibilita novos efeitos de sentido. A memória é, portanto, a condição de existência do discurso. Como explicita Pêcheux (2007, p. 56), a memória se configura como sendo “necessariamente um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização. [...] Um espaço de deslocamentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos”.

Ainda segundo Orlandi (1996, p. 139), o interdiscurso é “a memória do dizer, o saber discursivo, a filiação de sentidos”. Através da relação da memória com o interdiscurso é possível pensar que os acontecimentos discursivos não são inéditos, mas, incompletos e que suscita a materialização de novos conhecimentos a partir da junção do já-dito com os dizeres atuais. O interdiscurso assinala um atravessamento histórico onde a linguagem aparece enquanto espaço de luta e de relações de saber/poder, mobilizando sentidos que são acionados pela memória discursiva.

A AD considera que o discurso é ativado por meio da memória e que ganha novos efeitos de sentido através do interdiscurso. Cabe aqui enunciar que o trabalho do analista de um discurso é averiguar as diferentes condições de produção do discurso, assinalando o funcionamento da memória. Dessa forma, o analista deve remeter o dizer a determinada Formação Discursiva, permitindo assim, que se compreenda o sentido do que está dito no dizer de uma dada FD. O discurso é reorganizado utilizando estruturas da memória inconsciente na busca de novos efeitos de sentido. Assim, a existência de novos efeitos de sentido a partir do dito e do não dito, revela a não repetição do discurso na Análise do Discurso. É notório que a Análise do Discurso comporta uma gama de categorias de análise, que condiciona um olhar investigativo na direção dos fenômenos da linguagem em sua articulação com a história; para que se possa investigar os efeitos de sentidos que se encontram na materialidade discursiva deste trabalho.

As considerações teóricas aqui desenvolvidas remetem ao ponto fundamental da pesquisa: analisar as letras de músicas a partir do contexto das relações sociais da época, considerando os deslocamentos de sentido que propicia a percepção dos silenciamentos presentes nas letras das músicas em análise.

1.5.3 Relações de poder na concepção de Foucault

Foucault ao tratar sobre a questão do poder explicita que o mesmo não está localizado em uma instituição, nem tampouco em algo que se cede, através de contratos jurídicos ou políticos. O poder na concepção do autor reprime, mas também produz efeitos de saber e verdade. Foucault (1979, p. 182) procura demonstrar que:

Não se trata de analisar as formas regulamentares e legítimas do poder em seu centro no que possam ser seus mecanismos gerais e seus efeitos constantes. Trata-se [...] de captar o poder em suas extremidades, em suas últimas ramificações [...] captar o poder nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam [...]. Em outras palavras, captar o poder na extremidade cada vez menos jurídica de seu exercício.

Nesse sentido, o autor afirmava que os acontecimentos deveriam ser considerados em seu tempo, história e espaço. Ele procura captar o poder longe das formas regulamentares através das quais ele normalmente é considerado. Isto é, procura observar como a punição e o poder de punir se transformam em instituições locais e regionais e nos discursos, podendo ser caracterizado como micro-poder ou sub-poder. Ele também não pretende mostrar quem deseja dominar, mas como funciona o processo de sujeição e dominação dos indivíduos.

Foucault não procura excluir as relações de poder, mas tenta esclarecer que o mesmo não se restringe a um campo específico. Ele está em todo lugar, sua teia atinge a todos e nada escapa às suas relações e práticas. O poder não pode ser considerado apenas como repressivo, mas constituem também ações, que são produzidas das relações de forças com outras forças.

A concepção de poder em Foucault pode ser compreendida como formas políticas que se recompõem e se recriam, em que não existe um centro a ser conquistado, mas apenas o jogo do poder a ser jogado. Pode-se afirmar que as relações de poder penetram todas as camadas da sociedade, buscando ocupar os espaços, diminuindo cada vez mais a força de luta política, criando estratégias e mecanismos de controle sobre os homens e sobre os corpos dos homens.

O poder é considerado, então, como um conjunto de relações que não deriva de uma superioridade, mas que irradia de múltiplos lados e de múltiplas forças, sustentando as instâncias de autoridade, incentivando e fazendo produzir. Nesse sentido, o poder produz, não tendo como elemento essencial à repressão e não podendo ser reduzido a forma estatal. Desse modo, ao invés de levar em consideração apenas o poder dos mais fortes sobre os mais fracos, o poder é tido como uma espécie de mecanismo que atravessa os indivíduos, que atuam ao mesmo tempo, enquanto efeito e centro transmissor de poder e não receptores passivos do mesmo.

Foucault procurou estabelecer uma articulação do poder com o saber. Ele postulou que “o exercício do poder cria perpetuamente saber e, inversamente, o saber acarreta efeitos de poder” (1979, p. 142). Para uma análise mais precisa acerca da relação saber/poder, é preciso observá-la a partir da instância do discurso, pois é na prática discursiva que o poder se exerce na construção de saberes. Nesse sentido, o sujeito é compreendido como aquele que sofre o exercício da força dessa relação, dentro da historicidade da qual surgem às relações saber/poder. Desse modo, pode-se afirmar que as produções discursivas de saber estão relacionadas a uma força de poder, que o instaura dentro de uma historicidade que lhe é favorável.

Os estudos foucaultianos estão relacionados às instituições, quartéis, fábricas, prisões, hospitais psiquiátricos e escolas, em que o autor perpassa pela sociedade disciplinar. No entanto, a organização espacial, horários, escala hierárquica, tudo leva a essas instituições a prescrição de comportamentos humanos estabelecidos e homogêneos.

Para Foucault, a disciplina produz corpos dóceis, que são corpos maleáveis e moldáveis. Segundo o autor:

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). [...] se a exploração econômica separa a força e o produto do trabalho, digamos que a coerção disciplinar estabelece no corpo o elo coercitivo entre uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada. (FOUCAULT, 2013, p. 133-134).

Foucault analisa essas instituições a partir do dispositivo panóptico, de vigilância e invisibilidade, que se constitui a partir de três elementos arquitetônicos: espaço fechado, divisão em celas e torre central. Assim, da torre é possível enxergar as celas, mesmo que das celas não seja possível enxergar quem está na torre e nem tampouco em outras celas. Segundo Foucault (2013, p. 194), “o panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder.

Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens [...]”. Ele ainda destaca que: “o panoptismo é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder” (Idem, p. 192).

É importante ressaltar que Foucault não tem uma teoria geral do poder, podendo ser aplicada a todas as relações de poder existentes em sociedade, em qualquer contexto. Ao contrário, ele pretende trabalhar uma analítica de poder que possa dar conta do seu funcionamento local, em campos e discursos específicos e em épocas determinadas.

Ao se referir ao aspecto produtor do poder, Foucault se opõe a visão de poder que se expressa na forma de enunciação da lei e do discurso da proibição, com todos os efeitos de negatividade: exclusão, rejeição, ocultação, etc. A partir dessa perspectiva é a lei da interdição e da censura que perpassa todo o corpo social – do Estado à família, do príncipe ao pai – como forma por excelência de exercício do poder. Para ele, há uma mudança no exercício do poder, em que deve ser exercido menos em termos jurídicos e de proibição e mais como técnicas e estratégias com efeitos produtivos. Como ele afirma:

A arte de punir, no regime do poder disciplinar, não visa nem a expiação, nem mesmo exatamente a repressão. Põe em funcionamento cinco operações bem distintas: relacionar os atos, os desempenhos, os comportamentos singulares a um conjunto, que é ao mesmo tempo campo de comparação, espaço de diferenciação e princípio de uma regra a seguir. Diferenciar os indivíduos em relação uns aos outros e em função dessa regra de conjunto – que se deve fazer funcionar como base mínima, como média a respeitar ou como o ótimo de que se deve chegar perto. Medir em termos quantitativos e hierarquizar em termos de valor as capacidades, o nível, a “natureza” dos indivíduos. Fazer funcionar através dessa medida “valorizadora”, a coação de uma conformidade a realizar (FOUCAULT, 2013, p. 175-176).

Nessa perspectiva, é preciso deixar de descrever os efeitos negativos do poder e passar a observar os efeitos produtivos que ele opera. Dessa forma, Foucault propõe uma analítica do poder, e procura fugir de uma tradição que utiliza o modelo formal e centralizador do direito, como parâmetro à compreensão das relações de poder; modelo este que tem se revelado insuficiente para dar conta das relações políticas e de poder. Nesse sentido, este não deve ser visto como algo dominado por uma classe que o teria conquistado. Ao contrário, as relações de poder implicam um enfrentamento perpétuo, como bem esclarece Foucault em *Vigiar e punir* sobre a dinâmica do poder:

Ora, o estudo desta microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma apropriação, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou uma conquista que se apodera de um domínio. Temos, em suma, que admitir que esse poder se exerce mais do que se possui, que não é privilégio adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito conjunto de suas posições estratégicas – efeito manifestado e às vezes reconduzido pela posição dos que são dominados (FOUCAULT, 2013, p. 29).

Nesse sentido, o funcionamento do poder é melhor compreendido mediante a ideia de que se exerce através de estratégias; e seus efeitos não são imputáveis a uma apropriação mas a manobras táticas e técnicas.

O poder ao qual empreende Foucault é considerado como uma multiplicidade de correlação de forças. Nesse sentido, ele é compreendido como uma articulação de forças que se realiza mutuamente, ou seja, existe sempre uma relação recíproca quanto à manifestação do poder enquanto força e a força enquanto poder.

Sob este enfoque, a visão de Foucault não se confunde com a noção de um poder como algo ao qual pode ser detido, como algo centralizador. Inexiste um mundo sem forças e para o autor, uma sociedade sem relações de poder somente pode ser uma abstração. Nesse sentido, entende-se que qualquer agrupamento humano vai estar sempre permeado por relações de poder, visto que a existência deste tipo de relação é coexistente à vida social. Pode-se afirmar, portanto, que estas relações não se dão onde não haja liberdade. Para Foucault é fundamental a existência de liberdade que garante a possibilidade de reação por parte daqueles sobre os quais o poder é exercido. Assim, não há poder sem liberdade. As relações de poder acontecem num espaço aberto de possibilidades, em que não existe um poder onipresente onde não há espaço para resistências e alternativas de transformação. Nesse sentido: “a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. Jamais somos aprisionados pelo poder: podemos sempre modificar sua dominação em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa” (FOUCAULT, 1979, p. 241). A capacidade de resistir é, portanto, um elemento constitutivo da própria definição de poder.

CAPÍTULO 2

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DE UMA ÉPOCA QUE ASSINALOU A HISTÓRIA DO BRASIL

2.1 O Regime Militar no Brasil

O Brasil viveu, durante os anos de 1964 a 1985, um período político marcado pelo autoritarismo do Regime Militar, instaurado a partir do golpe que destituiu o presidente João Goulart, em 1964. Esse momento ocorreu em meio à crise da economia brasileira e de grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas em torno de reformas políticas e institucionais de cunho nacionalistas, implementadas pelo governo de João Goulart.

O golpe foi o resultado do impasse entre o esgotamento da política nacional populista, que orientou o desenvolvimento e a industrialização do país no pós-guerra, e os imperativos de novos moldes de expansão capitalista, nos quais, a burguesia brasileira era compelida a uma integração e associação mais estreita com o capital monopolista internacional. Acerca disso, Habert (2001, p.8) afirma que:

Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista”. Na realidade, o acirramento da luta de classes estava no centro do conflito.

Em decorrência do golpe militar, a estrutura política brasileira caracterizou-se por estratégias e mecanismos de repressão e manutenção do poder, limitando a liberdade democrática e a ação dos poderes Legislativo e Judiciário, propiciando, ao poder executivo, a possibilidade de limitar e perseguir a oposição.

Com a instauração do regime ditatorial, o primeiro presidente da república indicado pela junta militar foi o general Castello Branco (1964-1967), que participou como articulador das intervenções militares de 1964. As primeiras medidas do seu governo foram: intervenção nos sindicatos e nas entidades estudantis, proibições das greves, instauração da censura, criação do SNI (Serviço Nacional de Informações), cassação de mandatos e suspensão por dez anos dos direitos políticos de parlamentares opositores.

O Regime Militar se estruturou através do aparelho repressivo de manipulação e controle social, em que se governava por meio de atos institucionais, decreto leis. Foram suspensas as eleições diretas para governadores e presidente da República, fechados os partidos políticos existentes e criados, por decreto, o bipartidarismo: Arena (Aliança Renovadora Nacional) e MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

Os governos do período usavam o poder de persuasão para incultar na mente coletiva que o sistema tinha. Seus discursos giravam em torno de objetivos voltados para a organização do país, com a falácia de que, para isto, era preciso um regime forte, autoritário e centralizado para salvar o Brasil da desordem política, econômica e social. Impregnavam, portanto, a ideia de que o regime atuava em consonância com o processo de desenvolvimento social. Há de se considerar que a nação vivenciou um grande surto de ascensão econômica, período que ficou conhecido como o “milagre econômico”. O governo e os empresários estavam eufóricos com o momento histórico marcado pelo crescimento e progresso apresentados pela economia brasileira.

Apesar do combate aos opositores do regime ter sido notoriamente marcados por mortes e torturas, não foi apenas esses fatos que aconteceram no regime, pois houve um significativo avanço em vários setores da sociedade.

No setor econômico entre 1967 e 1973, os militares trouxeram conquistas para o Brasil. Como exemplo dessas conquistas, destaca-se: a economia alcançou os mais altos índices de crescimento econômico; houve aumento das exportações; modernização do parque industrial brasileiro; aumento da oferta de emprego; direitos trabalhistas, dentre outros avanços.

A Petrobrás, a maior empresa brasileira, ganhou altos investimentos. O Programa Pró-Alcool também foi feito para diminuir a deficiência energética do Brasil, diminuindo, assim, nossa dependência do petróleo.

No plano social também houve avanços: o governo militar criou o Banco Nacional da Habitação (BNH), com o objetivo de financiar casas populares para o povo. Os militares também investiram na educação, pois precisavam de mão de obra qualificada para o país. Foi implementado os cursos de mestrado e doutorado, criaram o programa de merenda escolar e ainda foram criadas 16 universidades. O regime trouxe pontos negativos, porém, também houveram muitos pontos positivos.

Como forma de manter o controle de suas convicções, os governos utilizavam os meios de comunicação. Dessa forma, para que não houvesse distorções nos objetivos a que se destinavam, usavam a censura sobre os conteúdos que não se poderia dizer.

Outro aparato usado durante o regime foi o ideal de patriotismo, prática que se traduz num impulso das pessoas para a defesa da pátria, mediante um amor devotado que despertava na população o sentimento de amor à sua nação. De acordo com Habert (2001, p. 23), naquele momento “uma grande campanha e propaganda ideológica aliava o ‘combate à subversão’ a uma imagem de progresso e patriotismo promovida com muito verde-amarelo”. Como suporte de dominação do povo, o governo criou alguns slogans, como: “Brasil, ame-o ou deixe-o; Este é um país que vai pra frente; Ninguém segura este país” (SILVA, 1992, p. 302). Quem contrariasse o governo era considerado subversivo. Para melhor elucidar essa questão Silva (1992, p. 294) afirma que:

numa época em que todas as críticas ao governo eram censuradas, os jornais, a tevê, os rádios e revistas transmitiam a ideia de que o Brasil tinha encontrado um caminho maravilhoso de desenvolvimento e progresso. Reportagens sobre grandes obras do governo e o crescimento econômico do país convenciam a população de que vivíamos numa época incrível. Nas ruas, as pessoas cantavam: "Ninguém segura esse país". Outra forte arma, o futebol, como não poderia deixar de ser, foi utilizado como propaganda ideológica. O tricampeonato conquistado na Copa do México encheu o país de euforia e serviu para envolver a população e camuflar as ações do governo e problemas vividos pela população.

Todo esse processo foi assegurado por um aparato de repressão política, que se apresentou sobre as manifestações de oposição ao regime. A resistência à implantação do regime militar foi se organizando nos anos seguintes.

Durante o governo do general Costa e Silva (1967-1969), que foi o segundo presidente do Regime Militar, houve o desfechamento do AI-5 (Ato Institucional nº 5), quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro, considerado o mais duro golpe na democracia e deu poderes quase absolutos ao Regime Militar. Inicia-se, portanto, um período de forte repressão aos opositores, reduzindo cada vez mais as manifestações democráticas. Nas palavras de Silva (1992, p. 297), “a nação iria conhecer o período mais triste e estarecedor da sua história política: o país era colocado nas mãos das formas mais retrógradas e reacionárias de sua sociedade”. Dentre as atribuições do AI-5, destacam-se: o fechamento do Congresso por tempo indeterminado; a extensão da censura às artes: como a música, o cinema e o teatro; suspensão do *habeas-corpus* para os crimes políticos, dentre outras.

