



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA ACADÊMICA
MESTRADO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM

GRACE TERRA SANTOS AGRA VASCONCELOS

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS MULHERES DE/EM CHICO BUARQUE

RECIFE

2014

GRACE TERRA SANTOS AGRA VASCONCELOS

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS MULHERES DE/EM CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira da Silva
Gonçalves Azevedo

RECIFE

2014

GRACE TERRA SANTOS AGRA VASCONCELOS

UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS MULHERES DE/EM CHICO BUARQUE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade Católica de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Linguagem.

Aprovado em _____ de _____ de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Nadia Pereira Da Silva Gonçalves de Azevedo – Universidade Católica De Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Isabela Rêgo Barros – Universidade Católica de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Marianne Carvalho Bezerra Cavalcante– Universidade Federal da Paraíba

*Dedico este trabalho a todas as mulheres que sofreram e ainda
sofrem com o discurso machista da sociedade brasileira.*

AGRADECIMENTOS

O caminho do saber é fantástico, a mágica de estar constantemente aprendendo é fascinante. Conseguir um título de “Mestre” é uma tarefa árdua e, ao mesmo tempo, prazerosa. Tal empenho faz o aprendiz romper os limites do conhecimento e fazer novas descobertas antes nunca questionadas. É como ultrapassar uma pequena linha do vasto mundo acadêmico e vibrar como se estivesse diante de um novo universo singular, e de fato estamos.

Ao longo dessa jornada, várias pessoas contribuíram de algum modo para que eu conseguisse chegar até aqui. Em palavras de força, em sorrisos, em braços encontrei apoio para não desistir nos momentos mais estressantes da fase da escrita, em que tive de conciliar a vida profissional com a vida acadêmica. Não foi tarefa fácil. Foram madrugadas acordada, foram horas de almoço sem almoçar, foram finais de semana sem diversão. Mas não foi para sempre, foi apenas um período de sacrifícios em prol a um sonho. Valeu a pena.

Não posso conquistar esse título sem antes agradecer primeiramente a Deus, por me conceder saúde para que eu pudesse desempenhar toda essa tarefa e ir à busca de todos os meus sonhos, estando, nesse momento, realizando um deles. Agradeço aos meus pais, Avan e Graire, por todo esforço de concederem-me uma educação de qualidade, além de toda dedicação e amor de uma vida inteira.

Agradeço ao meu esposo, Breno, por tanta cumplicidade e compreensão durante essa etapa, chegando a envolver-se comigo nessa pesquisa, discutindo e comentando teorias, sempre de um modo amável e carinhoso. Agradeço ao meu irmão, Graire Filho, que pacientemente discutia comigo algumas questões relevantes desse trabalho, me incentivando a estudar cada vez mais; as minhas cunhadas Honorina e Amanda por terem sido sempre solícitas. Aos meus sogros, por sempre me receberem de braços abertos nos momentos que mais precisava.

Agradeço a minha grande amiga Amanda Barros, por acompanhar toda a minha história de vida e por sempre torcer por mim de um modo tão verdadeiro; além de estar sempre presente nos momentos que mais precisei. Agradeço a minha orientadora, Nadia Azevedo, que dividiu comigo todas as alegrias e angústias desse trabalho de um modo tão paciente e singelo, tornando-se um “Raio de Sol” no meu mundo acadêmico, sempre me instigando ao conhecimento; as professoras Marianne e Isabela, pelas contribuições maravilhosas feitas com tanto carinho, na banca de qualificação. Aos

meus colegas professores Fred Machado e Anelilde Lima, que me ajudaram a dar o passo inicial para esse Mestrado, aos colegas Eraldo Batista, Joelma Santos, Ângela Mendonça, Viviane Gomes, Suelany Ribeiro pelos ensinamentos que levarei para sempre comigo nesse caminho tão longo. As minhas tias Ábia e Aline, por sempre me acalentarem com todo seu amor, as minhas primas Allany e Paula, que sempre torceram por mim, aos meus tios Arnaldo e Paulo por sempre me receberem de braços abertos em todos os momentos.

Agradeço a minha amiga Magda Carvalho, que ao longo do curso tornou-se minha parceira, dividindo comigo as conquistas dessa longa caminhada. A todos os funcionários dessa renomada instituição, sempre tão solícitos, muito obrigada.

Aos meus familiares e amigos, que, de algum modo, contribuíram para mais essa conquista, muito obrigada.

"Eu me interesso pela linguagem porque ela me fere ou me seduz"

(BARTHES)

RESUMO

As canções de Chico Buarque tornaram-se objetos de estudo no meio acadêmico por explanarem o contexto político de uma época. Com isso, as canções do compositor passaram a ser exploradas, também, no campo dos estudos da Análise do Discurso. Nessa perspectiva, o presente trabalho expõe as análises de canções compostas durante o período do Golpe Militar no Brasil, tendo como base teórica a Análise do Discurso de Linha Francesa (AD), fundada por Michel Pêcheux, em 1969, na França e desenvolvida no Brasil por Eni Orlandi e seguidores. Este trabalho tem como objetivo principal analisar o discurso tanto político quanto poético das canções em que Chico Buarque canta do lugar da mulher, compostas durante o Regime Militar Brasileiro. De modo específico, pretende-se investigar as formações discursivas e ideológicas das mulheres na canção de Chico Buarque, além de identificar o interdiscurso da/sobre a mulher na canção do compositor. Ao mesmo tempo, visa-se a compreender a memória discursiva presente no discurso da/sobre a mulher, como também destacar a posição sujeito-mulher nas músicas de Chico Buarque. Essa pesquisa faz uma análise do discurso da/sobre a mulher na música do compositor, considerando o discurso de resistência ao Golpe Militar abordado por Chico Buarque. Busca-se, assim, compreender os efeitos de sentido desse discurso por meio do não-dito presente no silêncio do discurso. Para tanto, foram selecionadas cinco canções para análises, compostas entre os anos de 1964 a 1979, levando-se em consideração as condições de produção do discurso, tendo como base a teoria e procedimentos analíticos da AD. A partir desta ótica, observa-se que o locutor enuncia do lugar da mulher, ocupando diferentes posições, da submissa à mulher de vanguarda, todas imersas na ideologia de uma sociedade que vivia oprimida pela ditadura militar. Na análise discursiva do *corpus* selecionado, as formações discursivas do sujeito-mulher deslizam da submissão à independência. As condições de produção são a ditadura, em que o silenciamento era rompido nas artes e o efeito metafórico das obras dizia o que o sujeito militar não podia escutar. Na censura e na resistência, as mulheres de/em Chico mostravam a ruptura da força de um dizer. A análise discursiva corrobora os costumes sociais de uma época inicial, em que o patriarcalismo fazia-se presente mais fortemente, em contraposição a outra, de um feminismo marcado. Conclui-se o estudo, evidenciando-se o discurso poético/político de Chico Buarque, em que é abordado o sujeito feminino das composições, marcado por formações discursivas/ideológicas políticas, sociais e culturais representantes da ditadura militar.

Palavras-chave: Sujeito - Mulher - Chico Buarque - Análise do Discurso.

ABSTRACT

Chico Buarque's songs became objects of study in academy because they explain the political context of the time. Therewith, the composer's songs began to be exploited, also, in Discourse Analysis studies field. In this perspective, the present work expounds the analysis of song composed during the period of military coup in Brazil, having as theoretical ground, French Discourse Analysis, founded by Michel Pêcheux, in 1969, in France and developed in Brazil by Eni Orlandi and her followers. This work has as main purpose analyze both political and poetic discourse of the songs that Chico Buarque sings as in the place of women, composed during the Brazilian military government. Specifically, we intend to investigate the discursive formations and ideological of women in a song by Chico Buarque, besides identifying the interspeech of/about the woman in the song's composer. At the same time, we aim to understand the discursive psychology present in the discourse of/about women, but also highlight the position of subject-woman in songs by Chico Buarque. This research makes an analysis of the discourse of/about women in composer's music, considering the discourse of resistance to the military coup approached by Chico Buarque. The aim is, thus, to understand the meaning effects of this discourse through the unsaid existent in this silence discourse. For this purpose, five songs were selected for analysis, composed between the years 1964 to 1979, take into consideration the conditions of discourse production, based on the theories and analytical procedures of DA. From this viewpoint, it is observed that the announcer express the place of women, occupying different positions, from the submissive woman to the forefront one, all immersed in the ideology of a society that lived oppressed by the military dictatorship. In the selected corpus discursive analysis, the subject-woman discursive formations slide from the submission to independence. The conditions of production are the dictatorship, which silencing was broken in the arts and the works metaphorical effect said what the military subject could not hear. In the censorship and the resistance, the women in Chico Buarque showed the rupture strength of a say. The discursive analysis fortify the social mores of an initial era, where the patriarchalism was present more strongly, in contrast to other, a marked feminism. The study was concluded, evidencing Chico Buarque's poetic/political discourse, which the female subject is approached in the compositions, marked by discursive/ideological formations politics, social and cultural representatives of the military dictatorship.

Keywords: Subject - Women - Chico Buarque - Discourse Analysis.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS E METODOLÓGICAS

1. EFEITOS DISCURSIVOS DO POLÍTICO NA MÚSICA POPULAR

BRASILEIRA	20
1.1 Anos de chumbo: o golpe militar no Brasil	21
1.2 Um passeio pela história da música popular brasileira	27
1.3 A Análise do Discurso de Linha Francesa.....	31
1.3.1 <i>Conceituando o discurso</i>	32
1.3.2 <i>Entendendo o conceito de ideologia</i>	36
1.3.3 <i>Formações imaginárias</i>	38
1.3.4 <i>Discutindo heterogeneidade discursiva</i>	39
1.3.5 <i>Sujeito, interdiscurso e memória discursiva</i>	41
2. CHICO BUARQUE E SUAS CANÇÕES	45
2.1 O silêncio como forma de driblar a censura nas canções de Chico Buarque	50
2.2 As mulheres de/em Chico Buarque	54
3. UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS MULHERES BUARQUEANAS	60
3.1A submissa de <i>Com açúcar, com afeto</i>	61
3.2 A mulher homossexual em <i>Bárbara</i>	66
3.3 A vingativa de <i>Olhos nos olhos</i>	70
3.4 A messalina de <i>Folhetim</i>	73
3.5 A mulher vanguardista de <i>Sob medida</i>	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	87

CONSIDERAÇÕES INICIAIS E METODOLÓGICAS

O interesse por essa pesquisa surgiu a partir de diversos encontros com a orientadora sobre que foco abordar nas canções de Chico Buarque, tendo em vista que havia muitas questões que inquietavam a autora deste estudo acerca do artista. Em meio às discussões, surge o objeto de estudo: canções em que Chico Buarque canta do lugar da mulher. Desta forma, nasce a intriga de saber quais discursos as mulheres de Chico enunciam.

As canções de Chico Buarque foram escolhidas para estudo por meio de motivação pessoal, por conta da forte admiração pelo trabalho do artista, que conseguiu consolidar um estilo musical. Além disso, Buarque representa a sociedade insatisfeita da década de 1970, a qual era reprimida pelo Governo Militar da época.

Chico Buarque iniciou a carreira musical na década de 1960 e, desde então, foi considerado pelo país um dos grandes nomes da música popular brasileira por conta da irreverência dos textos de suas canções. O artista nunca publicou um livro de poesia, mas alguns críticos o consideram poeta, afirmando que as músicas se assemelham a formas da poesia lírica.

As composições de Francisco Buarque de Holanda têm sido mais aclamadas do que as de qualquer outro compositor dos últimos vinte anos, tanto por parte dos críticos de música popular quanto por parte dos críticos literários (PERRONE, 1988, p.39).

O carioca compôs sobre variados temas, dentre eles possui um repertório significativo sobre o tema *mulher*. Algumas canções apresentam um eu lírico feminino, fazendo Chico Buarque cantar como se fosse uma mulher. Essa exuberante forma do compositor trouxe algo novo para a música popular brasileira, que, juntamente com as condições de produção da época, consequência de um golpe militar em 1964, que silenciou outras possibilidades ideológicas, trabalhava um tipo de composição, chamada “samba duplex”, em que dizia algo para (não) dizer outro. Tudo isso, a partir da posição de mulher assumida em algumas músicas, interessou o aprofundamento do estudo.