Durante o período do AI-5, cantar e compor tornou-se um ato perigoso. Vários textos foram produzidos focalizando a ação da censura sobre a nossa música popular. Esses textos tanto os produzidos pela mídia (por meio de jornais e revistas), como os de origem acadêmica,

explicitam de que forma a obra de compositores, como Chico Buarque, Gonzaguinha ou Milton Nascimento foi arquivada por força da censura federal. Nesse ponto, temos cristalizado no campo da música popular, uma memória que associa o período da repressão política no Brasil, apenas aos cantores e compositores da MPB (Música Popular Brasileira). Sobre o contexto musical da época, Santos (2014, p. 78) afirma que:

Artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso foram os mais vigiados pelos censores desde a implantação do AI-5. Suas músicas eram consideradas por uns como intelectuais e por outros como de protesto, calcadas em reivindicações surgidas em grupos que criavam movimentos culturais ligados, por exemplo, ao teatro (Arena, Oficina e Opinião), ao cinema (Cinema Novo), aos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE) e aos centros universitários.

Alguns meses depois, o governo da junta militar que substituiu o general Costa e Silva, baixou outros atos institucionais que decretaram a pena de morte, a prisão perpétua e o banimento político, alegando o recrudescimento das ações de luta armada das organizações de esquerda.

O Congresso ao ser reaberto dez meses depois, reduzido de 94 parlamentares cassados, foi com a missão de validar a escolha previamente feita pela cúpula militar do general da *linha dura*² Garrastazu Médici, para a presidência da república, no período de outubro de 1969 a março de 1974. Considerado o mais autoritário e repressor de todos os governos militares, Médici tomou posse sob as condições econômicas e políticas que permitiram o período do conhecido *milagre econômico*.

O período do governo de Médici expressou a consolidação da expansão capitalista nos moldes que já vinham se delineando, contando com as bases econômicas e políticas anteriormente implantadas e com a recuperação da economia mundial, a partir de 1967-1968.

Sobre esta fase da economia brasileira, Habert (2001, p. 13-14) afirma que:

O que se convencionou chamar de “milagre” tinha a sustentá-lo três pilares: o aprofundamento da exploração da classe trabalhadora

² Sobre as “reformas legais”, a permanência dos militares no poder e sua ação sobre a sociedade civil, duas facções se insurgem entre os novos donos do poder: a linha dura e a linha moderada. Tanto os “duros” como os “moderados” afirmavam a urgência de combater o comunismo e a corrupção, bem como a imediata necessidade de o país recuperar a perdida credibilidade internacional. Contudo, divergiam sobre o conteúdo e a forma. “Moderados” como Castello Branco, Ernesto Geisel, Golbery do Couto e Silva e outros, inicialmente defendiam a tese de que em curto prazo a corrupção e a subversão seriam debeladas, o país voltaria à normalidade institucional e o poder voltaria aos civis. Já os “duros” como Costa e Silva, Garrastazu Médici e outros, pregavam o continuísmo militar. A vitória destes sobre os “moderados” lançou a nação aos porões da repressão e da tortura, cujo símbolo maior foi o governo do presidente Médici [1969-1974]. (SILVA, 1992, p.293).

submetida ao arrocho salarial, às mais duras condições de trabalho e à repressão política; a ação do Estado garantindo a expansão capitalista e a consolidação do grande capital nacional e internacional; e a entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos.

Esse contexto, associado à euforia pela conquista do título do Brasil de tricampeão mundial de futebol em 1970 no México, contribuiu para despertar o nacionalismo ufanista na população, que mobilizou grande parte da sociedade brasileira durante o governo de Médici, e que se expressava em *slogans* como “Ninguém segura esse país” (ARAÚJO, 2002, p. 217). A propaganda governamental fazia com que se acreditasse que o país havia alcançado uma era de progresso e desenvolvimento sem volta.

A música popular, por sua vez, também reagiu de modo otimista em relação ao Brasil naquele momento. Diversas produções musicais expressavam mensagens que sintonizavam com o projeto de mobilização patriótica, desenvolvida pela propaganda oficial do regime, como expressa o trecho da música *Pra frente Brasil*, da autoria de Miguel Gustavo, que se tornou o hino da seleção na Copa do Mundo de 1970:

*Noventa milhões em ação
Pra frente Brasil do meu coração
Todos juntos vamos
Pra frente Brasil
Salve a seleção [...] (Araújo, 20002, p. 280).*

Os militares permaneceram no poder por 21 anos e justificavam os atos do Regime Militar como uma medida para combater os problemas governamentais. O Brasil teve os seguintes governos militares: Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva, Emílio Garrastazu Médici, Ernesto Geisel, João Baptista Figueiredo e uma Junta Governativa Provisória formada por Aurélio da Lira Tavares, Augusto Rademaker e Márcio Melo. De todos os governos militares, Medici foi considerado o mais repressor e autoritário. E sobre essa questão Silva (1992, p. 300-301) afirma:

com ele as liberdades individuais chegam ao limite das restrições. Apesar do extraordinário crescimento econômico do país que configurava o "Milagre brasileiro" e colocava o Brasil entre as dez potências industriais do mundo, a sociedade civil vivia submetida ao jugo do autoritarismo, do terror psicológico, das prisões arbitrárias, dos sequestros, confinamentos e assassinatos de presos políticos, dos "esquadrões da morte, - grupos de extermínio de presos comuns dos "grampeamentos" telefônicos, de sádicos torturadores que chegavam a requintes de crueldade como torturar crianças e

mulheres apenas por serem filhos, esposas, mães ou irmãs de alguns "subversivos" enquadrados ou não na Lei de Segurança Nacional, e de quem os torturadores pretendiam arrancar confissões.

Foucault propôs a possibilidade de pensar o poder a partir da noção de resistência, naquilo que estivesse ligado à cultura e ao cotidiano, o que seriam pontos móveis e transitórios que se espalham por toda a estrutura social. Para ele o poder em si não existe, o que existe são práticas ou relações de poder, sendo algo que se exerce e que funciona; ou seja, a polaridade do poder não existe no cotidiano. Ele não é um fenômeno de dominação homogêneo de um indivíduo sobre os outros, ou de um grupo sobre outros. O poder deve ser percebido como algo que circula e funciona em cadeia. Desse modo, as pessoas exercem e sofrem sua ação. Segundo Foucault (1979, p. 183-184):

O indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos de poder. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.

É importante ressaltar que as relações de poder presumem um enfrentamento perpétuo, ou seja, há nessas relações uma pluralidade de correlações de forças que atravessam todo o corpo social. Desse modo, vale dizer que elas acontecem em um campo aberto de possibilidades, onde não se tem a existência de um poder onipresente, que levaria a uma situação em que não houvesse espaço para resistências e alternativas de transformação. Nesse sentido, a capacidade de resistir constitui um elemento constitutivo da própria definição de poder. Assim, numa relação de poder haverá sempre a possibilidade de reação, em que se poderá modificar uma certa dominação em condições determinadas e segundo estratégias específicas.

Vale ressaltar que o poder, visto como repressor, propicia a construção de opiniões contrárias, produzindo, ainda, uma multiplicidade discursiva que leva a construção de individualidade. Assim, ao invés de uma dominação unificada dos sujeitos na sociedade, o indivíduo atua, ao mesmo tempo, como emissor e receptor de poder.

Com a finalidade de intensificar e controlar as ações repressoras é criado o Destacamento de Operações Internas e Comando Operacional de Defesa Interna (DOI-CODI) e a Operação Bandeirante (OBA). Ambos atuaram como centro de investigação e repressão intensa, para com aqueles que fossem contrários ao regime. Nesse período, as atividades

artísticas foram coibidas, tais como: livros, filmes, teatro, música, dentre outras. Muitos escritores, políticos, professores e músicos foram torturados e exilados do país.

A partir de 1978, esse modelo político e econômico brasileiro passa a vivenciar uma crise. Ele começou a se desestruturar pela diminuição dos lucros em alguns setores, pela retração dos investimentos e por uma inflação que se propagava diretamente no custo de vida. Essa crise começa a mudar a concepção das classes médias sobre o regime e a levar o Brasil para uma gradativa abertura política.

Em 1974, o general Ernesto Geisel, ao suceder o general Médici, prometeu uma distensão política lenta, segura e gradual. Ou seja, seu governo foi marcado pelo início de uma abertura política e amenização do rigor do regime Militar. Era necessário institucionalizar a Revolução, com o objetivo de recuperar a democracia. Nesse período, o crescimento econômico era insuficiente para garantir o fechamento político e muitos empresários criticavam o modelo autoritário. Em seu governo começa a aparecer um lento processo de abertura política e redemocratização³ do país. Nesse sentido, conforme afirma Silva (1992, p. 307), “o presidente Geisel e os militares castelistas que o apoiavam entendiam que nenhuma sociedade poderia viver tanto tempo submetida a um rígido regime autoritário e sem liberdade de manifestações”. Embora no governo de Geisel tenha sido dado o processo de abertura política, é notório o fato de que o ideal democratizante do governo era limitado. Os órgãos de repressão continuavam prendendo e torturando opositores e prisioneiros políticos, e o governo continuava cassando mandatos de parlamentares, sempre usando as atribuições que o AI-5 lhe dava.

O governo enfrentou a crise do petróleo e a recessão mundial, que prejudicaram a economia do país, ao mesmo tempo em que os créditos e empréstimos internacionais diminuíram. Sobre essa crise, Habert (2001, p. 40-41) afirma que:

Os primeiros sintomas da crise mundial manifestaram-se na esteira da chamada “crise do petróleo”, quando os países árabes membros da OPEP (Organização dos Países Exportadores de Petróleo) e responsáveis pela maior parte da produção mundial de petróleo suspenderam suas exportações em represália ao apoio dado a Israel por potências do Ocidente na guerra do Oriente Médio. A medida provocou a elevação dos preços que em pouco tempo triplicaram. O encarecimento do petróleo beneficiou os estados

³ Esses dois processos não são radicalmente contraditórios, mas tem objetivos diversos. Redemocratização, restabelecimento do Estado de Direito é não apenas o processo real do restabelecimento dos direitos individuais e processo eleitoral, mas também a própria luta democrática da sociedade. `Abertura`, por sua vez, é o processo através do qual o regime controla, cedendo e ao mesmo tempo postergando, o mais possível, o processo de redemocratização, com o objetivo último de perpetuar-se no poder.

Unidos, see de cinco das sete “irmãs” – as empresas multinacionais que monopolizavam a extração e a comercialização mundial do petróleo.

À medida que os países produtores e exportadores de petróleo triplicaram o preço do produto, afetou os países não produtores, principalmente, aqueles menos desenvolvidos, como no caso do Brasil que importava 80% do petróleo necessário a sua economia, e, por isso, passou a esgotar suas dívidas em moeda estrangeira nessa importação.

O processo de abertura política representou uma transição do regime militar para uma dominação mais aberta, de conteúdo conservador, na qual, a classe dominante manteve a sua hegemonia. As contradições de classe foram se acirrando e desencadeando pressões sociais dentro de um quadro de crise, de manifestações, de descontentamentos de vários setores da sociedade.

E é a partir das eleições de 1978, que o processo de democratização do país começa a acelerar. Através de atos públicos, de manifestos e da imprensa, as forças oposicionistas intensificaram a luta por liberdades democráticas, anistia e convocação de uma assembléia constituinte, livremente eleita, como uma das condições para eliminação do autoritarismo.

2.2 Diretas Já: movimento pela redemocratização do Brasil

O processo de redemocratização do Brasil começa a se configurar a partir da crise do regime ditatorial, que desarticulou a estrutura política militar do Brasil. O fim do *milagre brasileiro*, e as denúncias contra as arbitrariedades impostas pelo regime, contribuíram para que o país seguisse o rumo de um novo período de abertura política e, conseqüentemente, o processo de ampliação das liberdades democráticas, o chamado período de redemocratização.

A fase do Regime Militar instituída no Brasil de 1964 a 1975, fundamentada num sistema de repressão para a manutenção da ordem e do poder, destituía as manifestação que contrariassem as diretrizes do sistema. Contudo, no ano de 1975, o regime torna-se ameno e no ano de 1984, durante a vigência do presidente João Batista Figueiredo, o país se desencadeou para o processo de abertura política que, gradativamente, se chegou à democracia novamente.

Em virtude da atuação de setores da sociedade que articulavam pelo retorno da democracia, o processo de abertura política se fortaleceu. E no final de 1983, a oposição encaminhou o país na direção da campanha pela eleição direta para presidente da República.

Eclode, então, em 1983 o movimento civil de reivindicação, que ficou conhecido como Diretas Já, tendo por finalidade pressionar o Congresso a aprovar a emenda constitucional redigida pelo deputado Dante de Oliveira, que requeria a realização de eleições direta para presidente. A partir de então, começou uma grande “campanha que contestava frontalmente a legitimidade das eleições indiretas” (SILVA, 1992, p. 313). A sociedade entusiasmada aceitava a campanha de forma plausível. No entanto a emenda não conseguiu alcançar os 2/3 dos votos necessários para a sua aprovação e foi rejeitada por 22 votos.

O movimento de Diretas Já contou com a participação de vários setores da sociedade brasileira. Além de diversos partidos políticos de oposição ao regime militar, estavam presentes várias lideranças artísticas e estudantis. Segundo Silva (1992, p. 313):

Enquanto a Emenda Dante de Oliveira tramitava pelo Congresso, a campanha ganhou as ruas inicialmente sob a direção nacional do PMDB, com comícios que, a princípio acanhados, conseguiram reunir em abril de 1984 mais de 500 mil pessoas na Candelária, Rio de Janeiro, e mais de 1 milhão no Anhangabaú, em São Paulo.

Diante dessas manifestações, o presidente Figueiredo apresentou outro projeto de lei pelo qual estabelecia as eleições diretas a partir de 1988. A eleição para o novo presidente seria mais uma vez realizada de forma indireta. Formou-se então a Aliança Liberal, favorável à abertura política. Tancredo Neves, da Frente Liberal e Paulo Maluf, do PDS, concorreram às eleições presidenciais. A vitória foi dada a Tancredo Neves, que não assumiu o poder porque veio a falecer no dia 21 de abril de 1985. O vice-presidente José Sarney assume a presidência.

O marco do fim do Regime Militar no Brasil foi o final do governo Figueiredo e a posse do vice-presidente José Sarney. Fato que dá início a uma nova etapa na política brasileira, a chamada República Nova.

O contexto do Regime Militar, marcado pelo controle social e reforçado pelo decreto de vários atos institucionais, evidenciava que a produção artística do país, especificamente a música popular brasileira, era alvo de censura por se constituir uma forma de crítica e denúncia da realidade do Brasil, nas décadas de 60 e 70, o que será especificado mais adiante.

2.3 A censura

A trajetória política e econômica dos anos de 1970 possibilita observar a relevância da luta de jornalistas, políticos, intelectuais e artistas, entre outros, contra a censura e o Regime

Militar após a implantação do Ato Institucional nº 54, em 13 de dezembro de 1968. É possível compreender melhor a censura no Brasil a partir do que expõe Santos (2014, p. 76):

Mediante a repressão e a tortura, muitos países da América Latina, após o advento dos revolucionários de Cuba em 1959, implantaram ditaduras militares, com a intenção de evitar o avanço comunista no restante dos países latino-americanos, como no Brasil, em 1964. Um dos principais meios de controle aos subversivos era a censura e no Brasil não poderia ser diferente. Durante vinte anos, a censura atingiu os meios de comunicação de massa, entre eles, a música.

Para que o projeto do Regime Militar pudesse ser viabilizado, desde os primeiros dias do golpe de 1964, foi implantado uma complexa máquina de repressão política, que era centralizada pelo SNI (Serviço Nacional de Informação das Forças Armadas), CISA (Centro de Informação da Marinha) e CIE (Centro de Informação do Exército); além da polícia Federal e as polícias civis e militares estaduais. Essa máquina tinha por finalidade desarticular as manifestações de oposição ao regime. O “combate à subversão” justificava a liberdade de ação desta máquina repressiva espalhando terror em meio a sociedade.

Foi criado em São Paulo, no ano de 1969, sob o comando do II Exército, a Operação Bandeirante (OBAN), cujo objetivo era de centralizar o combate às esquerdas, e transformou-se em um dos mais conhecidos centros de tortura do país, servindo de modelo aos DOI-CODIs (Departamento de Operações Intensas – Centro de Operações de Defesa Interna). O primeiro deles foi instituído em São Paulo; e, outros, depois, implantados em diversas cidades.