Algumas questões de pesquisa foram levantadas: quem é o sujeito-mulher em Chico Buarque? Como este sujeito se situa em um panorama sócio-histórico-político,

em que havia censura explícita? Que formações discursivas e ideológicas sustentavam o discurso da mulher na música de Chico?

Desta forma, este trabalho tem como objetivo principal analisar o discurso tanto político quanto poético das canções em que Chico Buarque canta do lugar da mulher, compostas durante o Regime Militar Brasileiro. De modo específico, pretende-se investigar as formações discursivas e ideológicas das mulheres na canção de Chico Buarque, além de identificar o interdiscurso da/sobre a mulher na canção do compositor. Ao mesmo tempo, visa-se a compreender a memória discursiva presente no discurso da/sobre a mulher, como também destacar a posição sujeito-mulher nas músicas de Chico Buarque.

O trabalho foi desenvolvido no programa do Mestrado de Ciências da Linguagem e, de modo especial, na linha de pesquisa *Processos de Organização Linguística e identidade social*. Para tanto, o foco do estudo foi a teoria da Análise do Discurso de Linha Francesa (AD), que também foi procedimento analítico do trabalho. Esta teoria foi fundada por Pêcheux em 1969, na França e desenvolvida no Brasil por Orlandi e seguidores. A filiação teórica é o Materialismo histórico (marxismo), a Linguística (Saussure) e a Psicanálise (Lacan). Não por acaso, o ano de sua fundação é o seguinte ao de maior efervescência política na França, com o movimento de 1968. Por conta disso, a AD na França tem um viés marcadamente político, diferente dos trabalhos mais atuais do Brasil, que estudam objetos diferentes e variados (sem, com isso, excluir o político). Também por este motivo, consideramos interessante a análise discursiva pecheutiana relacionada à reflexão das mulheres de/em Chico.

O estudo necessitou de um procedimento metodológico bibliográfico, que foi desenvolvido a partir da coleta de dados e da leitura e fichamento do material coletado. Além disso, foram selecionadas as canções *Bárbara*, *Olhos nos olhos*, *Com açúcar, com afeto*, *Folhetim* e *Sob medida*, em que Chico Buarque canta do lugar da mulher, para serem analisadas nessa pesquisa, a partir dos procedimentos analíticos da AD. A seleção deu-se de maneira criteriosa, de modo que a escolha ocorreu por cada canção abordar um sujeito feminino em posições diferentes.

Em *Bárbara*, tem-se um eu lírico feminino homossexual, em *Olhos nos olhos* aparece uma mulher vingativa. Já na canção *Com açúcar, com afeto* tem-se um sujeito feminino submisso ao homem enquanto provedor do lar. Em *Folhetim*, aparece uma “fácil”, remetendo a uma prostituta e em *Sob medida*, o sujeito feminino é de uma

mulher que se iguala ao homem. Além disso, cada canção está inserida em anos diferentes, mas todas elas dentro do período militar.

No primeiro capítulo, essa pesquisa apresentará um estudo teórico sobre o contexto histórico da época em que as canções foram compostas, além de apresentar um estudo sobre as composições de Chico Buarque, bem como explicar alguns conceitos da AD.

Um estudo sobre o contexto histórico da época faz-se necessário para as análises das canções, uma vez que, para analisar um discurso, tem que se levar em consideração as condições de produção do mesmo, pois é preciso destacar a materialidade do discurso por meio da língua e da história, de acordo com Pêcheux (2012). No primeiro capítulo, será estudado o Regime Militar de 1964 a 1985, período das composições analisadas nessa pesquisa. Será realizada uma análise sobre os ditadores que governaram o país nessa época, além de um breve estudo da sociedade na década de 1970, seu comportamento e suas ideias. O cenário socioeconômico também será levado em consideração, o que refletirá também nos versos de Chico Buarque.

A figura da mulher na sociedade da década de 1970 também será estudada no primeiro capítulo dessa pesquisa, pois é presença constante nas canções de Chico Buarque, sobretudo nas analisadas nesse trabalho. Além disso, um pouco sobre a vida e a obra do compositor serão aprofundadas, no intuito de fazer uma análise discursiva das canções escolhidas citadas acima para que se possa levar em consideração as formações imaginárias estudadas no primeiro capítulo.

Serão apresentados, ainda, no primeiro capítulo, os conceitos da AD trabalhados nessa pesquisa. Para analisar as várias vozes presentes no discurso de Chico Buarque, será analisado o conceito de *heterogeneidade* da teoria da Análise do Discurso de Linha Francesa, seguindo os preceitos do teórico Michel Pêcheux. Para compreender o processo discursivo, além do conceito de *discurso* proposto por Michel Pêcheux (2012), também será apresentado o conceito de *formações discursivas (FD)*, sob a ótica de Michel Foucault (2012), que influenciou o fundador da AD, até que ele chegasse a uma concepção própria de FD. Tomando como base que todo discurso é dotado de ideologia, isto é, a ideologia se materializa no discurso, será estudado o conceito de *ideologia* de acordo com a teoria de Althusser (1970), uma vez que serão analisadas as formações ideológicas das letras de Chico.

De acordo com a teoria da AD, não existe discurso inédito, tudo é interdiscurso, pois já foi dito antes em outro lugar. Seria uma resignificação sobre o que já foi dito.

Para analisar as letras de Chico, será usado o conceito da interdiscursividade estudado pelo teórico Michel Pêcheux (2012), no intuito de identificar outros discursos presentes nos discursos do compositor.

Ainda sob a ótica do teórico Michel Pêcheux (2012), será estudado o conceito das *condições de produção* do discurso, levando-se em consideração que o discurso possui materialidade histórica e é enunciado a partir de uma posição-sujeito. Por meio dessa concepção, será analisado o processo da construção do discurso das letras de Chico. Continuando nos pressupostos de Pêcheux, serão estudadas as Formações Imaginárias, uma vez que os conceitos de antecipação, relação de sentido e relação de força contribuem para a formação do discurso do sujeito, bem como a posição e o lugar em que o mesmo se estabelece, além do conceito de memória discursiva, de Indursky (2011). Também será estudado o conceito de silêncio na AD, pois, segundo Orlandi (2011), as palavras são carregadas de silêncio, uma vez que um dizer implica em não-dizer.

Como já foi referido anteriormente, a pesquisa também utilizará a AD como dispositivo de análise, além de suporte teórico. Utilizada como dispositivo de análise, a AD trabalha na construção de um mecanismo de interpretação para o analista em relação ao material, no caso o discurso, que será analisado. Tal dispositivo de interpretação

tem como característica colocar o dito em relação ao não dito, o que o sujeito diz em um lugar com o que é dito em outro lugar, o que é dito de um modo com o que é dito de outro, procurando ouvir, naquilo que o sujeito diz, aquilo que ele não diz, mas que constitui igualmente os sentidos de suas palavras (ORLANDI, 2011, p. 59).

O analista do discurso não procura a verdade que está sendo dita, ou o que está por trás do discurso, mas o real do sentido, isto é, os pontos do impossível nos entremeios, levando em consideração sua materialidade linguística e histórica, destacando que a língua labora ideologicamente. Pêcheux (1969) afirma que todo enunciado oferece margem para interpretação, pois possui pontos de deriva podendo tornar-se sempre outro. Para Orlandi (2011, p. 59), "esse lugar do outro enunciado é o lugar da interpretação, manifestação do inconsciente e da ideologia na produção dos sentidos e na constituição dos sujeitos".

Em um discurso, uma mesma palavra, expressa na mesma língua enquanto idioma, pode significar diferente dependendo da posição-sujeito ocupada. O analista do discurso precisa levar isso em consideração nas análises discursivas. Para Orlandi (2011), a interpretação ocorre em dois momentos da análise: no primeiro momento, é necessário levar em conta que a interpretação faz parte do objeto analisado, isto é, o sujeito do discurso que fala interpreta. O analista, então, vai tentar descrever tal interpretação do sujeito que constitui o sentido contido na análise. No segundo momento, o analista se envolve na interpretação, pois não há descrição sem interpretação. A posição-sujeito é deslocada em relação à interpretação, fazendo com que o analista labore entre a descrição e a interpretação.

O que se espera do dispositivo do analista é que ela lhe permita trabalhar numa posição neutra, mas que seja relativizada em face da interpretação: é preciso que ele atravesse o efeito de transparência da linguagem, no descentramento do sujeito e no efeito metafórico, isto é, no equívoco, na falha e na materialidade. (ORALNDI, 2011, p. 61).

O analista, portanto, não interpreta na relação do “isso quer dizer (ou significa) isso”, como o hermenêuta, ele labora nos limites da interpretação, levando em consideração a história, o simbólico e a ideologia, ocupando uma posição que lhe permite deslocamento, podendo observar o processo de produção de sentidos dentro das condições em que são produzidos.

Quanto à constituição do *corpus* de análise, o objeto empírico é uma fonte inesgotável para o analista do discurso. Isso ocorre por conta do conceito de interdiscurso, em que todo discurso se relaciona com outro que já foi dito antes, em outro lugar, podendo apontar para outros discursos. O discurso não é fechado em si mesmo, o analista pode recortá-lo e analisá-lo sob óticas diferentes. Logo, a escolha do *corpus* e a análise estão interligadas, pois a seleção daquele vai remeter às propriedades discursivas que serão estudadas.

O analista precisa também saber distinguir discurso e texto, levando em consideração que o discurso se textualiza. O analista vai remeter o texto, que é uma unidade linguística, ao discurso, que é o efeito de sentido que ocorre entre interlocutores, incluindo-o numa formação discursiva definida por uma formação ideológica. Esse processo acontece no terceiro capítulo dessa pesquisa, em que as letras de música selecionadas para o *corpus* desse trabalho serão analisadas levando em

consideração que o discurso delas estão textualizados. De acordo com Orlandi, os textos, para os analistas do discurso,

não são documentos que ilustram ideias pré-concebidas, mas monumentos nos quais se inscrevem as múltiplas possibilidades de leituras. Nem tampouco nos temos aos seus aspectos formais cuja repetição é garantida pelas regras da língua - pois nos interessa sua materialidade, que é linguístico-histórica, logo não se remete a regras, mas as suas condições de produção em relação à memória, onde intervém a ideologia, o inconsciente, o esquecimento, a falha, o equívoco. O que nos interessa não são as marcas em si, mas o seu funcionamento do discurso. (2011, p. 65).

É o funcionamento do discurso que o analista procura descrever e compreender nos seus estudos, analisando-o dentro do texto, em que o discurso está materializado. A AD vai objetivar compreender como um objeto simbólico produz sentidos, para tanto, é necessário transpor a superfície linguística, no caso o texto, para um objeto discursivo, em que se vão relacionar as formações discursivas com a ideologia, o que levará a constituição do sentido de um dizer.

Os sentidos se constituem em relação aos acontecimentos da história e da vida do sujeito, movendo o sujeito entre o real da língua e da história, fazendo com que o analista encontre alguma forma de interpretação que se constituem na historicidade. Com isso, ele pode suscitar o modo de constituição dos sujeitos e de produção de sentidos, "é trabalhando essas etapas da análise que ele observa os efeitos da língua na ideologia e a materialização desta na língua. Ou, o que, do ponto de vista do analista, é o mesmo: é assim que ele apreende a historicidade do texto" (ORLANDI, 2011, p. 68). É dessa forma que a pesquisa analisou as canções de Chico Buarque que ele canta do lugar da mulher, apreendendo a historicidade do texto, levando a consideração da materialização da ideologia na língua.

A historicidade na AD é compreendida como o acontecimento do texto como discurso, destacando os efeitos de sentido que o mesmo provoca, isto é, sua materialidade. O texto é compreendido na historicidade, sendo qualquer unidade de sentido numa determinada situação. Por exemplo, uma letra "h" inscrita em uma porta de banheiro é um texto, pois vai remeter à ideia de um banheiro masculino, marcando na nossa história que a distinção entre masculino e feminino é significativa e é praticada

socialmente, tendo a letra "h" sua historicidade, laborando uma interpretação. Para Orlandi,

o texto é texto porque significa. Então, para a análise de discurso, o que interessa não é a organização da linguística do texto, mas como o texto organiza a relação da língua com a história no trabalho significativo do sujeito em sua relação com o mundo. É dessa natureza sua unidade: linguístico-histórica (2011, p. 69).