Segundo Habert (2001), um dos exemplos da arbitrariedade e violência durante o Regime Militar foi a criação de esquadrões da morte, que eram policiais que prendiam e executavam pessoas suspeitas de crimes comuns. Mesmo não sendo oficialmente reconhecidos pelo regime, esses grupos funcionavam com o consentimento das autoridades e seus crimes ficavam impunes.

Imbuídos no contexto de efervescência política do Regime Militar e de transformações sociais, a arte surge como espaço de discussões políticas e denúncia da realidade brasileira. O cinema, o teatro, a literatura, a música e a imprensa aparecem como uma nova forma de manifestação cultural, que buscava através da linguagem artística criticar o regime vigente. Como afirma Habert (2001, p. 29), “a censura estendeu sua ação em todas as áreas – jornais,

⁴ De 1964 até 1968, a esquerda brasileira tinha acesso às diversas formas de cultura do país, o que mostra claramente que o AI-5 foi um golpe dentro de outro golpe, como uma estratégia do governo militar para conter o avanço da esquerda em diversos campos da sociedade civil, como a educação, a imprensa, a política e a cultura.

revistas, livros, rádio, TV, filmes, músicas, ensino – sob a alegação de preservar a segurança nacional”.

Ao se tratar das relações de poder é importante dizer que há um exercício de poder sobre os corpos, que visa discipliná-los. Segundo Foucault (2013, p. 126), “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Entende-se, portanto, que o corpo consiste em algo que é produzido, motivado por ações que o determinam, viabilizando transformações, configurando-o numa docilidade. Diante disso, o corpo assume o papel político e social a ser por ele materializado.

O Cinema Novo surgiu em fins da década de 1950 e se estende até a década de 1970. O Brasil era visto como um país colonizado culturalmente e esta característica era muito marcante com relação ao cinema. A ideia de uma cultura colonizada está subordinada às ideias de desenvolvimento. No entanto, em nome do desenvolvimento brasileiro, era preciso mudar uma atitude resignada para com a realidade do país. O Cinema Novo inaugura uma perspectiva crítica em relação ao cinema, então produzido no Brasil. Seus diretores, teóricos e críticos buscavam contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominada por interesses industriais. Representou um movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neorrealismo italiano, em que um grupo de jovens decepcionado com a falência das campanhas cinematográficas paulistas resolveu lutar por um cinema com mais realidade, mais conteúdo e menos custo, buscando misturar o nacionalismo com o internacionalismo, pois seus representantes objetivavam mundializar esse processo. Representou ainda, uma alternativa de denúncia que retratava os problemas sociais e a realidade cotidiana da época. A nova geração de cineastas procurava realizar um cinema capaz de discutir os problemas e questões ligadas à realidade nacional e o uso de uma linguagem inspirada em traços da cultura brasileira. Traz, em seu conteúdo, uma proposta nova e desmistificadora que culminava com os espaços políticos e culturais, nos quais mergulhavam o país.

Dentro dessa perspectiva da produção artística, o teatro também aparece com a finalidade de modificar a linguagem tradicional dessa arte e provocar mudanças na visão do expectador, através do estilo crítico das peças teatrais. Vale salientar que o AI-5, por meio da censura, dificultava a elaboração e apresentação das peças que tivessem um maior cunho de criticidade. A título de exemplo, temos a peça Roda Viva, de Chico Buarque, em que seus atores foram agredidos e a censura acabou por interditar o espetáculo.

A peça *Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra e *Abajur lilás* de Plínio Marcos, também foram subjugadas à repressão cultural, sendo proibidas de se apresentarem no país antes mesmo da estreia.

De todas as formas de resistência política, através das manifestações culturais, a Música Popular Brasileira (MPB) foi a que mais se destacou por ser um elemento de maior circulação social. Segundo Severiano (2009, p. 266):

Naturalmente, por sua influência, sua presença no cotidiano do brasileiro, a música popular constituía um dos segmentos mais importantes a serem fiscalizados, censurados e, na medida do possível, utilizados pelo Estado.[...]só no ano de 1940 foram vetadas pela máquina da censura, dirigida pelo major Antonio José Coelho dos Reis, 373 letras de músicas e proibidos 180 programas de rádio.

Uma das razões centrais pelas quais a música se destacou, era o fato do rádio ser a grande atração para os festivais de música popular, e um grande divulgador da cultura e da música nacional na época. A TV ainda era pouco difundida, principalmente no interior do país, e a internet ainda não existia. Mediante a isso, as estações de rádio eram objeto de grande audiência e de grande credibilidade. Sob este enfoque, salienta-se que a música aborda aspectos sociais e/ou culturais diversos, capaz de dar voz aquele que, por meio de suas melodias, age não mais de forma passiva frente a uma realidade com a qual não concorda. Desse modo, é possível observar, em várias músicas de compositores brasileiros, uma forma de reivindicação social, muitas vezes tornando-se crítica do sistema político, em que a obra e o autor estão inseridos.

Os compositores e intérpretes ingressaram no cenário musical, além de buscarem atingir o sucesso, com a finalidade de vislumbrar na arte os protestos contra a opressão do Regime Militar. De um lado, o conteúdo das músicas de protesto conseguiu driblar a censura e retratar a realidade brasileira em seus aspectos mais cruciais. Por outro lado, essas músicas vislumbravam a esperança de viverem em uma sociedade mais justa, igualitária e livre do controle social e político do regime militar. Músicas como: *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso; *Apesar de você*, de Chico Buarque; *O bêbado e o equilibrista*, de Adir Blane e João Bosco; *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque; *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, foram alvos de censura que marcaram historicamente o período de opressão vivido pelo governo militar.

*Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou
O sol se reparte em crises
Espaçonaves. guerrilhas
Em Cradinales bonitas
Eu vou
[...]. (Alegria, Alegria, de Caetano Veloso).*

Os conteúdos politizados da composição dessas músicas brasileiras foram pautados no desafio de instigar na população o senso de criticidade, diante dos acontecimentos vivenciados no período. Na canção *Pra não dizer que não falei das flores*, Geraldo Vandré deixa explícito sua insatisfação e a música se consagrou como o hino da geração que manifestava o desejo pela democracia na vigência do Regime Militar:

*Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção.*

*Vem, vamos embora, que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.*

*Vem, vamos embora, que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.*

*Pelos campos, há fome em grandes plantações
Pelas ruas manchadas indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão.*

*Vem, vamos embora, que esperar não é saber.
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.*

*Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam antigas lições
De morrer pela pátria e viver sem razão.*

*Vem, vamos embora, que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer*

*Vem, vamos embora, que esperar não é saber,
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.*

*Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não*

*Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Aprendendo e ensinando uma nova lição.*

Geraldo Vandré, aliado a UNE (União Nacional dos Estudantes), convida a população para lutar em prol da democracia no Brasil, através de manifestações populares de conscientização. Estes movimentos eram espalhados e divulgados, porém logo eram censurados pelos aparelhos militares. A música lançada em 1968, enquanto manifestação de teor político, foi motivada pela combativa resistência à repressão militar que, então, cerceava, através dos meios mais perversos, as liberdades artísticas.

Os movimentos culturais apoiados pela participação estudantil, sindicatos e operários eram cada vez mais frequentes. As pessoas temiam frente ao Regime Militar. Desapareciam ou misteriosamente apareciam mortas. No entanto, mesmo diante da tirania militar, o desejo de liberdade não desaparecia. As passeatas tinham sempre um caráter cultural, com músicas e danças, mesmo assim, eram atacadas com severidade e ignorância pelos militares.

A mais radical das canções de protesto, mostra que nos quartéis os soldados eram preparados para morrer pela pátria. E aqueles que se engajavam em prol da luta contra o Regime, se empenhavam em protestos frequentes no momento em que as Forças Armadas controlavam o poder. “*Pra não dizer que não falei das flores* (ou *Caminhando*, como ficou conhecida) se tornou uma espécie de *Marselhesa* brasileira, inflamando greves e passeatas até os dias de hoje” (ARAÚJO, 2002, p. 107).

A expansão da Música Popular Brasileira ocorre a partir do aparecimento do rádio que viabilizava o acesso do consumo das músicas à grande parte da população. E é nos festivais transmitidos pela incipiente televisão que o mercado musical se amplia e ganha mais força no processo de difusão da música, enquanto elemento de conscientização da sociedade.

Durante o período de efervescência política e cultural em que o país estava vivendo, a música popular ganha respaldo e intensifica sua relação com a história, à medida que faz transparecer as agitações políticas e sociais da época. A censura contribuiu para que a música se consolidasse como instrumento de resistência cultural e política, que desembocou no processo de institucionalização da MPB.

Em contraposição, durante o governo de Médici (1969 e 1974), através do AI-5, o país conheceu o período mais crucial da repressão, em que o poder se regimenta a partir de medidas repressivas e violentas. Nesse momento, a censura e o exílio se constituem como empecilhos para a consolidação da MPB no meio social. O governo de Médici representou

uma fase de pouca renovação no âmbito da criação artística. No entender de Alencar (1969, p. 413):

As restrições às manifestações da arte e até mesmo à informação jornalística dificultavam enormemente a expressão. Por outro lado, predominavam músicas ufanistas (que procuravam divulgar uma imagem de felicidade e euforia) e filmes históricos patrocinados pelo governo.

O exílio a que se submetiam os compositores afastava do âmbito social as produções, circulação e consumo das canções de protestos. Vários autores acabavam aprisionados e exilados do país. Discos foram vetados e algumas canções nem chegaram ao conhecimento das pessoas.

Foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas, órgão responsável pela censura de produções artísticas durante o Regime Militar, pelo qual passava todas as músicas antes de circularem socialmente. Não havia critérios para que os censores fizessem valer o poder de vetar as canções. Eles tinham a liberdade de interpretar da forma que eles achavam que deveriam interpretar. Intervinham até por não reconhecerem no conteúdo das músicas, o que o autor queria expressar. Portanto, não havia na censura um critério racional, havia um processo interpretativo. E sobre esse processo, Araujo (2002, p. 89) afirma:

era imprevisível o que poderia acontecer a uma composição enviada à Divisão de Censura do departamento de Polícia Federal – e todas, forçosamente, tinham que passar por lá. O cantor Wando, que na época teve algumas de suas composições proibidas, também enfatiza a falta de critérios dos censores. “Às vezes a gente usava de muita sutileza e a música não passava; outras vezes a gente deixava ir com certos exageros e a música era liberada. Não havia muita lógica”.

Compositores como Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tanguara e Geraldo Vandré, eram vistos pelos militares como inimigos do regime. Como resultado da capacidade criativa e audácia desses artistas, eles driblavam a censura para criticar e tentar transformar a estrutura política do país no momento.

Chico Buarque usou o pseudônimo de Julinho da Adelaide para que suas composições fossem liberadas. O uso de metáforas foi um recurso muito utilizado. Como exemplo pode-se citar a música *Cálice*, em que o autor usa metáforas para criticar a própria censura.

Em virtude da criatividade dos autores e das formas de dribles à censura, algumas canções conseguiram passar pelo Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), e passaram a circular no meio social.

O processo da abertura política propiciou uma mudança no panorama artístico brasileiro, especificamente no cenário musical. A sociedade passou a viver um novo surto de manifestações culturais, condizentes com a realidade do país. Nesse contexto, a música popular incorpora várias tendências musicais, como o rock e músicas tradicionais.

A cultura da música começa a se reafirmar no espaço social a partir da Lei da Anistia, lei de nº 6.683, promulgada pelo presidente Figueiredo em 28 de agosto de 1979, após uma mobilização social. A partir desta medida, “a anistia restabelecia os direitos políticos dos exilados, permitia sua volta ao país e os reintegrava à sociedade, sendo, sem dúvida, um ato político que reforçou o processo de redemocratização” (SILVA, 1992, p. 311). Os compositores exilados retornam ao Brasil e surge uma nova perspectiva quanto a música popular, que passa a ser valorizada socialmente como diferencial de bom gosto e status social, no âmbito da indústria cultural.

Tendo em vista o fato de que as letras de músicas de Chico Buarque são o ponto de referência do trabalho, é importante que se conheça melhor sobre sua vida e suas obras, o que será especificado adiante.

2.4 Tropicália: a contracultura na música popular brasileira

No início da década de 1960, surgiu nos Estados Unidos um movimento que ficou conhecido como contracultura e que se espalhou por vários países ao redor do mundo. O movimento tinha como principal característica a profunda crítica contra o sistema capitalista e os padrões de consumo desenfreado. Seus idealizadores, os jovens que integraram esse movimento de contestação aos valores morais e estéticos da sociedade, promoviam revoluções em seus modos de se expressar e viver.

A ideia da contracultura tinha por base o pressuposto de que existia uma cultura vigente que precisava ser modificada. Esses jovens acreditavam que uma mudança de governo não era o suficiente, era preciso, sobretudo, uma mudança de mentalidade. Afirmavam ainda, que não poderia haver apenas uma forma de resistência, mas qualquer tipo de manifestação que buscasse romper com os padrões elitistas tradicionais seria válida. Surgiram canções de protesto como as de Bob Dylan, o movimento hippie, a literatura de Jack Kerouac, a poesia de Allen Ginsberg, o movimento pela liberdade sexual, pela liberdade de pensamento, pela liberdade política, etc. Outras reivindicações semelhantes surgiram em outros países, tomando formas diferentes, dependendo do contexto de cada país.

E esses movimentos de contestação chegaram ao Brasil dando origem ao movimento chamado de Tropicália ou Tropicalismo, que surgiu sob a influência das correntes artísticas de vanguarda e da cultura pop nacional e estrangeira, como o pop-rock e o concretismo. Entre 1967 e 1968, um grupo formado pelos cantores Caetano Veloso, Gal Costa, Tom Zé e Nara Leão; pelos letristas José Carlos Capinan e Torquato Neto; pela banda Mutantes e pelo artista gráfico, compositor e poeta Rogério Duarte queria fazer música e arte de outra forma. Para isso, eles incorporaram elementos de outras culturas. Foi o resultado da mistura de rock, samba, bossa nova, rumba, bolero, que acabaria com o formalismo e o conservadorismo da época. Nas palavras de Severiano (2009, p. 383), “a ideia era que o produto síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal”.

E essa ideia foi definida no terceiro festival da Rede Record, em outubro de 1967, com o lançamento das composições *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, que constituíram o marco inaugural de um movimento poético-musical de vanguarda, universalista-popular, chamado de Tropicália ou Tropicalismo.

O Tropicalismo representou uma época de inovação, rupturas, experimentação do novo e contestação da cultura. No Brasil, a década de 1960 foi marcada por uma profunda efervescência política e cultural. Uma década marcada tanto pela implantação do Regime Militar, como pela conservação de uma cultura anacrônica, que buscava na cultura nacional a consagração de uma identidade nacional na música, no cinema, nas artes plásticas. Existia a cultura engajada dos Centros Populares de Cultura da UNE, que continha uma militância política, na qual uma parte do movimento da Bossa Nova evoluiu para as canções de protesto, com o objetivo de conscientizar as classes populares. Havia também a cultura de consumo, representada pela Jovem Guarda e baseada na cultura do rock, cujos maiores representantes eram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. E por não se encaixar nos padrões estéticos da cultura engajada esquerdista e da cultura de consumo, surge o Tropicalismo, liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e inspirado no antropofagismo das vanguardas modernistas brasileira dos anos de 1920. O Tropicalismo surge, portanto, como um movimento de enfrentamento desse contexto imediato.

O movimento tropicalista apresentava uma perspectiva musical voltada para o resgate da Bossa Nova de João Gilberto que se encontrava em declínio, como também buscava mostrar um país renovado pela tecnologia, pela televisão e pelo rádio, mostrando, ainda, a constante urbanização de suas cidades na década de 1960.

O Tropicalismo foi um movimento de rupturas, que congregou vários elementos e tendências sociais, tais como as roupas coloridas e guitarras elétricas, ao mesmo tempo, buscava unir o popular, o *pop* e o experimentalismo estético. As ideias do movimento impulsionaram a modernização não apenas no campo musical, como também na própria cultura nacional, na tentativa de sincretizar a identidade nacional. Nas palavras de Favaretto (2007, p. 30):

Era uma posição definidamente artística, musical. Rearticulando uma linha de tradição abandonada desde o início da década, retomando pesquisas do modernismo, principalmente a antropofagia oswaldiana, rompeu com o discurso explicitamente político, para concentrar-se numa atitude “primitiva”, que, pondo de lado a “realidade nacional”, visse o Brasil com olhos novos. Confundindo o nível em que se situavam as discussões culturais, o tropicalismo deu uma resposta desconcertante à questão das relações entre arte e política.

Os tropicalistas buscavam na música uma inovação que fosse sincrética e inovadora e, ao mesmo tempo, aberta e incorporadora. Não se tratava de assimilar tudo da contracultura americana, mas de reinventar a própria cultura, sintonizando os dados disponíveis do nacional e do estrangeiro numa criação brasileira moderna. O tropicalismo era caracterizado, ainda, como um movimento de inovação e experimentação. A título de exemplo cita-se o fato de que seus expoentes buscavam quebrar com a linearidade das letras de suas canções, impregnando uma postura concretista, ao mesmo tempo em que no ritmo e melodia incorporavam elementos diversos, desde o violão até as guitarras elétricas.

É importante ressaltar que os tropicalistas, ao passo que criticavam a identidade do Brasil atrasado e servil ao capitalismo selvagem, buscavam revelar um país culturalmente diverso em suas produções musicais e literárias. Almejavam quebrar com os padrões culturais da época, em que os governos totalitários como o de Getúlio Vargas e os militares, que assumiram o poder depois do golpe de 1964, tentavam sedimentar no país. Esses governantes tentavam mostrar um Brasil com tradições culturais típicas de um país subdesenvolvido, levantando-se contra as manifestações que aceitassem ideias estrangeiras no Brasil.

O projeto tropicalista foi um movimento cultural inovador, que se utilizou de artifícios da indústria cultural e da cultura popular para legitimar uma formação nacional de identidade autêntica. Esse projeto teve um engajamento político no sentido de combate à repressão militar que se instaurou no Brasil, a partir de 1964. Os adeptos do movimento conseguiram chamar a atenção dos militares por meio de uma música repleta de metáforas e palavras de

múltiplos sentidos, que mesmo sendo difícil de ser interpretada pelos agentes da censura, era compreensível ao público estudantil da época.

O movimento tropicalista durou pouco mais de um ano e acabou reprimido pelo governo militar após a decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968, quando ocorreu a prisão e o consequente exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Apesar de ter inspirado outros cantores a seguir o mesmo caminho que o deles, o exílio marcava uma interrupção na continuidade do trabalho, não havendo sentido conservar aquela estética por mais tempo.

2.5 Chico Buarque de Holanda: poesia e ideias

Francisco Buarque de Holanda, compositor, poeta, intérprete e escritor, nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944. Filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e da pianista amadora Maria Amélia Cesário Alvim, o artista tornou-se um referencial da música popular brasileira, que buscou por meio da arte retratar a cultura do Brasil, tornando-se um dos cantores mais representativos de sua geração.

No cenário musical, Chico Buarque atuou como um dos alvos da censura militar, devido ao fato de grande parte de suas canções apresentarem uma crítica social, revelando, nas entrelinhas, um caráter político ligado à repressão e à censura, contidas no período do Regime Militar no Brasil. Como já relatou Menezes (2000), a primeira das canções da repressão, *Apesar de Você*, mostra num contexto de hoje a realidade repressiva, e num contexto de amanhã a perspectiva de uma vida melhor. As várias músicas gravadas atingiu o número de quarenta álbuns, organizados por datas, discos, projeto, solo, gravações ao vivo, coletâneas e discos de outros intérpretes dedicados a ele.

Aos nove anos Chico Buarque mudou-se com sua família para a Itália, pois seu pai fora trabalhar na Universidade de Roma como professor. Nesse período começou a compor suas primeiras modinhas carnavalescas. Com doze anos, de volta à São Paulo, compôs algumas operetas, que passou a cantar juntamente com suas irmãs mais jovens. Foi na adolescência que começou a escrever suas primeiras crônicas e histórias, que eram publicadas no jornal do Colégio Santa Cruz.

Sua primeira apresentação pública em show foi no Colégio Santa Cruz em 1964, em que cantou a música *Canção dos olhos*. Foi nesse período que a nova geração de artistas dava início a era dos festivais da Música Popular Brasileira. A partir desse momento, a música do

compositor ganha respaldo e ele passa a se apresentar não apenas no Brasil, como também em festivais internacionais.

No ano de 1963, Chico Buarque ingressou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU). Na universidade ele pode participar de movimentos estudantis, como afirma Pinto (2007, p. 29):

Chico Buarque, além de ter tido contato com o movimento estudantil ao iniciar os estudos de arquitetura em São Paulo, conviveu intimamente com importantes referências do meio intelectual brasileiro, e teve a oportunidade de acompanhar as grandes transformações do mundo artístico, intensamente contaminado pelo desejo de mudanças.

Com o surgimento da Bossa Nova, Chico Buarque abandonou a faculdade após um ano de curso. A Bossa Nova foi um movimento do final dos anos de 1950, lançado por João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes e jovens cantores e compositores de classe média da zona sul carioca, derivado do samba e com influência do *Jazz*. O primeiro disco de Chico Buarque, gravado pela RGE em 1965, teve uma repercussão bastante significativa para o rápido avanço de sua carreira como cantor e compositor. Sua participação no programa *O Fino da Bossa*, da TV Record, entre os anos de 1965 e 1967, foi fundamental para a consolidação do cantor no cenário musical, que se destacou como um artista reconhecido e valorizado pelos brasileiros. A geração via nas suas canções a expressão de sentimentos, que emocionava e encantava a todos.

Inicialmente sua produção musical se concentrava na categoria lírica, como bem expressa as canções: *Morena dos olhos d'água*, *Carolina*, dentre outras. Convém assinalar que a situação política do Brasil, a partir de 1968, começa a se agravar, especificamente com a implantação do AI-5. Nesse momento, o cantor e compositor retrata a realidade social através de posicionamentos críticos contra os ideais políticos do regime militar.

Por conta própria decide exilar-se na Itália, no ano de 1969. De volta ao Brasil, em 1970, o compositor lança a música *Apesar de você*, que se consolidou como um hino de resistência à ditadura. Segundo Araújo (2002, p. 105), “até o momento da proibição de *Apesar de Você*, Chico Buarque não possuía a imagem de paladino da democracia e de contestador do regime militar”. Ao passar pela censura, a canção foi aprovada e gravada em compacto tornando-se um sucesso que revelou ainda mais o senso crítico do artista, diante da censura que se acirrava no país. No entanto, já se tinha vendido mais de cem mil cópias, quando uma matéria jornalística mencionou o fato de que a letra da música referia-se ao presidente Medici,

Apesar de "você", amanhã há de ser outro dia. A partir daí, veio a perseguição dos militares. Em seguida o exército invadiu a fábrica da Philips, apreendendo e destruindo os discos.

O cerceamento à liberdade de criação que se impôs ao cantor chega ao limite da censura devido a sua persistência em fazer sua arte, voltada para um maior engajamento político e crítica social. Em 1973, a peça *Calabar* escrita com Ruy Guerra, foi vetada pela censura juntamente com o LP *Chico Canta*, que deveria ser a trilha da peça. Na capa do disco a palavra *Calabar* aparecia pichada num muro, o que levou os censores a interpretar que a pichação tinha um sentido subversivo, levando a proibição da capa. Em resposta a atitude dos censores, Chico Buarque lança o disco com uma capa branca e sem título. Diante das censuras, o Álbum *Calabar* foi um fracasso do ponto de vista comercial. Em seguida, a Philips recolheu o disco com a capa branca e relançou-o algumas semanas depois, com uma nova capa. O relançamento trazia somente uma foto do cantor, de perfil, com o título *Chico Canta*.

Ainda no mesmo ano, Chico Buarque, em parceria com Gilberto Gil, compõe a música *Cálice* que foi proibida de ser cantada e gravada. Em 1974, o compositor lança o disco *Sinal Fechado*, constituído por canções de outros artistas. Em virtude da perseguição e forte censura, Chico Buarque cria o pseudônimo de Julinho de Adelaide. A partir daí, várias canções de conteúdo político passam pela censura e conseguem circular no meio social. Em 1978, Chico Buarque faz reaparecer sua indignação com o regime militar gravando *Cálice* e regravando *Apesar de Você*.

Na década de 1980 participou de vários eventos de cunho mundial, tais como: Projeto *Kalunga*, em Angola, dentre outros. Participou do documentário *Certas Palavras*, com a participação também de vários artistas e intelectuais da época.

Chico Buarque se destaca como escritor, adentrando nas questões sociais do momento. *Estorvo*, seu primeiro romance é lançado em 1991, pela Cia das Letras, obtendo uma repercussão de nível internacional. Em seguida escreveu mais dois romances: *Benjamim* e *Budapeste*. O enfoque geral de suas obras se detém numa análise de cunho psicológico e sociológico da realidade social vigente na época.

O filme *Estorvo*, baseado em seu livro, foi selecionado para o *Festival de Cannes* de 2000 e representou mais um importante trabalho junto com o cineasta Ruy Guerra.

No ano de 2000, o compositor recebeu o prêmio: Roma – Brasília Cidade da Paz, concedido pela prefeitura de Roma, como sinal de sua repercussão no âmbito da cultura internacional. Ainda neste ano, lança o DVD *As cidades*. Em 2003, Chico Buarque lança a nova montagem da peça *A Ópera do Malandro*. No decorrer da carreira continuou fazendo da

sua arte um espaço para discussões de várias temáticas sociais estruturadas, a partir das transformações políticas e socioculturais, construídas através da atividade humana.

Por meio de sua sensibilidade artística e capacidade de burlar a censura, Chico Buarque se consolidou como um dos artistas mais representativos de sua geração.

Vale ressaltar que Chico Buarque, assim como os cantores e compositores desse período, fazia parte de um grupo que detinham o conhecimento, e, assim, exerciam o poder de criticar o regime através das músicas. E é nesta circunstância que situamos a relação saber-poder apresentada por Foucault. O autor não acreditava que o poder e a dominação fossem originários de uma única fonte controladora. Eles seriam exercidos em várias direções e em diferentes níveis. Essa ação, segundo Foucault não era sempre opressora, mas poderia também está relacionada, por exemplo, à criação. Para ele não existiria relação de poder que não fosse acompanhada da criação de um saber, de um conhecimento. Esse saber abre espaço para que o homem possa agir contra o que não quer ser e pensar, em outras possibilidades de ação sobre a sociedade.

Foucault (2013, p. 30) afirma ainda que “não é a atividade do sujeito de conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento”.

Desse modo, é possível lutar contra a dominação representada por certos padrões de pensamento e comportamento, o que não significa que se fique imune completamente às relações de poder.

CAPÍTULO 3

A COSTITUIÇÃO DO CORPUS: MÚSICAS POLÍTICAS

Para efeito da constituição do *corpus*, este trabalho está atrelado à análise de três letras de músicas de Chico Buarque produzidas durante a vigência do Regime Militar no Brasil, especificamente nas décadas de 1960 e 1970.

A linguagem musical utilizada por artistas da década de 1960 e 1970 procurava burlar a censura e encontrar espaço para que pudesse circular socialmente. Em virtude das dificuldades de circulação enfrentadas, várias letras de músicas foram construídas com a utilização recorrente de metáforas, seja com intenção de dizer, não explicitamente, ou de dizer de uma outra forma o que estava proibido de ser proferido, seja com intenções de ludibriar os censores da ditadura.

Nesse contexto, e considerando sua fundamentação teórica no terreno da Análise do Discurso de linha francesa, será feita uma breve historicidade do contexto em que as músicas foram produzidas e, logo após, se seguirá para a análise do *corpus*, tendo em vista que o processo de leitura dessas músicas se dá numa perspectiva interpretativa dos enunciados discursivos, tomando como base as categorias de análise já especificadas no primeiro capítulo.

Há que se considerar o fato de que um enunciado é permeado por outros enunciados e que assumem diferentes posições de acordo com o contexto social em que são produzidos. Daí a necessidade de se entender o *corpus* em análise, a partir da produção discursiva de Chico Buarque, enquanto o sujeito enunciativo que age no discurso, posicionado socialmente e inserido numa conjuntura dada, que é a do Regime Militar.

3.1 A construção de sentido em *apesar de você*

A consolidação do recrudescimento militar, ou seja, da fase de maior autoritarismo, se dá a partir da outorga do Ato Institucional (AI-5). As inquietações políticas e insatisfações de estudantes, professores e artistas se intensificaram, na medida em que aumentaram também a rigidez da censura imposta pelo regime. É no período de 1965 a 1968 que as canções de protestos, consideradas subversivas no cenário musical, ganham respaldo e adquirem a essência de letras que criticam a realidade social vigente. Foi durante a vigência do governo de Médici que as perseguições e torturas se intensificaram. Nas palavras de Gabeira (1984, p.

119), “o AI-5 foi um golpe dentro do golpe, um golpe de misericórdia na caricatura da democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade”.

A música *Apesar de Você*, que suscita a consciência da repressão, foi composta no ano de 1970 quando Chico Buarque regressa ao Brasil, depois de passar mais de um ano vivendo na Europa, lugar em que se exilou. Ao retornar ao Brasil num momento de efervescência política, o poder centralizava-se nas mentes mais reacionárias do regime em que prevalecia a fase de maior rigidez política. Ao mesmo tempo, o país vivia a euforia do *milagre brasileiro* e da vitória da seleção Brasileira de futebol, que acabara de conquistar o tricampeonato mundial.

Nesse período, torturas, perseguições e mortes de pessoas contrárias ao regime eram constantes. Habert (2001, p.10) “com o AI-5, a ditadura militar completava o fechamento político em meio a um rastro de violências e prisões, torturas e mortes”. No entanto, o ideário de “pão e circo” (mistura de suposto desenvolvimento e felicidade) era incutido na mente das pessoas como forma de mascarar a realidade brasileira, historicamente estruturada com base no rigor das diretrizes que norteavam o poder no início dos anos de 1970. O termo “pão e circo” se refere à uma política criada pelos romanos que tinha o objetivo de fornecer comida e diversão para o povo, fazendo com que este se sentisse menos insatisfeito com o governo. Como já identificou Menezes (2000), a primeira das canções da repressão, *Apesar de Você*, mostra num contexto de hoje a realidade repressiva, e num contexto de amanhã a perspectiva de uma vida que “renascerá”.

A letra da música, ao ser enviada aos censores, passou por aprovação e foi gravada, se configurando como hino de protesto. *Apesar de Você* foi a primeira música de Chico Buarque que sofreu com a censura nos anos de 1970. Sendo carregada de duplo sentido, a música pode ser interpretada como uma mulher muito mandona, como o próprio Chico Buarque afirmou em um interrogatório, como uma afronta direta ao presidente Médici. O disco (disco de vinil, os primeiros discos de música) chegou a 100 mil cópias. Depois de já ter sido cantada em diversas ocasiões, os agentes da censura entenderam que a letra era direcionada ao presidente Médici. A partir de então, a música foi bruscamente combatida. A gravadora é invadida e as cópias são destruídas.

Logo após o episódio, o compositor foi convocado para esclarecer o conteúdo da música, especificamente o que significa o uso do pronome de tratamento “você”. Chico Buarque afirmou que se tratava de uma música lírica e que o “você” referia-se a uma mulher “mandona” e “autoritária”. Ao perceber que tudo que levasse seu nome não passaria pelos censores, Chico Buarque cria um pseudônimo (Julinho de Adelaide) para livrar-se da

marcação da censura. Somente em 1978, a música é regravada. A seguir, será analisado o enunciado discursivo da letra.

*Hoje você é quem manda
Falou tá 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
Amanha 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 juros, juros
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 lagrima rolada
Nesse meu penar.*

*Apesar de você
Amanha 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
Amanha 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. tal.*

O enunciado discursivo cataliza aspectos sociais da sociedade brasileira durante o período do Regime Militar. Retoma-se o enunciado e afirma-se que ele é concebido pela sua existência material, e que de acordo com Foucault, essa materialidade desempenha um papel central na sua constituição, uma vez que “o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAUT, 2008, p. 116).

Sabe-se, portanto, que a identidade do enunciado é determinada pela sua materialidade, cujo regime o qual obedece situa-se na ordem institucional. Assim, a identidade do enunciado é sempre relativa, nunca absoluta, variando conforme o saber da posição que ocupa diante de outros enunciados.

O sujeito enunciator utiliza recursos linguísticos para contextualizar o período histórico e, ao mesmo tempo, driblar os censores ao falar o que não era permitido na época. Utiliza uma linguagem metafórica e diversas estratégias discursivas para tentar esclarecer e alertar o povo sobre a situação a qual se submetia o país.

Considerando a música sob a fundamentação teórica a que se recorreu, é perceptível a presença dos sujeitos marcados socialmente pelos valores que lhes foram impostos, e que se inscrevem por meio das relações discursivas que constituem suas identidades.