O texto, na AD, portanto, é considerado pelo analista como um fato discursivo, sendo esses fatos que nos ajudam a resultar na memória da língua, fazendo com que o texto funcione como objeto simbólico. O discurso, logo, será a dispersão do texto e o texto, por sua vez, vai remeter à dispersão do sujeito. Ao longo do texto, o sujeito torna-se subjetivo, adotando formas diferentes no decorrer do texto. O discurso, como dito antes, não é fechado, não se conclui, não é um conglomerado de textos, ele é uma prática, podendo o sujeito construir vários discursos, não apenas um. A análise discursiva, portanto, remete o texto ao discurso e estuda a relação do mesmo com as formações discursivas e a ideologia, isto é, o analista vai estudar como a ordem do discurso se materializa na construção do texto, que "é uma peça da linguagem de um processo discursivo" (ORLANDI, 2011, p. 72).

Na AD, como dispositivo de análise, o sujeito se difere do autor. O sujeito está relacionado com o discurso, sendo aquele disperso e resultante da interpelação do indivíduo com a ideologia. O autor está relacionado com o texto, com a organização linguística e estrutural do mesmo, sendo delimitado na prática social como uma função do sujeito. Logo, em todo discurso há uma projeção do sujeito que o converte como autor, sendo o texto o lugar da unidade que apresenta coerência e completude imaginárias. No real do discurso, o que se tem é a dispersão, a incompletude, a descontinuidade, a contradição, o equívoco do sujeito e do sentido. No que se refere ao texto, tem-se a coerência, a completude, a unidade, a não contradição encontrados na esfera do imaginário. É nessa articulação entre o real e o imaginário que o discurso funciona e que se distingue sujeito de autor. Entretanto, há a função-autor em um discurso, já que nem em todo texto pode-se encontrar uma autoria específica. É pela função-autor que se atribui uma autoria a um texto. A função-autor atua como uma função discursiva em que o eu do discurso, enquanto produtor de linguagem atua como autor do texto e do discurso, sendo o sujeito determinado pela historicidade.

O analista do discurso deve seguir três etapas para analisar o objeto de estudo. Na primeira etapa, há o contato com o texto, com a superfície linguística, analisando o objeto discursivo como margem para outros efeitos de sentido, considerando o esquecimento número dois, de Pêcheux (1969), que desfaz a ilusão do que está sendo dito só pode ser dito daquela maneira. É nessa etapa que o estudo das formações discursivas surge, fazendo as palavras significarem de acordo com o que foi e o que não foi dito.

Na segunda etapa, o analista irá relacionar as formações discursivas diversas com as formações ideológicas, buscando os efeitos de sentido causados pelo objeto simbólico. O analista trabalhará com as paráfrases, a sinonímia, com a relação do dito e do não-dito e observará, também, os efeitos metafóricos de Pêcheux (1969), em que há transferência de sentido de uma palavra para outra ou da mesma palavra em outra formação discursiva, como afirma Orlandi (2011, p.80). “Falamos a mesma língua, mas falamos diferente. Dizemos as mesmas palavras, mas elas podem significar diferente”. Os sentidos, por meio da historicidade, podem permanecer os mesmos ou deslizarem, é aí que aparece o efeito metafórico, no deslize.

Na terceira etapa, a ideologia será analisada levando em consideração o deslize como parte do funcionamento discursivo. O analista sai do objeto discursivo para o processo discursivo em que a formação ideológica será levada em consideração. Essa última etapa é direcionada para a ideologia, uma vez que não há discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia. Por meio da ideologia, o analista irá encontrar os efeitos de sentido do objeto discursivo, mas sabendo que o objeto, mesmo estudado, remete a outros efeitos de sentido por meio de análises futuras.

O analista do discurso, além das etapas acima, deverá levar em consideração o dito e o não dito. Esses conceitos estão relacionados com as definições de pressuposto e subentendido, sendo o pressuposto ligado com aquilo que deriva da instância da linguagem e o subentendido relacionado com o contexto. Por exemplo, se uma mulher afirma “deixei meu filho em casa”, o pressuposto é que ela é mãe, e o subentendido será o motivo pelo qual ela deixou o filho, que será entendido pelo contexto. Nesse âmbito, há sempre um dizer em um não dizer.

Outra forma de trabalhar o não dito que o analista tem é por meio do silêncio, como estudado no capítulo um. O silêncio acompanha as palavras por vivermos em uma sociedade que é regida pelas relações de poder, isto é, por censura, portanto, muitas vezes, para dizer é preciso não-dizer, conceito estudado nas canções de Chico Buarque

analisadas no capítulo de análise discursiva desta pesquisa. O analista precisa observar que as palavras são carregadas e atravessadas pelo silêncio.

O analista, portanto, não analisa o texto para extrair um conteúdo ou para identificar o que há por “trás” dele, o que é estudado é sua materialidade discursiva objetivando compreender como os sujeitos e os sentidos se constituem. A língua, na AD, é trabalhada como um sistema que está sujeito a falhas, a equívocos e deslizos, e a ideologia é estudada como sendo constitutiva do sujeito e da produção dos sentidos. A linguagem é vista como uma prática por “praticar sentidos”, sendo o sentido a história. O sujeito, por sua vez, se faz na/pela história. A ideologia, na AD, vai interligar o pensamento, a linguagem e o mundo, reunindo sujeito e sentido, isto é, tanto o sujeito se constitui quanto o mundo significa pela ideologia.

A pesquisa, contudo, tem como principal meta contribuir cientificamente com novos conhecimentos para a teoria da Análise do Discurso de Linha Francesa, abordando o estudo sobre o discurso das mulheres cantadas por Chico Buarque; além disso, entender como o autor projeta um sujeito feminino em suas músicas.

CAPÍTULO 1: EFEITOS DISCURSIVOS DO POLÍTICO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Entre meados das décadas de 1960 a 1980, o Brasil viveu um período da ditadura militar. O golpe dado pelos militares instaurou um clima de terror no país por conta da forte opressão política e coercitiva. A sociedade vivia sob um governo repressor, que levou o país a fortes crises econômicas, gerando desemprego, arrochos salariais e altos índices de inflação. Insatisfeitos com a administração do governo ditatorial, os cidadãos começaram a desacreditar na gestão dos militares, o que acabou culminando com a mudança de regime, dando início ao processo de transição para um governo democrático.

Durante esse período de repressão, artistas buscaram na música uma forma de resistência. A música popular brasileira (MPB) tornou-se um meio de propagar ideias políticas que eram contra o sistema vigente da época. Dentre os compositores, destacava-se Chico Buarque, que, por meio do seu samba-duplex, cantava o amor para falar de política, destacando o senso comum nas suas canções para cantar o que era proibido. Em decorrência, tornou-se alvo constante da censura, sendo interrogado inúmeras vezes pelo governo por conta de suas letras. No entanto, Buarque não abordava apenas política nas suas composições, a presença da mulher era também quase constante em suas letras, ele dava a voz para uma classe que não tinha.

Na década de 1970, a sociedade ainda tinha o modelo patriarcal. A mulher precisava ser submissa e fiel, um modelo angelical. Não tinha vez na política nem na economia. As poucas que trabalhavam sofriam assédio nas empresas e recebiam salários mais baixos que os homens que faziam a mesma função. Nesse cenário social, Chico retratou o feminino em diversas vertentes. Cantou do lugar da mulher incorporando em várias almas femininas: da submissa a descarada; da angelical a prostituta; da vingativa a lésbica. Temas que para a época chocava parte da sociedade, mas que para muitos, abordava o íntimo feminino, quando passou a ser conhecido também como o poeta das mulheres.

Nesse capítulo, será estudado o período do Golpe Militar do Brasil, bem como o percurso da música popular brasileira, seu surgimento e sua consagração. Além disso, será investigada a importância de Chico Buarque para a MPB e para a história do país. Também será analisado o *eu lírico* feminino presente nas composições de Chico Buarque, bem como a biografia do compositor. Será estudada também a Análise do Discurso de Linha Francesa como suporte teórico para analisar as canções buarquianas, bem como compreender o sujeito feminino de suas canções e analisar que discurso esse sujeito emana.

1.1 Anos de chumbo: O Golpe Militar no Brasil

A Música Popular Brasileira tornou-se um instrumento forte de crítica e insatisfação política no país na época da Ditadura Militar. No ano de 1964, o exército assume o poder, extingue a democracia e adota uma nova Constituição que aprova e legitima o Golpe.

Foi em março do ano de 1964 que os militares deram um Golpe de Estado, assumindo a presidência do país e instaurando um regime ditatorial caracterizado pela ausência de democracia. Os direitos constitucionais da época foram suspensos, sendo aprovada uma nova Constituição a qual visava à repressão de quem fosse de encontro às regras do novo regime de governo.

Quando Jânio Quadros renunciou a presidência em 1961, João Goulart, chamado também de Jango, que ocupava o cargo de vice, assumiu o posto de presidente. O governo de Jango foi marcado por ideais democráticos em que trabalhadores e estudantes, aos poucos, foram conquistando direitos rumo ao início de uma democratização. No entanto, as classes conservadoras, como os empresários, militares e a Igreja, receosa que o Brasil se tornasse um país socialista por conta dessa abertura das organizações sociais, resolveram intervir, adotando medidas drásticas que ocasionaram o Golpe Militar. Acusado pelos partidos de oposição, a União Democrática Nacional (UDN) e o Partido Social Democrático (PSD), de manipular um golpe de esquerda, Jango foi obrigado a deixar o país, refugiando-se no Paraguai, em virtude das tropas enviadas pelas forças armadas às ruas nos estados de Minas Gerais e São Paulo, no dia 31 de março de 1964. Nesse cenário, os militares assumem o poder e logo no dia nove

de abril é decretado o Ato Institucional Número 1 (AI-1), que é legitimado a cassar mandatos políticos de opositores ao regime e retirar a estabilidade de funcionários públicos.

O primeiro governo da Ditadura foi o de Castello Branco (1964 a 1967). O ditador, ao assumir, discursou a favor da democracia, defendendo tal forma de governo. Entretanto, adotou uma postura autoritária no decorrer do seu legado, instituiu eleições indiretas para presidente e dissolveu os partidos políticos da época, estabelecendo o bipartidarismo. Apenas dois partidos funcionavam naquele tempo: o Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e a Aliança Renovadora Nacional (ARENA), sendo esse da situação. No último ano de governo de Castello Branco, em 1967, uma nova Constituição é aprovada no Brasil que institucionaliza e confirma o Golpe e seus meios de agir.

Fim do governo de Castello Branco, em 1967, Costa e Silva assume o poder após ser eleito pelo Congresso Nacional. A população já estava insatisfeita com o regime, aumentando o número de opositores. Em Minas Gerais e em São Paulo, os operários paralisam as fábricas como forma de protesto. As manifestações sociais cresciam na era de Castello Branco, preocupado com a força do povo. Em 13 de dezembro de 1968, é decretado o Ato Institucional Número 5 (AI-5). Este foi o mais severo da ditadura, aposentando magistrados e cassando mandatos. Além disso, acabou com as garantias do habeas-corpus e elevou a repressão militar e policial.

De acordo com Rezende (2001), em 1969, assume o general Médici (1969 a 1974), com um governo altamente repressivo e violento, fazendo esse período ficar conhecido como “anos de chumbo”. Instaurou uma repressiva política de censura, reprimindo diferentes formas culturais e expressões artísticas. Diversos artistas, políticos e professores foram investigados, presos e torturados, sendo alguns exilados do Brasil. A década de 1970, segundo Habert (2006), do governo do general Garrastazu Médici, foi marcada por um clima de medo imposto pelo Estado em nome da "Segurança Nacional" e do combate à "subversão comunista". Os versos de Chico Buarque, cantor e compositor (e alvo da Ditadura), traduziam o clima de terror da época, como se pode perceber no trecho da canção *Apesar de Você*, escrita em 1970, "(...)A minha gente hoje anda/Falando de lado/ E olhando pro chão, viu(...)".