Ao se buscar os efeitos de sentido no enunciado encontra-se na palavra *hoje*, um sentido que indica uma dimensão histórica que reflete a condição submissa da sociedade no

tempo presente, remetendo-se sempre ao momento adverso do qual relata todas as estrofes da canção.

Na primeira parte da música, percebe-se um deslize de sentido nas palavras que o sujeito enunciador utilizou. Tal recurso é utilizado na obra do artista, dificultando a captura lógica dos censores.

*Hoje você é quem manda
Falou , tá falado
Não tem discussão, não.*

O pronome pessoal *você*, presente em várias estrofes, inclusive no título, infere essa dualidade de sentidos, possibilitando a interpretação de se referir ao presidente Médici, maior representante do autoritarismo e da falta de diálogo no Regime Militar brasileiro, ou a uma mulher mandona. O sujeito enunciador teve que explicitar o real significado da palavra *você*, que havia passado despercebido pelos censores.

Tudo ia bem, até que uma notinha publicada num jornal do Rio de Janeiro insinuou que o ‘você’ era na verdade o presidente Médici. Chico já preparado, disse cinicamente que se tratava de uma mulher muito mandona. (HOMEM, 2009, p. 62).

A explicação de Chico Buarque não foi convincente para os censores, o que resultou na proibição da execução da música nas rádios, a destruição dos discos e a punição do censor que aprovou.

Foucault (1979) utiliza o termo saber/poder para estudar as práticas discursivas que se instituem na sociedade. O autor não cria uma teoria geral do poder, por considerar que não existe algo unitário denominado poder, mas formas desiguais em constante luta. Para o autor, o poder é jogo, é luta, em que se ganha e se perde ao mesmo tempo. E sob este enfoque, ao se proibir a música *Apesar de Você*, ela faz sucesso e abre caminho para se questionar o regime, o que permite observar que, a partir da concepção foucaultiana, as relações de poder consistem em mecanismos produtores de ideias, palavras e ações.

A presença da característica de duplo sentido também é perceptível nos versos seguintes:

*A minha gente hoje anda
Falando de lado e olhando pro chão, viu?*

A palavra *gente* refere-se aos artistas censurados, como no caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso, ou à sociedade que estava atrelada a um regime político opressor. Tendo em vista o fato de que a democracia limitada fazia com que essa *gente* ficasse submetida ao silêncio. Desse modo, tanto as pessoas quanto os artistas não poderiam expressar seus manifestos, que remetesse alguma crítica ao governo. E para se compreender os efeitos de sentido construídos em torno desse silêncio, vale ressaltar o que afirma Orlandi (2007, p. 152): “se ao falar sempre afastamos sentidos não desejados, para compreender um discurso devemos perguntar sistematicamente o que ele cala”.

É importante destacar que o discurso não é atravessado pela unidade do sujeito, mas, sim, pela sua dispersão, decorrente das várias posições possíveis de serem assumidas por ele no discurso.

Para Foucault (2008), o sujeito é discursivo e representa uma multiplicidade de posições. É preciso afirmar, ainda, que o sujeito é o alvo central das investigações de Foucault. Para ele, a constituição do sujeito se dá mediante os jogos de verdade, aos quais, a este se vincula.

Nos enunciados que se segue percebe-se a presença do interdiscurso com o discurso religioso, que segundo Fernandes (2005, p. 61) essa categoria de análise consiste na “presença de diferentes discursos, oriundos de diferentes momentos na história e de diferentes lugares sociais, entrelaçados no interior de uma formação discursiva”.

*Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão.*

Em outros termos, são dizeres proferidos em outras situações e outros lugares. O interdiscurso permite a compreensão do sentido de determinado enunciado que é sempre construído através da relação da língua com a exterioridade. Nesta análise, faz-se uma abordagem sobre as condições de produção que marca a vigência do presidente Médici, em que, todos os que fossem contrários ao regime eram considerados subversivos, sem direito ao livramento de sua culpa e a consequente obtenção do perdão.

Os mesmos versos acima sugerem a ideia de contraste em que o pecado se opõe ao perdão, a escuridão à claridade, viabilizando uma interpretação do mal em oposição ao bem. E aqui vale retomar a noção de poder explicitada por Foucault. O autor não buscou identificar

poder com opressão. O mesmo aponta que “não há um poder, mas que dentro de uma sociedade existem relações de poder – extraordinariamente numerosas, múltiplas, em diferentes níveis, onde umas se apoiam sobre as outras” (FOUCAULT, 2003, p. 153). Sob esta ótica, a voz do coro prenuncia um acontecimento discursivo que aponta para o fato de que são muitos, e não apenas um, os atores da resistência e da mudança que exercem micropoderes e compartilham dos mesmos desejos de transformação social, perceptível em vários versos da obra musical.

As condições de produção do discurso em que se operam essa discursividade se projetam na relação da língua com a história. O discurso enquanto acontecimento social vai se configurar em todo contexto político e cultural que, através da língua, se inscreve na história para significar.

Na segunda estrofe de *Apesar de Você* o sujeito enunciador evoca a esperança de dias melhores, a esperança por um amanhã diferente da realidade vivenciada naquele momento. Apesar das circunstâncias adversas, espera-se por um futuro diferente. Os rumos políticos se encaminharão por outro viés. Na sequência da música observa-se o enunciado:

*Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar.*

Esse trecho remete a uma expectativa de mudança na conjuntura política do Brasil. Expressa o desejo de desestabilizar a estrutura do regime, abrandando-o, recuperando algumas liberdades e, posteriormente, retirando os militares do governo. Pelos efeitos de sentido presentes nos enunciados, e metaforicamente falando, o galo ao anunciar o amanhã põe fim à escuridão, bem como a água nova que brota indica novos tempos e um novo começo. Expressa ainda, com um certo tom de ironia, à rigidez do governo Médici, que apesar de suas proibições não conseguirá impedir a chegada de dias melhores, preconizando um novo tempo.

Segundo Foucault (1979, p. 8):

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.

Nesse sentido o poder não se define como algo que se possui, mas como algo que se exerce. Assim, o poder pode ser considerado também a partir das classes sociais mais baixas.

Essa segunda estrofe de *Apesar de Você* expressa essa relação poder/saber, pois na concepção foucaultiana, o poder ao instituir verdades por meio das relações de força, possibilita a construção de saber. Este saber constrói elementos que controlam o dizer. No contexto social em que a música é analisada, a produção do discurso é interdita para manter o poder, e os dizeres que o ameaçam são evitados, visto que é por meio destas relações de forças que é determinado o que pode e deve ser dito.

Nessa perspectiva o estudo reporta-se a Formação Discursiva, que se refere a tudo que pode e deve ser dito por um sujeito num determinado momento e em determinado contexto de produção, historicamente definidos. Segundo Foucault (2008, p. 36), a Formação Discursiva são “os enunciados, diferentes em sua forma, dispersos no tempo que formam um conjunto quando se referem a um único e mesmo objeto”. Ao reportar-se ao momento histórico em que a música foi escrita, percebe-se que se busca subverter a ideia de submissão no contexto da ditadura, e que na letra aparece de forma implícita através do silenciamento. Diz-se de uma forma para não se dizer de outra. Usa-se uma linguagem metafórica e recursos linguísticos que possam ocultar aquilo que não se pode dizer de forma direta na materialidade linguística do enunciado. É preciso que o ouvinte/leitor se situe no contexto social da época para que possa apreender os efeitos de sentido a partir do jogo de palavras que estão na margem do dizer, utilizada pelo sujeito enunciatador.

No grupo de versos que se segue, o sujeito enunciatador prenuncia a chegada da liberdade, de um novo advir que trará mudanças às quais o sujeito aspira, indicando que breve irá acontecer um processo desarticulador do sistema vigente, a redemocratização enquanto nova fase política do país.

*Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juros, juro!*

Nos versos acima, infere-se que o sujeito enunciatador, com o término do AI-5, cobrará todo o sofrimento com juros. Cobrará cada motivo de tristeza e sentimento reprimido, em que o povo era proibido de expressar naquele momento.

A indignação com o sofrimento e o desgaste do Regime Militar instiga uma certa cobrança e, ao mesmo tempo, ameaça àquele *você*, considerado o culpado pelo desgaste político e social do país:

*Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar.*

Em tempos de ditadura, o vislumbre pelo fim do regime torna-se um desejo coletivo daqueles que são submetidos aos ditames instituídos pelo governo. E os versos seguintes expressam esse desejo:

*Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria...
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa.*

O sujeito enunciador direciona o discurso ao presidente Médici, informando-o que melhores dias virão. A esperança de um amanhã sem forças políticas que oprimam o povo é o ideário que contrariava o período obscuro vivenciado no Brasil nesse momento. Ainda nesse fragmento, o sujeito expressa a crença no fim do Regime, e, com este fato consumado, indaga qual será a reação do general ao ficar de mãos atadas diante do sentimento do povo. Há que se considerar, ainda, que quando esse novo tempo chegar, haverá uma troca de papéis por parte do povo e do ditador. Quem chora *lágrima rolada* vai *morrer de rir* e o governo, no caso, o presidente Médici vai se amargar, *vai se dar mal*, como bem expressa os versos a seguir:

*Você vai se amargar [...]
Você que inventou a tristeza [...]
Você vai pagar e é dobrado,
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar [...]
E eu vou morrer de rir
E esse dia há de vir [...]
Você vai se dar mal, etc e tal.*

Pode se perceber na fala do sujeito enunciador, uma forma de resistência ao enfrentar o poder que reprime. Uma voz a clamar por uma participação nos rumos do país. *Apesar de*

Você ficou conhecida por cumprir historicamente o papel da canção de protesto, transformando-se numa espécie de hino de oposição à institucionalização do AI- 5.

É importante salientar, de acordo com Foucault (1979), que cada luta se desenvolve em torno de uma rede particular de poder, como efeito e condições de outros processos, e não de um poder central, único, uma vez que não há, de um lado, o poder e, do outro, algo sobre o qual se exercite o poder. As lutas implicam, portanto, em oposições e resistências. Nessa perspectiva Foucault afirma que:

O indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos de poder. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constitui (FOUCAULT, 1979, p. 183-184).

O poder deve ser visto a partir da ideia de resistência e sempre atrelado ao cotidiano. O poder em si não existe, como expressa Foucault, o que existe são práticas ou relação de poder, como algo que se exerce. E nessas práticas as pessoas exercem poder e sofrem sua ação.

3.2 Em busca da teia de sentidos no enunciado *cálice*

Pensando o sujeito inscrito em relações de poder e constituído por elas, a análise da música *Cálice* retrata como o lugar social é marcado por essas mesmas relações. A música foi gravada em parceria com Gilberto Gil no ano de 1973, período de maior repressão militar instituída pelo governo Médici. Assim como na música *Apesar de Você* a composição consistia numa crítica de contestação direcionada ao presidente, que durante o seu governo usou a censura, tortura e até a morte para conter qualquer manifestação considerada subversiva. Vale ressaltar que embora o Projeto Tropicalista representasse a renovação da cultura e da identidade do país como um todo; seus adeptos não fugiam à briga política, buscando combater a repressão militar que se instaurou no Brasil a partir de 1964. Com um discurso polissêmico, os Tropicalistas conseguiram mexer politicamente com os militares, através de uma música nova, repleta de metáforas e palavras de múltiplos sentidos, que embora fosse difícil de ser interpretada pelos agentes da censura, era compreensível ao público estudantil da época. A música aborda o silêncio imposto a um grupo de intelectuais, numa analogia explícita com o verbo imperativo *cale-se*, fazendo ressalva à verdadeira ordem dada ao povo. Tida como uma das mais belas canções produzidas no período, a música

começa com a frase bíblica: *pai, afasta de mim esse cálice* (Lucas, 42;22), proferida por Jesus Cristo, logo após a última ceia, quando esteve no Getsemani para orar, prevendo sua paixão e morte, que estava para acontecer. A música apresenta uma interdiscursividade com o texto bíblico. Nesse verso nota-se o entrelaçar do conteúdo da frase com o discurso religioso, em que os autores retratam a ideia de sofrimento e amargura presentificados em ambos os contextos da frase proferida. A análise desse enunciado terá por objetivo também observar o silêncio no sentido do não dito, mas que é expresso de forma camuflada através das metáforas.

O silêncio presentificado na análise está intrinsecamente relacionado à censura, enquanto aparelho repressor utilizado pelo Regime Militar. O discurso da censura se enquadra em um processo de efeitos de sentido produzidos pelo interdiscurso, tendo em vista que na censura não era permitido o uso de polissemia. Nenhum discurso contrário ao Regime Militar era permitido circular na sociedade. Como afirmou Santos (2014, p. 77), “o objetivo da censura musical era eliminar as letras que fizessem menções contrárias ao Regime Militar.”

Os compositores buscavam através do interdiscurso religioso com o texto bíblico, criar um efeito de sentido em que o *vinho tinto de sangue* era a expressão ápice do período ditatorial no Brasil, onde os mecanismos de opressão como a força, a censura, o poder desmedido, foram fundamentais para o fortalecimento da manutenção desse sistema político, com suas agruras e amarguras.

É importante ressaltar que a relação da memória com o interdiscurso, como fatores primordiais na constituição dos discursos, traz a noção de que não se pode dizer nada novo e que tudo já foi dito. No entanto, o sentido construído através das retomadas por meio da memória discursiva, já é um novo significado. Como afirmou Orlandi (2007, p. 33), o interdiscurso refere-se a “todo conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos”.

No ano de 1973, Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil, se apresentaram cantando a música no evento Phono 73, no palácio das convenções do Anhembi em São Paulo. Organizado pela gravadora Phonogram, o evento reuniu os cantores mais expressivos da MPB, na época. Por ser censurada, a música *Cálice* não podia ser cantada em lugares públicos. Ela foi proibida quando sua letra apareceu na publicação de um jornal da época. No entanto, ainda conseguiu driblar a censura por algum tempo e protestar contra o governo.

Em 1973, entre os dias 10 e 13 de maio, foi organizado em São Paulo pela gravadora Phonogram no centro de convenções do Anhembi, um festival que ficou conhecido como Phono 73. Este evento teve o intuito de promover o catálogo dos seus contratados. No

entanto, visto que o país se encontrava no auge da repressão imposta pelo Regime Militar no Brasil, o evento ganhou um viés político, acentuado pela participação de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, recém-retornados do exílio. Durante o show, inúmeros cantores foram impedidos de cantar suas músicas devido à censura que havia. A maior demonstração de censura foi quando Chico Buarque e Gilberto Gil tiveram o som de seus microfones cortados por fiscais do governo, que temiam que a dupla cantasse a recém-composta *cálice*. Os microfones foram desligados e os cantores dirigiam-se aos outros, que eram desligados um a um, sem que a canção pudesse mais ecoar. Os cantores traziam consigo uma incerteza em saber se as músicas seriam liberadas para gravação e apresentadas ao público.

Dessa incerteza resulta a persistência em cantá-las, mesmo quando eram censuradas. A exemplo disso temos o relato de Menezes (2000, p. 91), sobre a proibição da música no momento em que estava sendo apresentada:

Para impedir que a palavra “Cálice” (cale-se) fosse pronunciada, cortaram o som de todos os microfones do Anhembi, um após o outro. Chico com raiva começava a cantar num deles, o som era desligado; ele pegava outro, também faziam o mesmo, e outro, e outro. E assim iconizou-se. Para que ninguém ouvisse “cale-se”, a censura levou aquelas três mil pessoas presentes ao Show a verem o “cale-se” dramaticamente concretizado nos microfones calados.

A música só foi gravada no ano de 1978, período em que as discussões sobre a abertura política se condensavam. Esse processo de abertura política, segundo Hebert (2001, p.45), “representou uma transição do Regime Militar para uma dominação mais aberta, de conteúdo conservador, na qual a classe dominante manteve a sua hegemonia”.

Cálice, uma das músicas mais panfletárias de Chico Buarque, é repleta de metáforas, nas quais Chico Buarque e Gilberto Gil usaram com o intuito de burlar a censura para retratar a situação em que a sociedade brasileira vivia durante o Regime Militar. Na música eles expressam o desejo de se livrar das desigualdades sociais no Brasil durante esse período. Enfatizavam ainda o envolvimento com políticos e com as mortes ocorridas durante o regime. Denunciavam também a repressão a que se submetiam às vítimas para se obter o silêncio, bem como o desejo de libertar-se das imposições feitas pelo governo Militar.