Ao mesmo tempo do clima de repressão e pânico, o Governo Militar disseminava a ideia do "Milagre econômico", referindo-se ao rápido crescimento da economia do país. Campanhas foram criadas para que a população aderisse à ideia de

que o Brasil estava progredindo. Propagandas ideológicas aliavam o combate à subversão ao progresso e ao patriotismo. O verde-amarelo era disseminado junto com vários slogans persuasivos, dentre eles "O Brasil é feito por nós/Ninguém segura mais este País/Brasil-ontem, hoje e sempre/Brasil, ame-o ou deixe-o", divulgados em toda forma de mídia da época, como em *outdoors*, adesivos, músicas, televisão etc. Essa última obteve a função mais crucial no regime militar, visando uma dominação em massa, na década de 1960, os governos aperfeiçoaram os sistemas de comunicação, especialmente os de telefonia, televisão e telex.

Grandes investimentos foram feitos para implantar as bases de um sistema amplo e eficiente de telecomunicações: extensão das redes elétricas na cidade e no campo, instalação do sistema de satélites Intelsat, criação de órgãos como a Embratel, a Telebrás e o Ministério das Comunicações. Além disso, as décadas de 60 e 70 assistiram a um grande desenvolvimento tecnológico da engenharia eletrônica, que também modernizou enormemente a TV. (HABERT, 2006, p. 23)

O "milagre" da economia, no entanto, era falso. Segundo Habert (2006), não passava de mais um modo de ludibriar a população para que acreditassem nos "benefícios" de um governo ditatorial. Em 1972, no auge do "milagre", 52,5% dos assalariados recebiam menos de um salário mínimo; além disso, o Brasil ocupava o lugar entre os primeiros do mundo no ranking da subnutrição, mortalidade infantil e acidentes de trabalho. A classe operária trabalhava quase dezesseis horas por dia para conseguir pagar as contas básicas, fazendo com que outros membros da família também labutassem para o sustento, como os menores de idade.

No período dos "anos de chumbo", qualquer cidadão que fosse de encontro ao regime era preso e torturado e, para muitos, morto, pelos órgãos competentes criados no Regime, como o DOI (Departamento de Operações Interna) e o CODIs (Centro de Operações de Defesa Interna). As execuções não eram divulgadas, o governo encobria-las com versões falsas, como "morte em tiroteio" ou atropelamentos. Muitas vezes, negavam ter efetuado a prisão de alguém, deixando os parentes sem saber o paradeiro da vítima.

A censura era aliada constante do Regime. Jornais, revistas, noticiários televisivos eram censurados diariamente. No meio artístico não foi diferente. Peças de teatro, músicas, poemas, etc., também eram alvo da censura, assim como professores e cientistas. Artistas e intelectuais eram diariamente perseguidos, muitos foram exilados temporariamente, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré,

dentre outros. Nas escolas, a discussão sobre alguns assuntos foi proibida em sala de aula, falar sobre a realidade política e a opressão do regime era visto como ato de subversão.

Segundo Napolitano (2014), o golpe implantou na sociedade um "círculo do medo", era disseminada a ideia de que lutar contra o regime seria o sinônimo de prisão, tortura e morte.

O regime militar montou uma grande máquina repressiva que recaiu sobre a sociedade baseada em um tripé: vigilância-censura-repressão. No final dos anos 1960, esse tripé se integrou de maneira mais eficaz, ancorado em uma ampla legislação repressiva que incluía a Lei de Segurança Nacional, as leis de censura, os Atos Institucionais e Complementares, e a própria Constituição de 1967. (NAPOLITANO, 2014, p. 128)

O Golpe Militar, portanto, combatia um inimigo oculto, o subversivo. Por esse raciocínio, o alvo era bastante subjetivo, tornando todo cidadão suspeito, até provada a inocência. Aquele que era contra o regime, que disseminasse ideias socialistas de esquerda, vista pelos ditadores como desordem e baderna, estaria sendo subversivo, tendo como punição a prisão, a tortura e, muitas vezes, a morte.

Apesar do clima marcado pela repressão e pelo terror na sociedade, no período ditatorial, houve várias frentes de resistência ao golpe, como movimentos estudantis, grupos de esquerda e a imprensa alternativa. A sátira e o humor também faziam parte da resistência como cruciais instrumentos de crítica. Nomes como Ziraldo, Henfil, Millôr, marcaram essa época, atacando e ridicularizando as obscuridades da ditadura.

Quando Geisel assume (1974-1979), começa, de modo moroso, uma transição para a democracia. Um ano antes do término do seu governo, o general elimina o AI-5, restabelece o *habeas-corpus*, dando espaço para a volta da democracia.

A expectativa do General era manter a mesma ideia de crescimento do país com o controle da inflação. Mas logo a decadência econômica veio à tona. As taxas de crescimento caíram quase pela metade, a dívida externa aumentou de 12,5 bilhões de dólares em 1974, para 43 bilhões em 1978, chegando a 60 bilhões em 1980, considerada a maior do mundo, de acordo com Habert (2006). O aumento da inflação e do número de desemprego marcaram meados da década de 1970. Com isso, parte da sociedade começou a desacreditar e a provocar manifestações de descontentamento.

O general Figueiredo ocupa a presidência em 1979 até 1985; durante seu governo, decreta a Lei da Anistia, conferindo o direito aos exilados de voltar ao Brasil. O pluripartidarismo é aprovado, dando margem ao surgimento do PT e do PMDB,

antigo MDB. No ano de 1988, uma nova constituição é aprovada no país, estabelecendo ideais democráticos no Brasil. Tais medidas foram adotadas no governo Figueiredo devido ao enfraquecimento do regime ditatorial. A população não acreditava mais na forma de governo, que tinha como "principal base legitimadora o bom desempenho da economia" (ALMEIDA, 2011, p.56), por enfrentar uma forte crise econômica na década de 1980.

A queda do crescimento depois do milagre econômico, em 1967-1973, eliminou a principal justificativa para o autoritarismo, então já sem grande aceitação geral. [...] Tornou-se necessário e viável um governo baseado em concessões e compromissos, em lugar do governo por decretos, juntamente com uma liberalização claramente limitada para permitir alguma consulta à sociedade civil. (MARTINS, 1988, p. 119)

Temendo que a crise econômica levasse ao descrédito do governo, podendo ocasionar uma crise dentro do regime, que levaria o modelo vigente ao fim, Figueiredo optou pela liberalização, isto é, o governo permite alguma organização política, mas tem o poder de intervir. O crescimento da oposição, o MDB, aumentava gradualmente, para tentar conter o partido de esquerda, o governo optou em descentralizá-lo, fazendo uma abertura partidária. Foi quando houve a reforma partidária, possibilitando novos partidos, novas frentes, visando acabar com o crescimento do MDB.

De acordo com Almeida (2011), a crise econômica que culminou na década de 1980 foi o resultado da contradição da dívida externa em meados do regime. A inflação foi o efeito colateral mais crucial, chegando a quase 30% em dezembro de 1988; o PIB sofreu uma queda pela primeira vez, após a Segunda Guerra Mundial. Almeida (2011, p. 61) afirma que

a economia brasileira experimentou, após um longo período de crescimento, uma profunda recessão, que culminou com uma queda de cerca de 10% no produto industrial, puxadas pelas retrações de 26,3% e 19% nos setores de bens de consumo duráveis e de bens de capital, respectivamente.

Entre os anos de 1983 e 1984, o Brasil viveu momentos complicados por conta do governo vigente. A inflação atingiu níveis alarmantes. Os salários dos trabalhadores sofreram uma forte queda (descontada a inflação), os índices de desemprego aumentaram, ocasionando revolta da população com saques e quebra-quebras por todo o país. Em virtude dessa política econômica, a década de 1980 foi marcada por várias greves trabalhistas organizadas pela Central Única dos trabalhadores, a CUT.

A campanha das eleições *Diretas Já* marcou o ano de 1984. Mais de um milhão de pessoas participaram de mobilizações pedindo eleições diretas para presidente. No entanto, tal movimento foi derrotado, sendo eleito de modo indireto, o presidente Tancredo Neves. Faziam parte da equipe política José Sarney, que assumiu a presidência após a morte de Tancredo, e Francisco Dornelles. Para tentar conter a inflação, Dornelles adotou uma política econômica de acordo com as regras do Fundo Monetário Internacional (FMI), reduzindo o déficit público por meio de cortes nos gastos públicos, dentre eles, primou pelo congelamento dos preços das mercadorias, tentativa que "acarretou o aumento da defasagem dos preços do setor público e das pressões contra o governo, e das tensões dentro da equipe econômica" (ALMEIDA, 2011, p. 66).

No período do governo de Sarney, a inflação chegou ao número de 1000% ao ano, quase perto de chegar ao que os economistas chamam de hiperinflação, deixando a população brasileira desacreditada do seu mandato. Como o ministro Francisco Dornelles não obteve êxito com a economia, outra equipe econômica assumiu o cargo. O empresário Dílson Funaro foi escolhido para liderar a equipe, lançou o Plano Cruzado na tentativa de estabilizar a taxa da inflação, no intuito de deixá-la a 10% ao mês, estratégia que não deu certo, pois a inflação estava oscilando para 20% ao mês. Com isso, Dílson Funaro deixou o cargo, sendo substituído por Luís Carlos Bresser, que lançou o Plano Bresser, pretendendo também conter a inflação. Uma das medidas adotadas foi o congelamento dos salários por três meses, com os valores de 12 de junho de 1987. Congelou também os preços dos produtos quando aumentou a eletricidade em 45%, o telefone 34%, o aço 32%, o pão em 36%, 27% para o leite e 13% para combustíveis. A moeda vigente da época, o cruzado, desvalorizou em 9.5% em 12 de junho, mantendo-se assim durante o governo. A população não apoiou o plano, ocasionando a saída de Bresser Pereira. Outros planos foram lançados na tentativa de recuperar a forte base econômica do governo, mas não deram certo. Ao fim do governo Sarney, o país passava por uma iminência de uma hiperinflação e o aumento no número de cidadãos desempregados.

Não conseguindo conter a forte crise econômica e a pressão popular, o governo vigente não viu outra saída que não fosse a democratização do país. Como afirma Almeida (2011, p. 28)

(...) a ditadura militar se encerra com o fim do governo do general João Baptista de Oliveira Figueiredo em 15 de março de 1985. A "distensão" lenta, gradual e segura, iniciada no governo do General Ernesto Geisel, não indicaria, necessariamente, uma transição para a democracia, nem a "abertura", conforme proposta inicialmente no governo Figueiredo. A transição da ditadura militar para algo que se supunha deveria ser a democracia se limitaria ao governo civil de José Sarney e seria concluída com a posse de Fernando Collor de Mello em 15 de março de 1990.

O período político dos anos 80, portanto, sofreu recessões econômicas, arrochos salariais, desemprego, falta de assistência médica e previdenciária, índices altíssimos de inflação que afetaram toda a economia. No entanto, também foi o período de redemocratização do país, aumento do número de movimentos sociais, a criação de um número considerável de Organizações Não Governamentais (ONGs); além do surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT), a construção da Central Única dos Trabalhadores (CUT), a criação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), o aumento do número de sindicatos e a promulgação da Constituição de 1988, que apagou os ideais do regime militar, legitimando a democracia.

A década de 80, de acordo com Almeida (2011), dessa forma, representou um momento de redefinição do país, quando o Brasil vivia *a crise dos anos 1980*, resultante do Golpe Militar. Foi a década de muitas greves e reivindicações trabalhistas, índices altos de inflação, aumento da dívida externa, e, no meio disso, o país protestando por uma democracia.

1.2 Um passeio pela história da Música Popular Brasileira

A música popular brasileira surgiu da mistura de vários ritmos, desde a época da colonização, sofrendo influência da África, da Europa e da cultura dos índios. A modinha, vinda de Portugal em 1808, com a corte de Dom João VI, era um ritmo suave e romântico, sendo a melhor forma de expressão poética-musical de temas amorosos naquela época. Cândido Inácio da Silva, tocador de violão, letrista, cantor e compositor, foi considerado o maior autor de modinhas dessa década.

Nos finais do século XVIII, o ritmo *lundu* toma forma de canção no Brasil, sendo uma dança alegre, com cunho satírico e malicioso. Originalmente, negros e mulatos dançavam de forma sensual em rodas de batuque. Nascido da mistura de elementos musicais de origens branca e negra, diferente da modinha, o lundu tornou-se o primeiro ritmo afro-brasileiro de canção popular, tornando-se a raiz dos nossos atuais gêneros afros, mais tarde culminando com o surgimento do samba.