O sujeito enunciador recorreu a várias formas de ludibriar a censura, tais como: o uso de metáforas, palavras ambíguas e o uso de pseudônimos, como Julinho de Adelaide e Leonel

Paiva, pois, assim, seria mais fácil passar pela censura e conseguir aprovação das músicas. A seguir será analisado o enunciado discursivo da letra:

*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 atordoia
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 suada 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.*

A palavra *Cálice*, título da música e repetida constantemente na composição, expressa a intrínseca relação com o sentido e a sonoridade de *cale-se*, conjugação do verbo calar. Infere-se, já a partir do título, que há um deslize de sentido. A palavra *Cálice*, revestida de um contexto religioso é usada como forma de burlar a censura e mascarar o real sentido da expressão que, num contexto ditatorial, expressa o fato de fazer calar aqueles que ousem dizer

o que não se pode. Aqui depreende-se que há um dizer silenciado, pois a estrutura política da época impedia que se proferisse qualquer conteúdo contrário ao Regime Militar.

É preciso acentuar que o silêncio como sendo constitutivo da linguagem, faz parte do processo de produção de sentidos no ato de significar. Dado o caráter de incompletude da linguagem, a partir da noção do silêncio, entende-se que todo dizer remete-se a um não-dizer, como afirma Orlandi (2007, p. 11) “as próprias palavras transpiram silêncio”.

O silêncio se configura, portanto, a partir do seu caráter de incompletude e multiplicidade. É por meio da necessidade de interpretação que o silêncio se transforma em vários sentidos, caracterizado não apenas pela ausência de vozes, mas, também, pelas suas condições de produção, e, mesmo diante do que é dito existe a possibilidade de silenciamento como forma de contornar o que não se pode ou não se deve dizer.

Convém assinalar os processos discursivos a partir das condições sócio-históricas determinadas pela política do silêncio, que sinaliza uma forma de contradição ao poder vigente. O silêncio instaurado no decorrer das histórias políticas de dominação, era imposto pelo regime que proibia qualquer enunciado que contrariasse o governo ditador. Era necessário, então, que as palavras fossem silenciadas.

Para efeito de estudos a Análise do Discurso busca resgatar o contexto social e político da época para analisar os efeitos de sentido que permeavam os sujeitos imbuídos numa sociedade que vivia sob a égide das imposições do Regime Militar. Desse modo o silêncio é visto na perspectiva de se compreender o seu significado e a sua função a partir de uma sociedade subjugada por um regime de censura. Conforme Fernandes (2004, p. 170) “cada enunciação da palavra reconfigura, portanto, a enunciação do silêncio, redistribuindo os silêncios significados anteriormente”. Entende-se, portanto, que o silêncio contido nos enunciados se constitui a partir de uma relação deste com a palavra no ato de enunciação. Os sentidos dos enunciados não se encontram apenas na materialidade linguística, mas também nos silêncios como uma possibilidade de significação.

O silêncio impregnado no contexto musical é incisivo para a compreensão de que as pessoas estavam imbuídas de um sentimento de revolta, que era expresso no forte desejo contido nos versos da música, de vê um país mais justo e igualitário. Essa insatisfação em relação ao governo está explícita na primeira estrofe, onde há o verso: *mesmo calada a boca resta o peito*. E na terceira estrofe: *mesmo calado o peito resta a cuca*.

Esses versos permitem compreender que mesmo diante da boca "calada", o peito ainda sente e a cabeça ainda pensa. E, mesmo assim, as possibilidades do homem manifestar-se são

interditadas arbitrariamente pelo Estado opressor. Nesse sentido, esclarece Foucault (2004, p. 9):

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa.

É oportuno assinalar que o silêncio consiste numa condição de produção de sentido, isto é, ele aparece como o lugar/espço que permite à linguagem funcionar. A censura, portanto, é a forma do silêncio, do interdito, daquilo que é proibido, do que se pode ou não dizer. E ela deve ser considerada em sua materialidade linguística e histórica, ou seja, de forma discursiva.

A evidência discursiva no enunciado da música nos remete a toda uma contextualização social, que permite observar como o sentido histórico da música foi politicamente interdito. Isso sinaliza que o papel da memória inscrita no saber discursivo, viabiliza a compreensão de que os efeitos de sentido são construídos pelo sujeito social na verbalização de suas ideias, são carregados de significados e constituídos a partir do que já foi dito por outros sujeitos, em outras situações comunicativas. Por isso, é através da memória discursiva que se discute a teia de sentidos no enunciado *Cálice*.

Nesse sentido, o sentido é historicamente determinado tanto pela memória discursiva quanto pelo interdiscurso, o que faz com que ele se constitua enquanto sujeito que é socialmente afetado pela língua na produção do dizer.

A noção de memória discursiva é fundamental na descrição do enunciado. Esse, na perspectiva foucaultiana, não é frase, não é preposição e nem ato de fala. A memória opera no sentido de provocar ao mesmo tempo retomada e o deslize destes para outros. É preciso então, dar à memória seu valor como aquela que aciona os discursos já proferidos em outras situações comunicativas.

Na primeira estrofe e refrão da música, observa-se o primeiro jogo do dizer, uma referência bíblica. Os versos reportam-se à passagem bíblica que narra o suplício de Jesus Cristo a Deus, momentos antes de seu calvário, que retire de suas mãos a responsabilidade de realizar o sacrifício da paixão simbolizado pelo *cálice*. Apresenta-se aqui, a questão da proteção paternal, em que se pode afirmar que a figura do pai é que seria capaz de acabar com o sofrimento.

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

Esse trecho faz uma alusão à agonia de Jesus no calvário, mas a ambiguidade da palavra *cálice*, metáfora da morte, em relação ao verbo imperativo *cale-se*, remete à atuação da censura. Esse *cale-se* remete ao silêncio forçado, determinado pelo Regime Militar. Em cada repetição do vocábulo *cálice*, há uma interrupção da melodia em virtude do silêncio, expressando desse modo, o caráter repressivo do silenciamento, do não-dizer que diz. O vocábulo expressa uma ordem e sintetiza uma súplica coletiva, ou seja, um pedido implorado, que denuncia o aspecto negativo daquilo que se deseja ver afastado.

O *cálice*, que no contexto religioso representa o objeto que contém o sangue de Cristo, no contexto do Regime expressa o sangue derramado pelas vítimas da repressão e das torturas. O efeito de sentido vai além do *cálice*, que se refere ao sangue derramado na cruz e ao sofrimento de Cristo. Há, portanto, um deslizamento de sentido para a tortura, o uso do imperativo do verbo calar como instrumento de repressão militar. O sangue constitui um elemento representativo da morte, do suplício de Cristo. Na repressão do Regime, muito sangue foi derramado pelas vítimas das torturas e mortes durante esse período. Jesus Cristo foi submetido a muitos atos de crueldade durante o calvário, assim como aqueles que viviam no contexto da ditadura passavam por atos de crueldade, que se revelavam em diversas formas de tortura. O *cálice* também remete a forma imperativa do verbo calar, representando a essência autoritária do regime que impunha o silêncio de concepções contrárias a ele e calava as atitudes de contestação. É através do acionamento dessa memória, do interdiscurso, que o sujeito tem a capacidade de reconstruir os implícitos, de remontar à cena histórica passada, a fim de perceber como determinados discursos significam no presente. Como afirma Foucault (2008, p. 112), “não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha em torno de si, um campo de coexistências, efeito de séries e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis”.

O Método Arqueológico utilizado na pesquisa parte da investigação do enunciado, situando-o ao domínio do acontecimento que é o discurso, buscando nessa relação, o conjunto das regras que até então legitima o aparecimento desse enunciado e não de outro em seu lugar. Para Foucault (1971, p. 23), “trata-se de compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de seu acontecimento”. O enunciado ao ser situado enquanto acontecimento singular significa colocá-lo a ordem do discurso, pois o discurso é uma prática social, em articulação, com prática também não discursiva.

Nesse momento inicial da análise trabalha-se com uma imagem inscrita na memória discursiva, que é a memória social, ou seja, a memória trabalhada pela AD, que se refere aos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas e da memória construída socialmente.

Na segunda estrofe o sujeito enunciador remete à crucificação de Jesus que, ao sentir sede, lhe é dado uma esponja embebida de vinagre. É notório a retomada do interdiscurso através da memória discursiva que é fundamental para a produção de sentidos. Há, portanto, um efeito metafórico, em que o discurso, a partir de seus efeitos de sentido, remete à dificuldade de se aceitar a realidade social do período, no qual as pessoas eram submetidas à tortura de forma desumana. Percebe-se a insatisfação do eu lírico ao lançar a pergunta: *como beber dessa bebida amarga*. Há aqui uma intrínseca relação entre a *bebida amarga* e o *vinho tinto de sangue*, o que reflete a dificuldade de ter que conviver numa sociedade em que as pessoas são subjugadas por um regime repressivo, como também o sofrimento de Jesus Cristo no momento de sua crucificação. Nesse sentido, o interdiscurso entra como elemento primordial na instauração dos sentidos, pois estes são constituídos através do diálogo entre os discursos do presente e aqueles que lhes serviam de base.

É oportuno afirmar que a incompletude é uma característica dos discursos, pois estes se relacionam com outros discursos, a partir das condições de produção, que envolve tanto os sujeitos quanto às situações com a exterioridade e as relações entre o interdiscurso e a memória do dizer.

Outro elemento observado no enunciado trata-se da expressão *santa*, que pode ser compreendido por meio da AD enquanto deslizamentos de sentido, como a pátria mãe. Essa análise permite a leitura de que melhor seria ser filho de outra nação, na qual a realidade fosse menos difícil, com menor repressão, na qual fosse possível a existência da liberdade de expressão dos sujeitos enquanto portadores de seus pensamentos e ideais. No verso: *outra realidade menos morta*, é notório o desejo do sujeito discursivo de viver numa sociedade onde sua liberdade de escolha e direitos não fossem tolhidos. Aqui o sujeito discursivo revela sua descrença no regime político vigente, conduzindo a figura da pátria mãe à condição submissa de uma prostituta, termo que fica subentendido na palavra *outra*.

A memória discursiva que aparece no enunciado é vista como uma quebra, na impossibilidade de dizer, ou seja, a censura proíbe, enquanto a música permite a fluidez dos efeitos de sentidos. E o saber discursivo que construímos ao nos pronunciarmos é constituído pela memória e pelo interdiscurso, que perpassa o já-dito e possibilita todo dizer. Nas palavras

de Orlandi (2007, p. 54), “a memória discursiva sustenta o dizer em uma estratificação de formulações já feitas, mas esquecidas e que vão construindo uma história de sentidos”.

A produção dos sentidos ocorre no interior de campos institucionalmente constituídos, e nesses campos se insere uma determinada Formação Discursiva. É nos postulados teóricos de Foucault que se encontra a noção de que uma Formação Discursiva é quem determina os modos de dizer e aquilo que se pode e se deve dizer em determinada época.

Foucault (2008) concebe os discursos como sendo formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade. Desse modo, a Análise do discurso descreve essa dispersão, buscando estabelecimento de regras capazes de reger a formação dos discursos. Assim, “as regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva” (FOUCAULT, 2008, p. 43).

A interdição do dizer pela censura permite a construção de outros sentidos possíveis. Desse modo, mesmo que uma Formação Discursiva seja apagada, ela permanece na memória e, portanto, não é esquecida.

O sujeito enunciador apresenta ainda nessa estrofe, as condições de opressão do sujeito discursivo através do verso: *Tragar a dor, engolir a labuta*. Percebe-se o fato de ter que aceitar e aguentar a dor assim como o simples ato de fumar. Expressa ainda o fato de que é preciso assimilar o cotidiano, o trabalho, que seria a *labuta* como algo natural (*engolir*), mesmo que as condições de trabalho não fossem favoráveis. É notório nesses versos, o poder da força ditatorial que impedia os indivíduos de se pronunciarem contra o regime, representando a imposição e a manutenção do estado de silenciamento. No entanto, mesmo com a liberdade de pronunciar-se cerceada, as vozes aparecem de forma silenciada: *Mesmo calada a boca, resta o peito*. E mais adiante: *Mesmo calado o peito, resta a cuca*. Aqui se questiona a realidade silenciosa, que é caracterizada pela falta de liberdade de expressão, pois as vozes eram contidas num contexto que obrigara as pessoas a não pronunciar qualquer palavra considerada subversiva. Por outro lado é possível verificar nesses versos, a questão da resistência na concepção foucaultiana, pois onde há poder há resistência. E se a capacidade de se rebelar e resistir são elementos constitutivos da própria definição de poder, pode-se afirmar que há possibilidade de resistência. Mesmo num contexto em que não se pode falar, restam os desejos e sentimentos dentro do peito. E ainda que o peito fosse calado, restava a mente (*cuca*), onde os pensamentos não podem ser reprimidos.

Retoma-se aqui a concepção foucaultiana sobre as relações de poder. Para Foucault (2005, p. 88), o poder é tido como uma “multiplicidade de força”. Nesse sentido, o poder é

entendido numa articulação de forças que se realiza mutuamente, ou seja, há sempre uma relação recíproca quanto à manifestação do poder enquanto força e a força enquanto poder. É importante ressaltar que o poder visto como repressor é considerado como algo positivo, pois um discurso autoritário propicia a construção de opiniões contrárias, produzindo ainda, uma multiplicidade discursiva que leva a construção de individualidade. Assim, ao invés de uma dominação unificada dos sujeitos na sociedade, o indivíduo atua ao mesmo tempo como emissor e receptor de poder.

No enunciado *Como é difícil acordar calado/se na calada da noite eu me dano*, percebe-se a dificuldade do eu lírico em aceitar as imposições do regime e permanecer calado diante de atos repressivos, que se efetuavam, de preferência, à noite. Aqui é perceptível a crítica que se faz ao comportamento dos militares, pois tudo era tão arbitrário, que precisava ser feito às escondidas. E essas circunstâncias desencadeia o desespero do ser reprimido que quer lançar um *grito desumano* (característica animalesca), talvez como a única forma de ser escutado. Depreende-se então, a força da imagem do grito desumano como referência ao descaso do governo com a população.

O Regime Militar impregnava uma imagem distorcida da conjuntura política, social e econômica do Brasil, utilizando-se da propaganda de que o país vivia um *milagre econômico*. Sob esta ótica, as pessoas deveriam aceitar essa verdade como sendo absoluta, mesmo que para isso fosse preciso aplicar a força bruta, proveniente dos aparelhos repressores do Estado: *Tanta mentira, tanta força bruta*. Havia o desejo de lutar por uma sociedade que não fosse construída em torno de mentiras e da coação física. A força opressora que tortura e silencia o sujeito do discurso o deixa atordoado. No entanto, a condição do sujeito silenciado pelas relações de poder o coloca sob a condição de luta e resistência, a medida que o deixa atento e ponderado perante a situação coercitiva.

E na sucessão dos versos é evidente que a crença, na possibilidade de modificar as condições de dominação no Regime Militar, é um instrumento de luta e de resistência em prol de uma sociedade melhor.

*Esse silêncio todo me atordoa
E atordoado eu permaneço atento*

*Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa.*

A censura do Regime contribuiu para que o censo de criticidade se fortalecesse ainda mais no sujeito intelectual, que é referenciado na música como o sujeito que, dentro de um sistema político repressor, via sua liberdade de expressão desumanizada e reprimida.

Analisa-se, portanto, os procedimentos do poder em torno dos mecanismos de repressão e dominação, com base na concepção foucaultiana de que as relações de poder são mecanismos construtores de palavras e ações, que possibilitam a construção do saber. É importante compreender aqui o valor do discurso para Foucault na perspectiva arqueológica, visto que esse método se preocupa em entender o surgimento e as transformações pelas quais passam os saberes. Isso permite afirmar que o saber só pode ser apreendido em sua essência, dada à natureza do discurso que o revela. Segundo Foucault (2008, p. 205), “não há saber sem uma prática discursiva definida, e toda prática discursiva pode definir-se pelo saber que ele forma”. Nessa parte da estrofe citada, o sujeito enunciador reitera a questão do estado de quem se cala, denunciando os métodos de repressão utilizados para se obter o silêncio das vítimas, fazendo-as perderem os sentidos. No entanto, mesmo atordoado por esta situação, o sujeito enunciador permanece atento a ponto de inquietar-se. E essa inquietação que se insurge como mecanismo de resistência, provoca barulhos internos e incômodos que o coloca em estado de alerta para o fim dessa conjuntura política. É entendível que o estado de atordoamento é resultado da força bruta que advém dos aparelhos repressores do Estado no contexto ditatorial.

Ao rememorar as complexas relações de poder/resistência nas quais o sujeito se inscreve, é compreensível que ele possa estar atordoado e atento ao mesmo tempo, expressando, assim, sua condição de resistência. O que Foucault denominou de “poder disciplinar” pode ser expresso no sujeito silenciado, onde seu exercício pode ser observado mediante os limites de um direito de soberania e de um mecanismo de disciplina. Mecanismos estes, que são constitutivos do poder em nossa sociedade. E na concepção foucaultiana, o poder não é algo centralizado, mas algo que está em constante movimento.