Os ritmos dançantes polca, mazurca, *shottisch*, *habanera*, tango e a valsa entraram no país em meados do século XIX. Até os primeiros anos do século XX, tais ritmos permaneceram nos salões de todo o mundo. Por volta de 1870, surge o tango brasileiro, o choro (conhecido como o gênero instrumental brasileiro mais importante) e o maxixe (considerado a primeira dança urbana brasileira), no mesmo momento em que se estava abrasileirando o modo de tocar alguns instrumentos musicais, como o violão, o cavaquinho e o piano.

Sob influência do maxixe e do lundu, na década de 1900, surge o samba brasileiro, com fortes raízes africanas. Um ritmo sensual e dançante, o samba originou-se no quintal da casa da baiana Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata. Todas as noites, os batuqueiros Donga, Germano Lopes da Silva, Hilário Jovino Ferreira, Sinhô, João da Mata e a Tia Ciata se reuniam para formar uma roda de batuque. Por sucessivas noites, a canção *O roceiro*, registrada por Donga como *Pelo telefone*, era tocada, dando origem ao primeiro samba brasileiro. Na década de 1930, o samba vive a chamada "Época de Ouro", tornando-se o ritmo preferido da maioria do povo brasileiro. Nomes como Noel Rosa, Pixinguinha e Cartola surgem nessa época, fazendo do samba um ritmo consagrado, sendo tocado até hoje.

Na década de 1920, as marchinhas invadem o carnaval do Brasil. Um ritmo alegre e vivo, de letras brejeiras e maliciosas, descendente da polca, passou a dividir espaço com o samba, que até então vivia uma hegemonia carnavalesca. Nesse período festivo, surge outro ritmo de origem alegre; o frevo. Nascido em Pernambuco, derivado do verbo "ferver", o frevo surge em três categorias: o frevo de rua (não apresenta letra, é somente instrumental), o frevo-canção (apresenta melodia) e o frevo de abafó (tocado de forma mais vibrante para abafar outro bloco). Segundo Severiano (2013, p.250), "o frevo de rua tem uma característica que nenhum outro gênero musical popular brasileiro tem: ele já nasce orquestrado." Outro ritmo pernambucano que compõe a música

popular brasileira é o maracatu. De origem africana, surgiu nos anos de 1930 e é considerado hoje como um dos ritmos que mais representam a tradição africana no carnaval de Pernambuco. Para Severiano (2013, p. 252) o maracatu "é uma música impressionante, em que se destaca a cantoria grave, soturna, dramática, meio mística, entremeada de lamentos e sustentada por uma forte base rítmica, barulhenta e bem marcada". Grandes nomes que fizeram parte da composição desse ritmo foram Capiba, os Irmãos Valença, Ascenço Ferreira, Miro de Oliveira, Sebastião Lopes e Luiz Gonzaga, conhecido como o "Rei do baião", ritmo criado no interior da Bahia durante o século XIX, descendente do lundu, que se espalhou por outros estados do Nordeste. Entretanto, para Rabelo (2004), o maracatu surgiu bem antes, a partir da década de 1880, originando-se entre os escravos, na África.

No ano de 1948, o samba-canção ganha espaço no meio musical, deixando a valsa em segundo plano. Novos intérpretes surgem, como Cauby Peixoto e Elizeth Cardoso. Em meados da década de 1950, outros nomes cruciais para o moderno ritmo surgem, como Dolores Duran, Tito Madi e Maysa.

Ainda na década de 1950, surge mais um ritmo, a Bossa Nova. De acordo com Severiano (2013, p. 330), "a bossa nova é principalmente como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição." O cantor e compositor João Gilberto foi um dos que consolidaram a bossa nova nesse período, com o LP *Chega de saudade*. Fizeram sucesso também outros grandes nomes como Tom Jobim e Vinícius de Moraes.

Após a bossa nova, vai surgindo uma moderna música popular brasileira. Quem dá início a essa nova fase é o compositor Edu Lobo, que inovou o meio fônico compondo frevos e outros ritmos do país misturando com a harmonia sofisticada da bossa nova. A partir daí, grandes figuras da música surgiram caracterizando a MPB, como Chico Buarque, com seu samba-duplex, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Elis Regina, Jorge Ben, dentre outros renomados artistas. Na década de 1960, surge a Jovem Guarda, com Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, dando início ao rock brasileiro.

De acordo com Caldas (2010), foi na década de 1980 que o rock brasileiro se consolidou no mercado da música. Nesse período, a sociedade enfrentava fortes crises econômicas por conta do Golpe Militar. Como forma de revolta ao contexto político,

social e econômico da época, o país adere ao rock, um estilo musical que externava toda a repressão sofrida, que chocava e chamava a atenção. Um estilo forte, ao mesmo tempo brando e poético.

Severiano (2013) afirma que o rock brasileiro dos anos 1980 estreou na voz de Evandro Mesquita, da antiga banda Blitz. O sucesso "Você não soube me amar" estourou em todo o Brasil, com uma letra irreverente dotada de uma linguagem coloquial. A banda chegou a fazer inúmeros shows e a gravar três discos.

Na praia do Arpoador, Rio de Janeiro, o Circo Voador deu impulso a diversas manifestações artísticas. Durante os três meses permanecidos em tal praia, o Circo apresentou artistas de peso como Chico Buarque, Caetano Veloso, além das bandas de rock Blitz e Barão Vermelho. Nesse mesmo período, foi criada a rádio Fluminense, em Niterói, tornando-se uma parceira do Circo Voador quando lançaram, juntas, o projeto Rock Voador, fazendo grande parte da sociedade conhecer o rock por meio das ondas de rádio.

Segundo Severiano (2013), oito bandas sintetizam o melhor do rock brasileiro dos anos 1980, são elas: Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii. O ponto auge do rock brasileiro aconteceu no ano de 1985, no Rio de Janeiro, de 11 a 20 de janeiro. O evento intitulado de *Rock in Rio* exibiu noventa horas de show, com catorze atrações internacionais e quinze nacionais. O espetáculo ficou conhecido mundialmente e obteve 1.35 milhões de espectadores.

A música popular brasileira, portanto, caracterizou-se e consolidou-se por meio da mistura de vários ritmos, sobretudo europeus e africanos, dando origem aos mais diversos ritmos brasileiros, sendo alguns estudados nessa pesquisa linhas acima. Durante o Golpe Militar, contudo, a letra de música teve um papel importante na sociedade, pois disseminava ideias políticas, além de críticas ao governo regente. Nesse âmbito, o cantor e compositor Chico Buarque produziu canções de cunho político, tornando-se alvo das repressões da Ditadura. Foi no governo Médici que Chico escreveu um número maior de letras de música, abordando a repressão ditatorial como tema, pelo fato de ter sido o governo mais repressivo da época. Para burlar a censura, o compositor cantava o amor para falar de política, compôs canções românticas em que ele fala do lugar da mulher, abordando questões como fim de relacionamento, paixão, dentre outras questões, no intuito de driblar a repressão.

1.3 A Análise do Discurso de Linha Francesa

Nesse mesmo período, na década de 1960, surge uma nova corrente teórica, a Análise do Discurso de Linha Francesa (AD), tendo como fundador o teórico Michel Pêcheux. A AD surge sofrendo influência do estruturalismo de Saussure e da ideologia de Althusser, no campo da sociologia, linguística e ideologia. Na área da linguística, a AD surge no ramo do estudo da linguagem para analisar as ideologias sociais.

De acordo com Pêcheux (2012), a Análise do Discurso ultrapassa os limites da Linguística, já que vai além dos campos sintáticos, morfológicos e semânticos, abordando questões ideológicas e estudos sobre o sujeito. A AD vai buscar também na psicanálise lacaniana algumas concepções sobre sujeito, que é dividido entre o consciente e o inconsciente, no entanto estruturado pela linguagem.

Segundo Pêcheux (2012), o sujeito ocupa um lugar na sociedade, não é livre para dizer o que quer, não tem a consciência disso. O sujeito representa as ideologias do meio social no qual está inserido e não o seu próprio pensamento, desse modo, a AD por meio da concepção do materialismo histórico, concebe o discurso como “uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização dos modos de produção social” (MUSSALIM, 2012, p.122). A AD tem como especificidade o efeito de sentido que um enunciado provoca por meio da condição social e histórica de cada lugar ou indivíduo.

De acordo com Orlandi (2001, p.15), “na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Assim, a AD compreende a linguagem de modo em que a mesma serve como um intermédio entre o indivíduo e a realidade natural e social na qual se insere. O discurso é estudado relacionando o indivíduo inserido na sua história, segundo Orlandi,

[...] considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade. (2001, p.16)

No âmbito da linguagem, surge o silêncio como uma forma de discurso. De acordo com Orlandi (2011), “para compreender a linguagem é preciso entender o silêncio para além de sua dimensão política”. O sujeito sempre significa com ou sem palavras, estando constituído pela sua relação com o simbólico. O silêncio passa pelas palavras, desliza entre as falas, está no não-dito. Ele significa e provoca sentido. Nesse âmbito, trabalhando com algumas concepções da Teoria da Análise do Discurso, levando em consideração o silêncio como o próprio discurso, analisaremos o samba-duplex de Chico Buarque, mostrando que, segundo Orlandi (2011) “as palavras são carregadas de silêncio”.

Nesse cenário teórico, a AD vai analisar as concepções de sujeito, de silenciamento, além das formações imaginárias e interdiscurso presentes nas canções de Chico Buarque quando ele fala do lugar da mulher. Para compreender tal processo, é necessário analisar os principais conceitos da Análise do Discurso de Michel Pêcheux, sua filiação histórica, bem como suas correntes epistemológicas.

1.3.1 *Conceituando o discurso*

Para Pêcheux (2012), a Análise do Discurso (AD) não está inserta no campo da Linguística, mas sim em outra esfera que retrata questões relativas à ideologia e ao sujeito. Isto é, a Análise do Discurso ultrapassa os limites da Linguística, uma vez que vai além dos campos sintáticos, morfológicos e semânticos, abordando questões ideológicas e estudos sobre o sujeito.

A psicanálise lacaniana vê o sujeito dividido entre o consciente e o inconsciente, entretanto estruturado a partir da linguagem. De acordo com Pêcheux (2012), o sujeito ocupa um lugar na sociedade, não é livre para dizer o que quer, não tem a consciência disso. O sujeito representa as ideologias do meio social no qual está inserido e não o seu próprio pensamento. Desse modo, a AD, por meio da concepção do materialismo histórico, concebe o discurso como “uma manifestação, uma materialização da ideologia decorrente do modo de organização, dos modos de produção social” (MUSSALIM, 2012, p.122).

A AD tem como especificidade o efeito de sentido que um enunciado provoca por meio da condição social e histórica de cada lugar ou indivíduo. Na primeira fase da AD, o objeto escolhido para análise era o discurso pouco polêmico, pois permitia uma menor abertura para a variação de sentido devido a um maior silêncio do outro discurso e do outro sujeito. Nessa primeira fase, cada discurso é gerado por meio de uma máquina discursiva, isto é, uma estrutura responsável pela geração de um processo discursivo através de argumentos que irão delimitar e definir o discurso. A segunda fase da AD vai desmembrar a noção de estrutura fechada. O objeto de análise serão as relações entre as máquinas discursivas, por meio de discursos menos estabilizados, enquanto que a terceira fase da AD vai abordar a questão da interdiscursividade, isto é, uma formação discursiva será sempre composta por um interdiscurso, conforme salienta Pêcheux (1983).

De acordo com Pêcheux (1983), o sujeito da AD 2 sofre alteração em relação ao da AD 1. Ele continuará sendo materializado pelas ideologias sociais, entretanto ele é visto como uma função e pode estar em mais de uma. Ele ocupa uma função social, um lugar de onde enuncia (o lugar do político, do advogado, etc.), esse lugar ocupado no interior de uma formação social preestabelece possibilidades de sentido de seu discurso.

De acordo com Orlandi (2001, p.15): “na análise de discurso, procura-se compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história”. Assim, a AD compreende a linguagem como um intermédio entre o indivíduo e a realidade natural e social na qual ele se insere.

A língua é analisada, na AD, como forma de significar algo no mundo, levando em consideração a produção de sentidos na vida social e individual. O discurso é estudado, relacionando o indivíduo inserido na sua história. Desta forma, Orlandi,

[...] considera os processos e as condições de produção da linguagem, pela análise da relação estabelecida pela língua com os sujeitos que a falam e as situações em que se produz o dizer. Desse modo, para encontrar as regularidades da linguagem em sua produção, o analista de discurso relaciona a linguagem à sua exterioridade. (2001, p.16)

Portanto, a Análise do Discurso estuda a língua laborando para a produção de sentidos, permitindo que seja analisado um complexo de unidades linguísticas, isto é, o texto. Entretanto, essa teoria não busca enxergar o que há por trás do texto, mas sim como o texto produz efeito de sentidos. O texto, na AD, contém uma materialidade simbólica que lhe é própria e é analisado por meio da discursividade que está inclusa nele.

Na Análise do Discurso, o discurso não é apenas uma transmissão de informação, segundo Orlandi (2001, p. 21) “é o efeito de sentidos entre locutores”. De acordo com Pêcheux (1969), um discurso não pode ser analisado como um texto, é preciso fazer referência a outros discursos possíveis, tendo como base as condições de produção. Isto é, para Pêcheux, todo discurso deve ser estudado de acordo com as condições de produção

o discurso deve ser tomado como um conceito que não se confunde com o discurso empírico sustentado por um sujeito, nem com o texto, um conceito que estoura qualquer concepção comunicacional de linguagem. (2003, p.21)

O discurso é um espaço de regularidades enunciativas, que possui regras históricas definidas no tempo que delimitam determinada época, a função enunciativa do indivíduo ou instituição. Isto é, o discurso delimita uma identidade. É o que afirma Maingueneau:

O discurso não é nem um sistema de “ideias”, nem uma totalidade estratificada que poderíamos decompor mecanicamente, nem uma dispersão de ruínas passível de levantamentos topográficos, mas um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação. (2008, p.19)

O discurso não pode ser refletido apenas como um conglomerado de textos, mas como prática discursiva, uma vez que produz efeitos de sentido no outro e no próprio locutor. O sistema semântico da linguística, para além do enunciado e da enunciação, possibilita, segundo Maingueneau (2008, p. 23), “tornar esses textos comensuráveis

com a “rede institucional” de um “grupo”, aquele que a enunciação discursiva ao mesmo tempo supõe e torna possível”.

Segundo Orlandi (2001), na língua encontram-se discurso e ideologia. Todo discurso é ideológico, não há discurso neutro. O sentido de uma palavra é denominado por uma posição ideológica inserida em um contexto social e histórico, logo o sujeito (o indivíduo) é interpelado pela ideologia. Com isso, os interlocutores podem formular o mesmo enunciado e, mesmo assim, produzir diferentes efeitos de sentido para o que foi expresso. Isso ocorre pelo fato do sujeito possuir ideologias diferentes do outro.

Dentro do conceito de discurso, existem as Formações Discursivas (FDs), que, de maneira geral, servem como espaço de articulação entre língua e discurso. Ela controla o que o sujeito pode e não pode dizer a partir de um lugar social. De acordo com Foucault (1969), formação discursiva seria

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa. (FOUCAULT, 2012, p. 136)

A formação discursiva é regulada por elementos internos e externos de uma formação discursiva, isto é, ela está sempre concebida por informações que vêm de outras formações discursivas. Nesse âmbito, a extensão de uma formação discursiva é atravessada por discursos que procederam de outro lugar; os enunciados são sempre readquiridos e refeitos no empenho de conservar sua identidade.

É por meio do discurso e das formações discursivas que se percebe que as palavras procedem de um sentido das formações discursivas em que estão inseridas, sendo toda palavra parte de um discurso e todo discurso se relaciona com outro. De acordo com Orlandi,

as formações discursivas podem ser vistas como regionalizações do interdiscurso, configurações específicas dos discursos em suas relações. O interdiscurso disponibiliza, determinado pelo já-dito, aquilo que constitui uma formação discursiva em relação a outra. (2001, p. 43)

Desse modo, o sentido vai depender da vinculação composta pelas formações discursivas, que são heterogêneas, refazendo-se constantemente em suas relações. Ainda de acordo com Orlandi,

todo texto é heterogêneo do ponto de vista de sua constituição discursiva: ele é atravessado por diferentes formações discursivas, ele é afetado por diferentes posições do sujeito, em sua relação desigual e contraditória com os sentidos, com o político, com a ideologia. (2001, p. 115)

As posições do sujeito são regionalizadas por meio das distintas formações discursivas por conta do interdiscurso. O interdiscurso, por sua vez, vai determinar tais formações, fazendo com que a memória do sujeito se concretize na relação entre o sujeito, autor e discurso.

1.3.2 Entendendo o conceito de Ideologia

A Análise do Discurso de Linha Francesa trabalha com o conceito de ideologia proposto pelo estudioso Althusser. De acordo com Althusser (1970), a ideologia tem relação com o sistema capitalista da sociedade. O sujeito submete-se à ideologia dominante, sendo essa submissão assegurada pelo sistema de reprodução capitalista, o qual reproduz a força do trabalho por meio do salário. Esse, por sua vez, transmite a ideia de poder econômico ao sujeito, que pode locomover-se dentro do sistema capitalista de reprodução por ter o poder de compra. Althusser (1970) afirma que a força de trabalho se faz por meio do assalariado necessitar de moradia, alimentação, vestimenta, dentre outras necessidades básicas englobadas na ideologia capitalista; além de impor a ideologia religiosa que é agradecer a Deus por ter um emprego para poder sustentar a família e poder pagar a escola dos filhos.

Essa relação entre ideologia e sistema capitalista, segundo Althusser (1970), acontece por meio do sistema escolar, que se encarrega em formar cidadãos para o mercado de trabalho capitalista, por meio das técnicas ensinadas aos alunos, desde a infância. Na escola, o estudante aprende a contar, a ler, a escrever; além de conhecimentos da cultura literária e científica que serão diretamente aproveitados de acordo com o lugar ocupado na produção capitalista, por exemplo, um operário utilizará uma instrução diferente do engenheiro.

Além dessas técnicas, a instituição escolar se encarrega de transmitir ao aprendiz como deve se portar na sociedade, ensinando os bons costumes, a escrever e a falar bem, de acordo com o cargo que o sujeito estará disposto a ocupar. Ao sair da escola, esse cidadão estará moldado dentro da ideologia capitalista dominante, sujeitando-se a ela na sua condição ou de explorado ou de explorador. Nessa concepção, Althusser (1970) vai designar a escola como um Aparelho Ideológico de Estado (AIE), pois procura regular a sociedade por meio da ideologia.

Algumas instituições compõem os AIE, Althusser (1970) cita, além da escola, a instituição religiosa, a familiar, a jurídica, a política, a sindical, o AIE da informação (que compreende a mídia como um todo), etc. A reprodução da relação de exploração capitalista é assegurada pelos Aparelhos Ideológicos de Estado e pelos Aparelhos Repressivos do Estado (ARE), sendo esses o Exército, a Polícia, os Governos, as Prisões, etc., que agem por meio da violência, mas também em prol da ideologia dominante.

Nesse âmbito, portanto, Althusser define ideologia como sendo "o sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social" (1970, p. 69). Com esse conceito, esse trabalho analisa as letras de música do cantor e compositor Chico Buarque, a fim de estudar as concepções políticas marcadas pela ideologia do período que compreende o Golpe Militar.

Tomando o conceito acima, Althusser (1970) vai entender a ideologia como "uma representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência" (p. 77), isto é, a ideologia religiosa, política, etc., faz alusão à realidade, sendo a representação imaginária do mundo. O sujeito, então, é representado por uma forma imaginária em relação as suas reais condições de existência. Althusser afirma que

não são as condições de existência reais, o seu mundo real, que os homens se representam na ideologia, mas é a relação dos homens com estas condições de existência que lhes é representada na ideologia. É esta relação que está no centro de toda a representação ideológica, portanto imaginária, do mundo real. (1970, p. 81)

Além disso, a ideologia também existe de forma material, isto é, está sempre presente em algum Aparelho do Estado, como também nas suas práticas. O sujeito vai agir de acordo com a ideologia que nela está moldado, por exemplo, no AIE religioso, o sujeito irá submeter-se às regras e dogmas da instituição religiosa, levando-o a uma prática material da ideologia. Tal prática só existe através de uma ideologia. Somente por meio do sujeito vai haver ideologia, assim como a ideologia só vai existir para o sujeito, logo, o sujeito é constituído e interpelado pela ideologia.

1.3.3 Formações Imaginárias

As Formações Imaginárias são mecanismos de funcionamento de um discurso que Orlandi (2011) divide em três formas: antecipação, relação de sentido e relação de força. O primeiro é o mecanismo da antecipação em que o sujeito se coloca no lugar do outro para regular o seu discurso e a argumentação, visando o efeito do discurso sobre o interlocutor que "ouve" o que está sendo dito, "o sujeito dirá, de um modo ou de outro, segundo o efeito que pensa produzir em seu ouvinte" (ORLANDI, 2011, p.39).

Para Orlandi (2011), as condições de produção de um discurso estão ligadas a relação de sentidos, isto é, todo discurso se relaciona com outro. Desse modo, todo discurso é dotado de incompletude, pois não há começo nem final absoluto "Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis" (ORLANDI, 2011, p.39).

Na relação de força, o sujeito fala a partir do lugar em que lhe é constitutivo. Por exemplo, se o sujeito fala do lugar do professor, as palavras usadas por ele vão significar de modo diferente se fossem ditas do lugar do aluno.

Na análise do discurso, não menosprezamos a força que a imagem tem na constituição do dizer. O imaginário faz necessariamente parte do funcionamento da linguagem. Ele é eficaz. Ele não brota do nada: assenta-se no modo como as relações sociais se inscrevem e são regidas, em uma sociedade como a nossa, por relações de poder (ORLANDI, 2011, p. 42).

Desse modo, é por meio das Formações Imaginárias (FIIm) que o sujeito adota o lugar e a posição no discurso. A posição do sujeito é que vai significar no discurso em relação ao contexto sócio-histórico.

O mecanismo imaginário está atrelado às condições de produção de um discurso, "na relação discursiva, são as imagens que constituem as diferentes posições. E isto se faz de tal modo que o que funciona no discurso não é o operário visto empiricamente, mas o operário enquanto posição discursiva produzida pelas formações imaginárias". (ORLANDI, 2011, p. 41). Na análise, portanto, pode-se encontrar o aluno falando do lugar do professor, por exemplo, e um homem falando do lugar da mulher, como nas canções de Chico Buarque analisadas nessa pesquisa.

1.34 Discutindo heterogeneidade discursiva

Na Análise do Discurso, a heterogeneidade é compreendida, em termos gerais, como sendo o discurso atravessado por outros discursos ou pelo discurso do outro. Entre esses discursos vários, vincula-se a contradição, o confronto, a contemplação ou a dominação.

De acordo com Maingueneau (2008, p. 31), os linguistas definem dois modos da existência do outro em um discurso: o primeiro se dá por meio da heterogeneidade mostrada, e o segundo mediante a heterogeneidade constitutiva. Para distinguir uma a outra, Maingueneau afirma que a heterogeneidade mostrada

[...] é acessível aos aparelhos linguísticos, na medida em que permite apreender sequências delimitadas que mostram claramente sua alteridade (discurso citado, autocorreções, palavras entre aspas etc....). (2008, p. 31)

Enquanto que sobre a heterogeneidade constitutiva, ele afirma que

[...] não deixa marcas visíveis: as palavras, os enunciados de outrem estão intimamente ligados ao texto que elas não podem ser apreendidas por uma abordagem linguística *stricto sensu*. (2008, p. 31)

A heterogeneidade constitutiva, portanto, retrata a impossibilidade de encontrar linguisticamente a existência do outro no discurso, enquanto que a heterogeneidade mostrada aponta a presença do outro no discurso do locutor, sendo somente esta acessível aos recursos linguísticos, pois exhibe de modo claro de onde vem o discurso do outro.

Para explicar o conceito de heterogeneidade constitutiva, tomemos como exemplo a situação em que um homem de cinquenta anos tenta flertar com uma mulher de vinte anos. No momento em que ele inicia o diálogo, a jovem encerra a conversa o chamando de “tio”. A palavra “tio” no discurso da jovem remeteu a um discurso diferente do qual não se identifica a presença do outro, a autoria não fica clara, como na heterogeneidade constitutiva.