O sujeito enunciador ao permanecer atento na *arquibancada*, assume a posição de expectador e, ao mesmo tempo de participante, por constituir um elemento de resistência. Ele reforça e dá continuidade ao estado latente de silenciamento que está imbricado na memória. Vale salientar que, por não haver um lugar determinado para que o poder se manifeste, não há também um lugar específico de resistência, ela se manifesta em qualquer lugar que seja afetado pelas relações de poder.

No segmento discursivo do primeiro verso da quarta estrofe, é patente a crítica que se faz ao inoperante sistema ditatorial, que de tão corrupto e ineficiente, já não funcionava. É

possível relacionar a palavra *porca*, a partir do deslizamento de sentido, com o sistema em vigor, que se tornou corrupto, em que a tortura tornou-se um instrumento para incutir o medo nas pessoas. O sujeito enunciador utiliza a linguagem metafórica, a fim de criticar as ações cruéis do governo, mostrando o desgaste das ferramentas políticas, onde as armas violentas de tanto usadas já não servem. O artifício da metáfora aponta que a *porca* ressignificada alude ao regime e a *faca*, que já não corta à sua ineficiência, simboliza o corte, os ferimentos e a violência constante, muito comum no contexto dos que lutavam para mudar a realidade.

É importante ressaltar que o sujeito se inscreve no interdiscurso para formular os sentidos. E essa formulação é determinada pela memória, que é considerada no nível histórico. Os discursos são partes de um processo que se constitui dentro de uma rede de significações. Nesse sentido, sempre que se retoma um discurso já-dito, sucede-se um deslocamento, levando-o para outro lugar. Segundo Ficher (2012, p. 86), “considerar a interdiscursividade significa deixar que aflorem as contradições, as diferenças, inclusive os apagamentos, os esquecimentos; enfim, deixar aflorar a heterogeneidade que subjaz a todo discurso”. No entanto, a interdiscursividade não remete a tentativa de explicar tudo sobre o pensamento de uma determinada época, mas remete a um trabalho de multiplicação dos discursos através de uma complexificação do conhecimento.

É a memória discursiva que permite que se use a palavra *lagoa*. Foucault (204b) em seu posicionamento sobre o surgimento de um discurso, e não outro em seu lugar, permite que se conceba, na análise interpretativa, que essa escolha se deu ao fato do vocábulo se referir à Lagoa Rodrigo de Freitas, situada na cidade do Rio de Janeiro, onde ocorriam diversas manifestações populares, que eram reprimidas durante o Regime Militar. Vale salientar, ainda, que a casa de Chico Buarque ficava localizada nas proximidades desta lagoa, onde a música foi produzida.

Como afirmou Gregolin (2006, p. 32), “são as redes de memórias que produzem sentidos em um momento histórico”. Sob esta ótica, os vocábulos *monstro* e *lagoa*, utilizados metaforicamente no acontecimento discursivo, foram ressignificados no discurso de resistência político-social no período do Regime Militar no Brasil.

Essa questão permite pensar acerca do sujeito, que é considerado por Foucault a partir das relações discursivas e enquanto efeito da subjetividade, compreendido não como um dado, mas como algo a ser construído e decorrente do processo histórico, descentrado e possuindo identidade movente. A noção de sujeito rompe com a individualidade centrada em si, revelando, assim, o amplo conjunto de elementos que se contrapõem na formação do sujeito discursivo. Foucault analisa o sujeito a partir das condições externas, apreendido como

produto das relações de saber e de poder; e a partir de relações intersubjetivas onde a liberdade se manifesta.

Nesta via de raciocínio, convém afirmar que os sujeitos opositores do governo vigente ganham presença na música, que irrompe como acontecimento no qual a denúncia social se faz presente. Embora seja uma denúncia construída em torno de uma linguagem metafórica, ela aparece enquanto modo de resistência, construída em torno das relações de poder nas quais o sujeito se inscreve. Para Foucault (1979) o poder não está concentrado numa pessoa e os efeitos desse poder não estão associados apenas à força física, mas perpassa, sobretudo, o gerenciamento das próprias ações.

Retomando a memória discursiva e o interdiscurso, a música remete ao discurso religioso, quando o sujeito enunciador reitera um apelo ao divino para que sejam diminuídas as dificuldades, como é percebido no verso: *como é difícil, pai, abrir a porta*. A figura da porta no contexto bíblico sinaliza um relance de esperança e a possibilidade de um novo tempo. Na fala do sujeito, a *porta* desliza para a redemocratização, ou seja, a passagem de saída de um contexto violento e adverso. Resgata-se pelo interdiscurso esse mesmo sentido atribuído pela palavra porta, em outras letras de músicas como no trecho: *Apesar de você, amanhã há de ser outro dia*, música já analisada neste trabalho.

O enunciado *Essa palavra presa na garganta* expressa aquilo que não poderia ser dito, pois havia a ameaça constante de uso da violência contra os opositores do sistema. Havia o controle da liberdade, em que a repressão impunha o silêncio. “A censura é um sintoma que ali pode haver outro sentido. Na censura está a resistência. Na proibição está o ‘outro’ sentido” (ORLANDI, 2007, p. 118). O verso é expressivo à medida que busca representar a vontade de falar a respeito da repressão a qual a sociedade se submetia. Tendo em vista o fato de que nem tudo podia ser dito, a palavra que não saía da garganta, nos remete ao fato de que os efeitos de sentido nas palavras derivam das Formações Discursivas em que se produz o dizer.

Um dos elementos recorrentes no período do Regime Militar foi o desejo de liberdade contido no peito do cidadão dos países que viviam sob os diversos regimes autoritários existentes no mundo. Esse desejo era expresso muitas vezes na embriaguês como uma forma de minimizar o sofrimento do momento, como expressa o verso: *Esse pileque homérico do mundo*. Esse sentido também está presentificado nos versos: *quero cheirar fumaça de óleo diesel/Me embriagar até que alguém me esqueça*. A memória discursiva permite associar neste período histórico a fumaça de óleo diesel à tortura. Vale ressaltar que esse enunciado possui um sentido duplo, visto que também faz referência a uma das técnicas de tortura

usadas pelo governo para se obter confissões e informações. A fim de fazer com que os subjugados perdessem a noção da realidade, os repressores queimavam óleo diesel dentro da sala, onde a fumaça os deixavam embriagados.

Na sequência dos versos, o eu lírico volta-se ao divino ao se questionar a respeito da luta pela liberdade. *De que adianta ter boa vontade*. Percebe-se aqui uma referência à frase bíblica: *Paz na terra aos homens de boa vontade*. Ele se pergunta se vale a pena ter um coração bondoso e puro, uma vez que a sociedade encontrava-se submetida às autoritárias do regime.

Na última estrofe, encontra-se uma ressalva a esperança de que se possa viver em um contexto fora de um regime que estabelece as condutas. Aponta-se que existe a possibilidade da realidade vir a ser diferente, tendo em vista que a história é passível de mudanças, e é transformada constantemente. O vislumbre e a expectativa por modelos de organizações políticas diferentes instigava na população a ânsia pela possibilidade de viver em um Brasil melhor: *Talvez o mundo não seja pequeno/Nem seja a vida um fato consumado*.

Na defluência dos versos, o sujeito enunciatador continua enfatizando sobre a necessidade de luta e resistência, manifestando a vontade de libertar-se do regime a fim de criar seus próprios preceitos. *Quero inventar o meu próprio pecado*: nota-se aqui o desejo de liberta-se das consequências dos erros cometidos por outros para criar suas próprias regras. O vocábulo pecado se desloca para a questão religiosa, mas também representa o fato de estar contra a lei, suscitando o desejo urgente de uma real liberdade. O sujeito enunciatador reafirma essa ideia no verso seguinte, acrescentado ainda que existe a vontade de morrer quando assim desejar, e do próprio veneno, e não, dos outros: *Quero morrer do meu próprio veneno*. E esse veneno sugere ainda, que seja a denúncia das arbitrariedades cometidas durante o Regime Militar.

Na parte final da música, o sujeito enunciatador trás mais uma vez o forte desejo de libertar-se das condições impostas pelo poder repressor, para ser dono das suas próprias convicções: *Quero perder de vez tua cabeça/Minha cabeça perder teu juízo*.

3.3 Acorda Amor: o sentido nas palavras

É nítido nas músicas de Chico Buarque o uso de expressões populares como também de uma certa imponência na linguagem para tentar driblar a censura e, ao mesmo tempo, expor a angústia de viver sob a égide de um regime ditatorial.

O compositor escreveu a música *Acorda Amor* utilizando o pseudônimo “Julinho de Adelaide” e a música conseguiu passar pelos agentes da censura.

Houve uma denúncia numa reportagem do *Jornal do Brasil*, em 1974, sobre a censura em que Chico Buarque foi denunciado acerca da autoria de suas canções. Após a reportagem, os censores passaram a exigir que todas as músicas enviadas para aprovação fossem juntamente com os documentos de identidade dos seus autores. “Na verdade, o próprio Chico, que assim driblou a censura mais uma vez e muito se divertiu, até a farsa ser desmascarada pelo *Jornal do Brasil* em 1974” (SEVERIANO, 2008, p. 367).

Em *Acorda Amor* o sujeito enunciador demonstra como era a vida numa época em que aqueles que prometem nos proteger são aqueles a quem devemos temer. A letra da música reflete o período em que as pessoas simplesmente desapareciam de suas próprias casas, sendo arrancadas durante o dia ou a noite e levadas para o Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODIS). A crítica do compositor diante dessas arbitrariedades dos policiais, apontava para uma certa ironia, ao afirmar que as pessoas temiam mais às ações desmedidas dos agentes da censura do que de ladrões. Segundo Habert (2001, p. 31), “se as portas fossem arrombadas pela polícia para detenção ou sequestro, podia ser a última vez que se via aquela pessoa”.

A música foi, portanto, uma das composições mais expressivas sobre o medo na época do Regime Militar. Segue a letra:

*Acorda amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição.
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame, chame o ladrão.*

*Acorda amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão de escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame, chame o ladrão.*

*Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer.*

*Acorda amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção, Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa, não reclame
 Chame, chame, chame, chame o ladrão
 Não esqueça a escova, o sabonete e o violão.*

De modo geral, a letra da música foi escrita em primeira pessoa, enfatizando uma espécie de diálogo que o narrador faz com sua esposa, tentando acordar-lhe de madrugada para contar o sonho que estava tendo, no momento em que sua casa era invadida. É perceptível que seja um homem que acorda sua esposa, que seja um sujeito discursivamente masculino, devido à conjugação verbal de terceira pessoa em *eu aqui parado de pijama*. A letra da música expressa uma forma de ação típica realizada durante o regime militar a possíveis contestadores ao governo do momento, em que é explicitado o medo e a insegurança provenientes do regime, uma vez que a música não apenas é iniciada com o toque de sirene policial, mas, sobretudo, porque o sujeito enunciador clama para que sua companheira acorde porque teve um pesadelo. A primeira estrofe mostra a agonia e o temor que a população da época sentia quando a polícia se fazia valer do discurso da legalidade de ações. A mesma legalidade que fazia com que as autoridades perseguissem e matassem as pessoas. O sujeito enunciador alerta as pessoas para a perseguição. Os militares entravam nas casas, sem pedir licença, acordando-os e raptando-os sob suspeitos, em relação a algo desaprovado pelo sistema.

Com a expressão *Era dura*, o sujeito enunciador associa a Ditadura todas às mazelas políticas, construindo assim, um processo semântico neste contexto, o que permite que se faça uma ponte entre o discurso e a realidade. Essa estrofe se refere aos abusos do período, em que as invasões residenciais ocorriam frequentemente sem que houvesse mandados judiciais.

A estratégia discursiva do sujeito enunciador era fazer um jogo semântico com palavras que rimassem com ditadura, para gerar o efeito de sentido desejado por ele. O uso de termos foneticamente repetidos, materializava-se discursivamente na linguagem, observável em trechos como: *Era dura, numa muito escura viatura/Minha nossa santa criatura*. Possibilita à memória discursiva, enquanto operador de discurso ser ressignificada pela enunciação, de modo que se possa relacionar a palavra *dura* à ditadura. O vocábulo *dura* rima, também, com *viatura* e *criatura*, o que vale ressaltar aqui que a *viatura* era muito escura. Isso sinaliza um lugar tenebroso e sombrio. Segundo Pêcheux (1988), o sujeito ao produzir

seus discursos parte sempre de outros já proferidos, parte de um já dito, uma vez que ele não é a fonte do seu discurso. Desse modo, é pertinente aos discursos, uma interdiscursividade latente. Os dizeres estão sempre se relacionando a outros dizeres presentes na Formação Discursiva em que se inscrevem ou em outras formações.

O uso do adjunto adverbial *muito* intensifica a ideia de escuridão presentificada na viatura, o que sugere que o futuro das pessoas que adentrarem nela será sombrio e incerto. É observável também o fato de que as pessoas acreditam na proteção advinda dos policiais que utilizam as viaturas, e que estas expressam um sinal de segurança, pois é função dos policiais proteger a população. E o que acontecia na verdade, era o contrário, pois os invasores eram justamente os homens das viaturas. O enunciador reitera ainda, a questão religiosa: *Minha nossa santa criatura*.

Há também um deslizamento de sentido ao fazer referência ao povo (clamando *Acorda!*), para que as pessoas percebessem o que estava acontecendo na sociedade, tendo em vista que a maioria delas, no início, não entendiam as ações dos ditadores.

Não se pode buscar nos discursos os sentidos das palavras como se estes lhes fossem imanentes. O que se consegue obter são apenas alguns fios de feixe que se forma pelos efeitos de sentidos produzidos. Nesse sentido, Foucault (2008) diz, ao analisar os discursos, é necessário que se busque observar, descrever e interpretar suas regularidades. É por meio do conjunto de regularidades que apresentam que os discursos diferentes se agrupam em Formações Discursivas específicas, as quais reúnem em torno de si um conjunto de saberes discursivos, que permitem falar sobre determinado objeto.

Nesses versos, a questão do sentido é enfatizada a partir daquilo que não pode ser dito. Compreender o silêncio baseado no que ele pode representar indica que os sentidos podem ser susceptíveis a serem outros, pois o silêncio nunca está presentificado na materialidade linguística, mas se faz presente nos efeitos de sentido que permeiam toda uma contextualização histórica e discursiva da realidade social. Sobre isso Orlandi (2007, p. 154) enfatiza que "o silêncio é a condição de possibilidade de o dizer vir a ser outro".

Eu tive um pesadelo agora. O pesadelo trás a ideia de sono conturbado que pode representar consequências de situações conflitantes vivenciadas no dia a dia. E no contexto do Regime Militar, as torturas por parte do governo eram constantes, pessoas perdiam sua liberdade, líderes censuravam informações, etc. Eram ações tão difíceis que não se desejava que acontecesse na realidade, mas, apenas em pesadelo. A ideia de *gente lá fora/Batendo no portão*, trás a sensação de sentimentos de inquietação, aflição, angústia, medo.

O discurso, por ser historicamente possibilitado pela História, permite a significação dos enunciados a partir do contexto ditatorial. É através das relações históricas de implicação, apagamento, transformação, que o enunciado *gente lá fora/Batendo no portão*, trazendo *aflição*, é discursivamente possibilitado. No caso da letra da música, todo o movimento de instauração de efeitos de sentido, a partir da materialidade apresentada, só é possível através da retomada daqueles discursos socialmente construídos sobre o contexto do Regime Militar e que estão presentes na memória social.

O sujeito enunciativo, ao perceber a invasão dos opressores na sua casa, começa a chamar pelos ladrões, demonstrando que o medo que sente dos militares era bem maior que o medo de ladrões: *Chame, chame, chame, chame o ladrão*.

O homem insistentemente tenta acordar sua esposa, enfatizando que não se trata de um pesadelo:

Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão da escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame [...].

Ao afirmar que já tem gente subindo as escadas, o sujeito enunciativo refere-se explicitamente aos policiais, que numa atitude de desordem e desrespeito adentram as casas causando aflição e demonstrando o uso do poder de forma bruta por parte do Estado. A expressão *São os homens* é uma designação de quem seriam as pessoas responsáveis pela perseguição e tortura. Esses homens em uma análise de discurso seriam os policiais que eram rotulados de homens da lei. O que parecia ser apenas um pesadelo era a realidade. Há um deslizamento de sentido sugerindo que o povo acordasse para a dura realidade. O sujeito enunciativo explicita como o homem foi tomado de sua residência tarde da noite a partir do fato que ele já se encontrava deitado, onde se encontrava desprevenido, vestido de pijama. Um recurso que também foi amplamente utilizado na letra da música é a ironia, percebida especificamente no verso *E eu aqui parado de pijama/Eu não gosto de passar vexame*, em que o eu lírico tem como maior preocupação a vergonha que passaria ante seus opressores. E a análise vai além da vestimenta que estava sendo usada no momento da prisão. Existe também o vexame moral porque ao invés de ser preso por um ladrão, está sendo preso um homem de bem vestido num pijama.