Para Authier-Revuz (1990), a heterogeneidade discursiva pode ser entendida como as várias vozes de um discurso, uma vez que todo discurso é atravessado por discursos de outros. A autora busca investigar as outras vozes do discurso subdividindo a heterogeneidade em mostrada, marcada e constitutiva.

Na heterogeneidade mostrada, fica visível a presença do outro no discurso, pois pode ser identificado pelas aspas, ironia, discurso direto, etc. Isto é, as formas linguísticas representam as diversas formas do sujeito falante. É a inclusão do discurso do outro no discurso; a heterogeneidade marcada vai remeter à ruptura sintática, não será identificada apenas pela inclusão do discurso do outro, como também pelas formas linguísticas apresentadas.

A heterogeneidade constitutiva considera o discurso como produto de interdiscursos; ou seja, o sujeito se constitui por meio do discurso dos outros, ele pensa que é dono do próprio discurso, quando, na verdade, o que ele diz já foi dito por outro, em outro lugar. Em outras palavras, não há discurso inédito, todo ele é atravessado por outras vozes.

Somente o Adão mítico, abordando com sua primeira fala um mundo ainda não posto em questão, estaria em condições de ser ele próprio o produtor de um discurso isento do já dito na fala de outro. Nenhuma palavra é neutra, mas inevitavelmente "carregada", "ocupada", "habitada", "atravessada" pelos discursos nos quais "viveu sua existência socialmente sustentada". (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.27)

Na heterogeneidade mostrada, o sujeito é iludido, acreditando que é dono do seu dizer, pois, no seu discurso, ele irá explanar a presença de outra voz, além da dele, quando na verdade o sujeito não tem voz, é o próprio efeito do discurso no qual está imerso.

1.3.5 Sujeito, interdiscurso e memória discursiva

Como mencionado antes, a Análise do Discurso de Linha Francesa é constituída por meio do materialismo histórico, da Linguística e da psicanálise lacaniana, em que se buscou algumas concepções sobre o sujeito, que é da ordem do inconsciente.

O sujeito é constituído na e pela linguagem, sendo essencialmente histórico, pois a fala é produzida em um determinado espaço e num determinado tempo. Dessa forma, ele é um sujeito ideológico, pois, de acordo com Brandão (2004, p. 59), “sua fala é um recorte das representações de um tempo histórico e de um espaço social”. O discurso do sujeito é situado em virtude do discurso do Outro. De acordo com Orlandi, o sujeito é

ao mesmo tempo livre e submisso. Ele é capaz de uma liberdade sem limites e uma submissão sem falhas: pode tudo dizer, contanto que se submeta à língua para sabê-la. (2012, p.50)

De acordo com Althusser (1970), o sujeito é interpelado pela ideologia, sendo essa existindo sempre em um aparelho ideológico como a Igreja, a família, o Estado, etc. O sujeito ideológico está produzindo discursos ligados a algum aparelho ideológico do estado.

Nesse aspecto, o discurso não pode ser refletido apenas como um conglomerado de textos, mas como prática discursiva, uma vez que produz efeitos de sentido no outro e no próprio locutor, como afirma Orlandi (2012, p. 21) “o discurso é o efeito de sentidos entre locutores”. No discurso encontram-se língua e ideologia. Todo discurso é ideológico, não há discurso neutro. O sentido de uma palavra é denominado por uma posição ideológica inserida em um contexto social e histórico, como dito antes. Com isso, os interlocutores podem formular o mesmo enunciado e, mesmo assim, produzir diferentes efeitos de sentido para o que foi expresso. Isso ocorre pelo fato do sujeito possuir ideologias diferentes do outro.

O Outro no sujeito está ligado ao interdiscurso, definido como o conjunto de formas discursivas em que trabalha com a ressignificação do sujeito sobre o que já foi dito (Glossário de Termos do Discurso, 2001). Determina os deslocamentos promovidos pelo sujeito nos confins de uma formação discursiva. O interdiscurso, para Orlandi (2001, p. 31), “é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar”.

O interdiscurso é fundamental para compreender o discurso, pois o fato de haver um já-dito vai dar a base de todo o dizer, facilitando o entendimento da relação entre discurso, sujeito e ideologia. Para que as palavras façam sentido, é necessário que já tenham feito antes. Ainda segundo Orlandi (2001, p. 33), “o interdiscurso é o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos”.

Se pegarmos como exemplo a frase “O voto é a sua arma” e estampá-la em uma faixa para reivindicar que queremos erradicar os políticos desonestos, teremos um interdiscurso. A política brasileira, a corrupção, o voto e outros sentidos que circundam a frase já foram ditos em outro momento. Segundo Orlandi,

as palavras não são nossas. Elas significam pela história e pela língua. O que é dito em outro lugar também significa nas “nossas” palavras. O sujeito diz, pensa que sabe o que diz, mas não tem acesso ou controle sobre o modo pelo qual os sentidos se constituem nele. (2001, p. 32)

A memória discursiva também aparece na cena do discurso. Diferente do interdiscurso, ela vai regular aquilo que pode ou não ser dito em uma formação discursiva. Segundo Courtine (1981), o conceito de memória remete a existência histórica do enunciado no âmbito das práticas discursivas, que, por sua vez, são moldadas pelos aparelhos ideológicos. Enquanto Pêcheux (1999) afirma que “a memória constitui um espaço móvel de divisões, de disjunções, de deslocamentos e de retomadas”. Isto é, a repetição de um discurso além de consolidar os sentidos do enunciado, também pode alterá-los, dando-lhes outra significação, a partir de outra posição-sujeito.

Segundo Indursky (2011), a memória discursiva está ligada a existência histórica do enunciado enquanto prática discursiva inserida por aparelhos ideológicos, ou seja, os enunciados estão dentro das formações discursivas, em que recebem seus sentidos. Para Indursky,

se a memória discursiva se refere aos enunciados que se inscrevem em uma FD, isto significa que ela diz respeito não a todos os sentidos, como é o caso do interdiscurso, mas aos sentidos autorizados pela Forma-Sujeito no âmbito de uma formação discursiva. Mas não é só: a memória discursiva também diz respeito aos sentidos que devem ser refutados. Ou seja: ao ser refutado um sentido, ele o é também a partir da memória discursiva que aponta para o que não pode ser dito na referida FD. (2011, p. 87)

A memória discursiva, além de consolidar e mover sentidos, também provoca o esquecimento dos mesmos. Por exemplo, alguns sentidos que em uma determinada época podiam ser produzidos em uma formação discursiva, não podem mais ser mencionados, lembrados, por conta das mudanças sociais e ideológicas. No tempo da escravidão, por exemplo, o discurso pregava o negro como uma raça inferior, hoje, com as mudanças sociais, esse sentido não é mais mencionado, ficou esquecido. Mas também pode ocorrer o contrário, determinados sentidos que não podiam ser ditos em uma formação discursiva, em função das mudanças sociais e ideológicas, passam a ser autorizados. Como é o caso da homossexualidade, antes não era permitido, em uma formação discursiva, ratificar a união homoafetiva, hoje esse sentido é lembrado.

A memória discursiva e o interdiscurso, ambos encontram-se relacionados com a memória social, entretanto apresentam diferenças. A memória discursiva está ligada ao que pode e ao que não pode ser dito em uma formação discursiva, tornando-a lacunar.

Enquanto o interdiscurso possui uma memória ampla, englobando a memória discursiva no âmbito do conjunto de todas as formações discursivas. Apresentando, dessa forma, uma memória saturada.

CAPÍTULO 2. CHICO BUARQUE E SUAS CANÇÕES

Amante do futebol, andarilho e de hábitos simples, Chico Buarque de Hollanda nasceu no dia 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. Filho da carioca Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda e do historiador Sérgio Buarque de Hollanda, Chico é um compositor e cantor que nunca se preocupou em se autopromover. Como afirma Zappa (2000, p.10) "Chico é o próprio antimarketing. Não faz nenhuma concessão ao mercado. Faz a música que quer fazer e que acha que é de boa qualidade". Costuma ser perfeccionista com seu trabalho, tendo uma enorme autocrítica.

Chico Buarque morou em São Paulo por vinte anos, onde recebeu o apelido de Carioca. Os pais mudaram para lá quando ele ainda tinha dois anos de idade por conta do emprego do pai, que fora convidado a ser diretor do Museu do Ipiranga. Somente aos 22 anos que Chico retorna ao Rio de Janeiro, em 1966, ano em que conheceu a atriz Marieta Severo, com quem foi casado por trinta anos. A união resultou em três filhas, Silvia, Helena e Luisa.

Chico Buarque é apreciador da caminhada, "(...) gosta de fazer tudo a pé. Anda por toda parte, sempre ligeiro e determinado. Faz caminhadas longas pelo Jardim Botânico (...)" (ZAPPA, 2000, p. 17). Um homem de hábitos simples, não gosta muito de se notado, é discreto e ausente de qualquer tipo de estrelismo. As pessoas que trabalham com ele dizem nunca ter ouvido o cantor e compositor alterar a voz, afirmando ser um ser humano tranquilo.

No início da carreira, costumava beber e fumar muito, passou anos fazendo shows tendo que tomar vinho antes de subir ao palco e fumar alguns cigarros nos terminos dos shows. Tempos depois, resolveu mudar de hábito, trocando o vinho por água de coco, o cigarro por maçã, tornando-se um Chico mais sereno e maduro.

Um artista que tem aversão aos palcos. Foi assim que Chico Buarque ficou conhecido por algum tempo quando chegou a passar treze anos sem se apresentar, a partir de 1976. Para ele, encarar o público sem nenhum personagem era uma tarefa penosa, sempre subiu ao palco como ele mesmo; além disso, estar fora do palco era estar criando e compondo novas canções, a parte que ele mais gostava de fazer.

Para mim, ao contrário do que pensam os outros, trabalhar é quando estou quieto em casa, escrevendo ou compondo, produzindo, criando. Engraçado, quando acabam as temporadas, aí dizem que não estou fazendo nada. Pensam que, porque não apareço, estou parado. Mas é aí que estou realmente trabalhando. Intensamente. Até quando caminho, estou trabalhando, pensando. (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 2000, p. 36)

No palco, o nervosismo vem por conta do alto nível de exigência que faz dele mesmo e do receio que tem de parecer "ridículo" na apresentação. Quando escuta barulhos na plateia, fica tenso, pois pensa que não está agradando ao público. Para ele, o nervosismo precisa fazer parte do show, era preciso ficar nervoso por algum momento para poder o show fluir.

Quando não fico nervoso, acho muito estranho, penso que alguma coisa está errada. Aí fico nervoso porque não fiquei nervoso. Começo a cantar a primeira música e penso 'puxa, não fiquei nervoso, então vou errar a letra'. E acabo muitas vezes errando mesmo. Eu paro, peço desculpas, recomeço, todo mundo aplaude e aí fico nervoso mesmo. Porque penso: 'Agora não posso mais errar senão vão pensar que é charme'. (BUARQUE, *apud* ZAPPA, 2000, p. 38)

A música sempre foi presente na vida de Chico Buarque. Desde garoto, convivia com grandes nomes da MPB, como o poeta Vinicius de Moraes. Era comum amigos e familiares se reunirem na casa de Chico com um violão para passarem a noite cantando e conversando. Chico cresceu no meio desse ambiente musical, tendo influência da Bossa Nova e dos sambas de Vinicius, presença assídua na casa da família Buarque. Nessa época, já rabiscava canções em um caderno, mas não chegou a gravá-las. Vinicius de Moraes chegou a vê-lo discorrer os versos e logo disse a Chico que ele iria longe.