Numa atitude de desespero, o homem tenta acordar sua esposa para despedir-se antes que o levem:

*Se eu demorar uns meses
Convém, às vezes, você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo
E pode me esquecer.*

No fragmento acima o sujeito enunciatador revela o sofrimento vivido pelos familiares das pessoas que eram detidas pela polícia durante o regime. Mesmo diante da aflição e desespero, havia a esperança de receber de volta aquele que tivesse sido detido. Em alguns meses ainda havia a possibilidade da pessoa (mesmo capturada pelos policiais) estar viva, ainda que escondida. No entanto, passando de um ano era provável que a pessoa tivesse sido morta. Ao sugerir que ponham a roupa de domingo e que depois esqueçam, o sujeito enunciatador faz referência à questão religiosa, visto que a roupa de domingo pode expressar a roupa de ir à missa, a melhor roupa, a roupa mais bonita, nesse caso, a missa de luto de um ano da morte de um ente querido. E a história daqueles que eram detidos, era esquecida depois de um determinado tempo, o que reflete a realidade da repressão no contexto ditatorial, em que muitos desapareciam ou eram mortos pelo regime.

Essa referência à questão religiosa incita a retomada aos estudos de Orlandi (2007), que explica o funcionamento do discurso mostrando que todo dizer se encontra na junção de dois eixos: o da memória, que se inscreve na própria constituição do discurso; e o da atualidade, que se refere à construção do dizer. É a partir dessa confluência entre memória e atualidade que os sentidos se constroem e os dizeres significam segundo sua constituição histórica, da qual participam outros dizeres que lhes servem de base e os recursos linguísticos e extralinguísticos, dos quais o sujeito enunciatador lança mão no momento de sua produção.

Quanto ao julgamento dos crimes políticos, estes eram incertos, pois se podia ficar preso sem atenção judicial, ser morto, jogado ao mar ou enterrado como indigente, ou seja, o indivíduo poderia simplesmente desaparecer durante o regime militar e não se ter mais notícias sobre ele.

No Regime ditatorial, o exercício do poder está intrinsecamente relacionado às formas de institucionalização, que:

podem formar sistemas muito complexos, dotados de aparelhos múltiplos, como no caso do Estado que tem por função constituir o invólucro

geral, a instância de controle global, o princípio de regulação e, até certo ponto também de distribuição de todas as relações de poder num conjunto social dado. (FOUCAULT, 1984, p. 246).

Segundo Foucault, o poder coloca em jogo as relações entre os indivíduos, que é um conjunto de ações que se induzem e se respondem umas às outras:

O que quer dizer, certamente, que não há algo como o “poder” ou “do poder” que existiria globalmente, maciçamente ou em estado difuso, concentrado ou distribuído: só há poder exercido por “uns” sobre os “outros”; o poder só existe em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidade esparso que se apóia sobre estruturas permanentes. (FOUCAULT, 1984, p. 242).

Nesse sentido, o exercício do poder se trata de um campo de possibilidades em que se inscreve o agir sobre o comportamento de sujeitos ativos, conduzindo sua conduta, agindo sobre sua ação.

É importante ressaltar que a memória discursiva, ao atribuir características aos sujeitos que surgem nos enunciados da música, permite a construção dos sentidos discursivos historicamente constitutivos de uma conjuntura social, marcada pelas posições dos sujeitos que revelam relações de poder. Assim, além do sujeito, a milícia, a esposa e o ladrão ocupam posições-sujeito determinadas pelos enunciados constituídos pelas condições de produção, implicadas nas formações discursivas em que estes estão inscritos.

Sabe-se, portanto, com base em Foucault (2008) que os sentidos dos discursos não se encontram na superfície do texto, não estão completos e acabados. Para que haja a produção dos efeitos de sentido em um texto é necessária uma série de fatores, como: o sujeito que se inscreve diante dele, o espaço em que circula, o momento histórico vivenciado e o sujeito enunciativo. Nesse sentido, ao entrar em contato com a letra da música em análise, os sujeitos recorrem aos discursos presentes na memória social sobre o Regime Militar e, a partir do entrecruzamento destes discursos com o texto que tem diante de si, é que esses efeitos de sentido são produzidos.

Na última estrofe pode-se verificar a força da repressão, através da violência imposta pelo órgão estatal: *Que o bicho é brabo e não sossega*. O bicho é exposto como aquele que não desiste, expressando a insegurança e o temor. Há um acentuado direcionamento ao povo, para que acordem, pois os ditadores são cruéis e não vão parar, mas continuarão até que se faça algo a respeito.

A frase dita desta forma para se referir ao Regime e aos próprios invasores, é uma espécie de silêncio que sofre interdição, em que o sujeito, por não poder dizer se cala, e diz de outra forma para que o sentido possa aparecer. Num sistema de dominação política era preciso que as palavras fossem silenciadas e, assim, usavam-se vários mecanismos de linguagem nas letras musicais na tentativa de burlar a censura. Conforme expressa Fernandes (2005, p. 92), “na relação do sujeito com a língua e com a história, por trás das palavras ditas, o não-dito produz sentidos que não podem ser controlados e que não se encerram em si”. Muitas vezes os sentidos dos discursos são construídos a partir daquilo que está ausente. Desse modo, mediante a ativação da memória no fio do discurso, os dizeres se investem de significados e concorrem para a instauração e a solidificação de saberes acerca dos objetos sobre os quais se falam.

Num contexto em que o *bicho* é o próprio governo, não há para onde fugir, pois eles descobrirão o lugar para onde se foi. E embora fugir fosse arriscado, talvez ficar fosse ainda pior: *Se fica não sei não*. Não fugir pode representar um mecanismo usado pelo estado, a fim de assegurar a continuidade de um espaço de exclusão social, fato este que remete às relações de poder em Foucault (1984), ao afirmar que “o poder só existe em ato, mesmo que, é claro, se inscreva num campo de possibilidades esparso que se apóia sobre estruturas permanentes”.

O esposo sugere, ainda, que ela permaneça atenta, pois pode também vir a sofrer prisão e que ela não está isenta de passar pela mesma situação:

*Atenção, não demora
Dia desses chega a sua hora.*

O sujeito enunciador também pode estar se dirigindo às pessoas de modo geral, que também poderão ser capturadas; e não adiantava protestar, discutir, lamentar, pois os militares não davam atenção à protestos que porventura viesse a acontecer: *Não discuta à toa, não reclame*. Qualquer reclamação era passível de represália, e o homem faz uma alerta a sua esposa para que jamais dissesse o que pensava sobre o regime. Através desse verso, o sujeito enunciador utiliza de uma voz social, que não é só sua, mas que representa o medo e a insegurança que as pessoas sentiam das torturas, nas quais a sociedade brasileira estava submetida. O discurso faz uma denúncia sobre as atitudes arbitrárias de um governo opressor e violento, uma vez que não há respeito às leis de proteção aos direitos dos indivíduos durante a vigência de um Regime Militar.

O sujeito enunciador refere-se ao próprio ditador, ressaltando que no momento ele está no poder, mas que em breve será derrotado, e não adiantará reclamar porque o povo prevalecerá.

Não esqueça a escova, o sabonete e o violão. Nesse verso, o sujeito enunciador lembra de itens básicos e necessários à rotina da detenção, além do violão que era usado como forma de lutar contra o Regime.

As metáforas utilizadas pelo sujeito enunciador tinham por finalidade camuflar uma voz de protesto contra o Regime Militar. Consiste em um processo que induz a polissemia da língua, enriquecendo-a, explorando a ambiguidade criativa, introduzindo um elemento de flexibilidade. Essa transposição metafórica é de suma importância para a atividade da língua e foi utilizada como forma de camuflar as ideias de jovens artistas, como Chico Buarque, no período da repressão que ocorreu durante o Regime Militar brasileiro.

A metáfora representa um mecanismo significativo usado nas composições de Chico Buarque, visto que o compositor, ao se sentir reprimido, projetava para a música seu descontentamento político em que era obrigado a silenciar perante a censura.

As inscrições discursivas presentes no *corpus*, permitem apreender efeitos de sentido construídos historicamente sob pressões impostas pelo Regime Militar, determinando as escolhas temáticas, bem como o aparecimento de um sujeito discursivo regido pelas regularidades que advém dessa prática.

Desse modo, entende-se que o sujeito discursivo é possibilitado pelos jogos de regularidades constitutivas dos discursos, autorizados do poder e dos discursos de resistência ao poder instituído, que lhe fornecem voz. Por sua vez, os sentidos são decorrentes tanto da possibilidade histórica, das posições ideológicas do sujeito e das condições de produção entre teoria e objeto.

CONCLUSÃO

Tomando como base a compreensão de que os efeitos de sentido nos discursos acontecem através da relação da língua com a exterioridade, buscou-se por meio desta pesquisa analisar discursos produzidos nas letras de músicas de Chico Buarque de Holanda, partindo da compreensão dos acontecimentos sociais, que permeiavam a sociedade brasileira nas décadas de 1960 a 1970. Fatos estes que influenciaram, de forma específica, parte da produção artística da época.

O Regime Militar no Brasil representou um período de efervescência na cultura, inclusive da produção musical, no que concerne às músicas de resistência, quando havia a necessidade de calar aquilo que contrariasse o Regime, e as metáforas eram utilizadas como recurso para burlar a censura impregnada.

O discurso autoritário que era mantido pela censura, objetivava apenas um sentido que era assegurado pelo discurso militar. Mesmo sob as condições da censura, artistas como Chico Buarque buscaram os efeitos polissêmicos a fim de disfarçar o dito. Desse modo, foram necessários deslizamentos de sentidos para que se pudesse burlar a censura.

Os sentidos presentes no *corpus* expressam parte do período histórico do Regime Militar brasileiro, em que uma parcela da população era submetida ao cerceamento de liberdades e restrições de direitos políticos constitucionalmente adquiridos, instituindo-se a produção dos discursos de verdade que regulamentam e funcionam como voz de autoridade na constituição dos sujeitos.

Em cada momento histórico a constituição dos sujeitos se dá através das relações destes com as práticas discursivas sociais, que advém de Formações Discursivas específicas. Essas práticas são permeadas pelos poderes advindos das diversas instituições sociais e das relações cotidianas, gerando e fazendo circular uma série dos saberes que legitimam essas mesmas práticas. Saber e poder se interrelacionam e delineiam a instauração das práticas discursivas.

Levando em consideração que as práticas discursivas se materializam em função do dizer e do poder, e que constituem sistemas de enunciabilidade que permitem aos sujeitos ocuparem certas posições no discurso, e de produzirem determinados enunciados e não outros, investigou-se o processo de transformação do evento histórico em acontecimento discursivo. Na análise em questão, a construção dos sentidos discursivos só é possibilitada quando historicamente constitutiva de uma conjuntura marcada pelas posições ocupadas pelos sujeitos, revelando as relações de poder nas quais estão inscritos. Do mesmo modo, a

memória que se inscreve na continuidade interna de uma Formação Discursiva, se situa em uma oscilação entre o histórico e o linguístico e sugere que sua estruturação é uma questão social, reconstruída na enunciação, sendo elemento operador constitutivo dos sentidos.

A linguagem metafórica, que constitui um importante recurso da linguagem, é utilizada no *corpus* em análise como um artifício linguístico, associado ao ritmo e à sonoridade na composição das músicas.

Com base nas teorias explicitadas, esta pesquisa buscou alcançar o objetivo, que foi o de analisar o funcionamento discursivo nas letras das músicas *Apesar de Você*, *Cálice* e *Acorda Amor* do compositor de Chico Buarque de Holanda, observando os enunciados, o interdiscurso, a memória discursiva e as relações de poder presentes nas letras das músicas.

Para se obter os resultados foi necessário situar a pesquisa nos postulados teóricos da Análise do Discurso de linha francesa, buscando nas categorias de análise a fundamentação necessária para dar suporte à compreensão dos sentidos, construídos em torno do *corpus* em análise.

Em face das considerações acerca do funcionamento do aparelho repressor estatal dentro de um regime autoritário, pode-se constatar que a conjuntura social repercutiu na produção artística da época. Os mecanismos linguísticos utilizados na composição das letras das músicas, só vêm reforçar o fato de que os enunciados são sempre atravessados pela historicidade. Desse modo, afirma-se que o conteúdo expresso nas letras das músicas que contrariava o Regime Militar não podia ser dito de forma evidente, devido à censura que era imposta pelo autoritarismo do Regime. Era necessário o uso de estratégias discursivas que pudessem camuflar o dizer. E a Análise do Discurso permitiu que se compreendesse os sentidos do dizer e do não-dizer, dentro dessa conjuntura social em que as músicas foram produzidas.

Em face destas considerações, pode-se afirmar, então, que o estudo ao estar vinculado ao funcionamento das estratégias discursivas pode contribuir para o desenvolvimento de outros estudos científicos que objetivem entender o arrolar das práticas discursivas.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, P. C. de. **Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar**. 3 ed. Rio de Janeiro: Recorde, 2002.
- BURKER, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKER, P. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: EDUNESP, 1992.
- COSTA, N. B (Org). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.
- COURTINE, J. J. **Metamorfose do discurso político**. São Carlos: Claraluz, 2006.
- FERNANDES, C. A. **Análise do Discurso: reflexões introdutórias**. Goiânia: Trilhas Urbanas, 2005.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Ática, 1998.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. **História da Sexualidade III: O Cuidado de Si**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- _____. **História da loucura**. 5 ed. Tradução José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1997. (Coleção Estudos, 61).
- _____. **O nascimento da clínica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- _____. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- _____. **A Ordem do Discurso**. 10 ed. São Paulo: Loyola, 2004b.
- _____. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad. De Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 8ª ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2005.
- _____. **As Palavras e as Coisas**. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008.
- _____. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução Eliza Monteiro. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Coleção Ditos e Escritos. II).
- _____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 41. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- GABEIRA, E. **O que é isso companheiro?**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- GREGOLIN, M. do R. Sobre a Arqueologia das Ciências. In: **Estruturalismo e Teoria da Linguagem**. Tradução Luiz Felipe B. Neves. Coleção epistemologia e pensamento contemporâneo. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971.

_____. (Org). **Análise do discurso: entornos do sentido**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003.

_____. Foucault e Pêcheux na análise do discurso: **diálogos & duelos**. 2 ed. São Carlos: Claraluz, 2006.

HABERT, N. **A década de 70: Apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2001.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Pontes, Unicamp, 1993.

MENEZES, A. B. de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2000.

ORLANDI, E. P. **Análise do Discurso: Princípios e Procedimentos**. 7 ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

_____. **Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

PÊCHEUX, M. **Papel da Memória**. IN: ACHARD, P. ET AL. **Papel da Memória** (Nunes, J. H., Trad. e Intr.) Campinas: Pontes, 2007.

_____. **Análise Automática do Discurso (AAD – 69)**. In: GADET, F. HALH, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux**. Trad. Bethânia. S. Mariani et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.

PINTO, F. B. **O Brasil de Chico Buarque: Nação Memória e Povo**. 2007. 131 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

SANTOS, I. O método arqueológico de Michel Foucault. In: **Método de pesquisa: perspectivas filosóficas**. Mossoró: Edições UERN, 2010.

SANTOS, P. dos. **Raul Seixas: A mosca na sopa da ditadura militar – censura, tortura e exílio**. São Paulo: Scortecci, 2014.

SANTOS I; SOUZA M. A. de. **O Discurso em Foucault**. Polén, v. 1, n.1, p.55-63, 2015.

SARGENTINI, V. M. O. A noção de formação discursiva: uma relação estreita com o corpus na análise do discurso. In: BARONAS, R. L. **Análise do Discurso: apontamentos para uma história da noção- conceito de formação discursiva**. São Carlos: Pedro & João editores, 2007.

_____, V.; NAVARRO-BARBOSA, P. (org). **Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder, subjetividade**. São Carlos: claraluz, 2004.

SEIXAS, Kika. **O Baú do Raul**. São Paulo: Globo, 1992. P. 71-72.

SEVERIANO, J. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade.** São Paulo: Ed. 34, 2009.

SILVA, F. de A. **História do Brasil.** São Paulo: Moderna, 1992.