Apesar do talento para o mundo artístico, Chico Buarque acreditava que não poderia viver da música. Decidiu, então, fazer alguma faculdade para ter o diploma. Não tinha afinidade com nenhum curso e, por exclusão, acabou optando por arquitetura. Entrou na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, mas não chegou a concluir o curso. Gostava da vida universitária, dos bares, das festas e farras, mas não gostava das matérias. A música era tão constante na sua vida que acabou criando um grupo musical na faculdade, o Sambafo, que se reunia em um bar próximo à faculdade, onde bebia muita cerveja. Sobre a faculdade, Chico relata: "no fundo, não havia entrado para a

Arquitetura achando que ia ser arquiteto, mas porque tinha que fazer uma faculdade. Não cogitava a ideia de viver de música". (ZAPPA, 2000, p. 53)

Após o Golpe Militar, em 1964, Chico Buarque subiu ao palco pela primeira vez, no Teatro Paramount, em São Paulo, quando enfrentou o grande público num show intitulado *Avanço*. No palco, Chico não estava só, Gilberto Gil e Maria Bethânia também participaram do evento, entre outros artistas. Tempo depois, os festivais de música começaram a surgir. Eles ocorriam uma vez por ano. O primeiro foi em 1965, na TV Excelsior, Chico Buarque chegou a disputar a final, mas não ganhou o prêmio. Nesse mesmo ano, gravou o compacto simples *Pedro Pedreiro e Sonho de Carnaval*. No ano seguinte, grava o segundo compacto com *Olê, Olá e Meu refrão*. Nesse período, Chico Buarque fazia shows mambembes, primeiro com Toquinho e depois com o grupo MPB4.

Foi em 1966 que Chico Buarque ficou de fato famoso, passando a ser reconhecido nas ruas, por conta do grande sucesso da canção *A banda*. De acordo com Homem (2009), Chico compôs a canção para inscrever do II Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record. A letra de música foi escrita em um único dia, na hora do almoço, em sua própria residência. A marchinha fez muito sucesso, vencendo o festival. Entretanto, Chico não achava justo receber o primeiro lugar sozinho, sugerindo um empate com então a canção *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo Barros. A comissão aceitou e as duas dividiram o prêmio do primeiro lugar.

O sucesso da marchinha foi gigantesco, várias pessoas do mundo artístico comentaram a qualidade da canção, como Nelson Rodrigues:

Imaginem vocês que, um dia desses, entro e encontro minha mulher, Lúcia, e a minha filhinha, Daniela, com olhos marejados de ouvir "A Banda", ou seja, a mais doce música da Terra. Dias depois, eu próprio ouvi a marchinha genial. E a minha vontade foi sair de casa, me sentar no meio-fio e começar a chorar. Com "A Banda", começa uma nova época da música popular no Brasil (RODRIGUES, *Apud* HOMEM, 2009, p. 45).

O poeta Carlos Drummond de Andrade também apreciou *A banda*, dedicou a Chico uma crônica sobre a canção, que foi publicada no *Correio da Manhã*. A marchinha era dotada de lirismo e de sutileza, no entanto, para alguns, representava uma crítica ao sistema de governo vigente da época, isto é, a ditadura. Nesse mesmo ano, de

1966, Chico lança seu primeiro LP, intitulado Chico Buarque de Hollanda, foi com a canção *Tamandaré*, lançada nesse LP, que enfrentou a primeira censura.

*Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro
Sem Maria sequer
Sem qualquer paradeiro
Quando encontrou um samba
Inútil e derradeiro
Numa inútil e derradeira
Velha nota de um cruzeiro*

*“Seu” Marquês, “seu” Almirante
Do semblante meio contrariado
Que fazes parado
No meio dessa nota de um cruzeiro rasgado
“Seu” Marquês, “seu” Almirante
Sei que antigamente era bem diferente
Desculpe a liberdade
E o samba sem maldade
Deste Zé qualquer
Perdão Marquês de Tamandaré
Perdão Marquês de Tamandaré*

*Pois é, Tamandaré
A maré não tá boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Cadê as batalhas
Cadê as medalhas
Cadê a nobreza
Cadê a marquesa, cadê.
Não diga que o vento levou
Teu amor até*

*Pois é, Tamandaré
A maré não tá boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Meu marquês de papel
Cadê teu troféu
Cadê teu valor
Meu caro almirante
O tempo inconstante roubou*

*Zé qualquer tornou-se amigo do marquês
Solidário na dor
Que eu contei a vocês
Menos que queira ou mais que faça
É o fim do samba, é o fim da raça
Zé qualquer tá caducando*

Desvalorizando

Como o tempo passa, passando

Virando fumaça, virando

Caindo em desgraça, caindo

Sumindo, saindo da praça

Passando, sumindo

Saindo da praça

(http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=tamandar_65.htm)

O governo alegou que a canção continha frases ofensivas ao patrono da marinha. Após o ocorrido, Buarque começou a ser alvo da censura, ao ponto de inventar pseudônimos, como outros artistas faziam na época, para conseguir burlá-la, pois ficavam marcados pela censura. Foi quando Chico compôs a canção *Acorda amor*, em 1974, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, sendo aprovada pelo governo sem restrições.

Por conta da censura, Chico teve que começar a mandar as canções para Brasília, para poder ter aprovação do governo, foi aí que aprofundou o seu samba-duplex, que, de modo singular, cantava o amor para falar de política. De acordo com Orlandi

O samba-duplex toma a cargo os desdobramentos e as bifurcações de sentidos. Ele age na região estabelecida pela língua-de-espuma, aquela do sentido que não vai longe, que tem o fôlego curto, para produzir desdobramentos de sentidos. Simulando, pois, o senso comum, o consenso, o estereótipo, ele se instala para dizer no entanto o que é proibido (2011, p. 100).

Nesse âmbito, o samba-duplex consegue deslocar o sentido, fazendo-o migrar para outra formação discursiva, expandindo a produção de sentidos.

Para tentar sair do clima repressor do Golpe, Buarque decidiu se exilar na Itália, em 1969. Quando retornou, em 1970, encontrou um Brasil mais opressor, com isso, tendo que continuar estimulando o senso comum nas suas canções para cantar o que era proibido pela censura. Foi o que aconteceu com a canção *Apesar de você*, de acordo com Homem (2009), após a música ter sido aprovada pela censura e ter vendido mais de cem mil cópias, saiu uma nota em um jornal afirmando que "você" seria presidente Médici, o general mais repressor do Golpe. Chico disse que era um equívoco, pois o "você" era a figura de uma "mulher mandona". No entanto, o governo não aceitou a defesa do compositor e recolheu todas as cópias das lojas.

Após a instauração do AI-5, o clima de terror foi espalhado no país e a MPB tornou-se a inimiga crucial do Golpe, fazendo de Chico Buarque o alvo preferido do governo, como se percebe nas palavras do compositor: "Virei freguês. Recebia um papel com as palavras convite ou intimação, e a palavra convite riscada, para comparecer para depor. Fui milhares de vezes" (ZAPPA, 2000, p.103).

De acordo com Zappa (2000), Chico Buarque era contra o Golpe Militar, fazendo de suas composições uma forma de resistência ao governo da época. Nunca se filiou a nenhum partido político, mas não escondia a sua posição esquerdista. No entanto, Chico não tinha paixão pela política e não gostava muito do papel de porta-voz dela que lhe foi dado de modo involuntário, por conta disso, parou de fazer shows por um longo tempo, como conta "Parei de fazer show por isso, as pessoas aplaudiam muito mais quando eu entrava do que quando saía. Começou a ficar muito pesado esse negócio" (ZAPPA, 2000, p. 113).

2.1 O silêncio como forma de driblar a censura nas canções de Chico Buarque

No âmbito da linguagem, surge o silêncio como uma forma de discurso. De acordo com Orlandi (2011), "para compreender a linguagem é preciso entender o silêncio para além de sua dimensão política". O sujeito sempre significa com ou sem palavras, estando constituído pela sua relação com o simbólico. O silêncio passa pelas palavras, desliza entre as falas, está no não-dito. Ele significa e provoca sentido.

Segundo Orlandi (2011), o silêncio é tão ambíguo quanto as palavras, ele não é transparente, não é visível. É fugaz, perpassa por entre as palavras de modo rápido. O silêncio é o próprio significar, logo não pode ser traduzido em palavras, só poder ser compreendido por métodos discursivos.

As formas do silêncio possuem duas divisões: a primeira é o silêncio fundador, que "torna toda a significação possível" (ORLANDI, 2011, p.102). A segunda é a política do silêncio que se faz entre o dizer e o não-dizer, no âmbito do silenciamento, da censura. Nesse cenário, o silêncio tanto pode ser opressor quanto ter um discurso de resistência, como as canções analisadas de Chico Buarque.

A ausência de palavras não caracteriza o silêncio, mas impedir que um interlocutor sustente outro discurso. Fala-se para não permitir rupturas cruciais na relação de sentidos, tornando as palavras carregadas de silêncio

Por meio do silêncio que Chico Buarque dribla a censura com suas canções. Orlandi (2011) define censura como

A interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proibem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições. Se se considera que o dizível define-se pelo conjunto de formações discursivas em suas relações, a censura intervém a cada vez que se impede o sujeito de circular em certas regiões determinadas pelas suas diferentes posições. (2011, p. 104)

Para Orlandi (2011), a censura, então, se estabelece nos limites das formações discursivas que estão interligadas no âmbito da relação do sujeito com o dizível. Há sempre um “outro” na censura, estabelecendo a relação entre o dizer de um e o dizer do outro, do dizer e do não poder dizer, impondo, contudo, o limite que o sujeito está ou não autorizado a dizer.

Nesse âmbito, censura e resistência se enquadram na mesma região de sentidos, como afirma Orlandi

Se de um lado a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, do outro, em uma retórica de resistência, há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer. (2011, p. 110)

O samba-duplex de Chico Buarque trabalha nesse cenário, em que as palavras são dotadas de silêncios, provocando o deslizamento de sentidos para outras formações discursivas. Um exemplo é a composição *A banda*, escrita em 1966, que traz nos versos o silenciamento, remetendo a outros efeitos de sentido.

*Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou*

*A namorada que contava as estrelas parou
 Para ver, ouvir e dar passagem
 A moça triste que vivia calada sorriu
 A rosa triste que vivia fechada se abriu
 E a meninada toda se assanhou
 Pra ver a banda passar
 Cantando coisas de amor
 O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
 Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
 A moça feia debruçou na janela
 Pensando que a banda tocava pra ela
 A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
 A lua cheia que vivia escondida surgiu
 Minha cidade toda se enfeitou
 Pra ver a banda passar cantando coisas de amor
 Mas para meu desencanto
 O que era doce acabou
 Tudo tomou seu lugar
 Depois que a banda passou
 E cada qual no seu canto
 Em cada canto uma dor
 Depois da banda passar
 Cantando coisas de amor*
 (HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

Escrita em um dia, Chico Buarque compôs *A banda*, dois anos após o Golpe Militar, com o intuito de participar do II Festival de Música Popular Brasileira, na TV Record. Após o festival, a música ganhou um gigantesco sucesso, sendo tocada até hoje.

Com um lirismo inocente, *A banda* conta uma história que vai além de uma marchinha passando pela cidade. Os versos *A minha gente sofrida/ Despediu-se da dor/ Pra ver a banda passar/ Cantando coisas de amor*, marca o início do golpe, em que o general Castello Branco, ao assumir, declarou defender a democracia, dando esperança a essa *gente sofrida*, entretanto o que fez foi assumir uma postura autoritária. Logo, os cidadãos ludibriados foram ouvir as *coisas de amor* que o governo prometia.

A posição autoritária de Castello Branco foi logo percebida pelo povo, causando insatisfação. Pode-se notar isso nos versos *Mas para meu desencanto /O que era doce acabou / Tudo tomou seu lugar / Depois que a banda passou*. Após a legitimação do golpe e o autoritarismo do tal governo, o discurso sobre a democracia havia acabado e a tristeza voltou a tomar conta da sociedade, fatos notados nos últimos versos *E cada qual no seu canto/ Em cada canto uma dor / Depois da banda passar / Cantando coisas de amor*.

A canção *Acorda amor* também reflete o cenário político da época, carregada de silêncio, a letra de música canta o amor para falar de política, característica do samba-duplex de Buarque.

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 lá
Chame, chame o ladrão, 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, 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
Clame, chame lá, clame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)
 (HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

Chico Buarque compôs a canção no ano de 1974, sob os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, no intuito de não ter sua música vetada pela censura, uma vez que já era alvo dela.

Por meio do samba-duplex, o cenário político da época era cantado, ao som da política do silêncio. Nos versos *Era a dura, numa muito escura viatura/ minha nossa santa criatura/ chame, chame, chame, chame o ladrão*, Chico Buarque expõe a situação daquele tempo, em que a polícia, descrita pelos termos *escura viatura*, invadia as casas

das pessoas julgadas subversivas, e as levavam embora. Na época da Ditadura, referida na canção como *dura*, os cidadãos não se sentiam protegidos pela polícia, do contrário, ela era vista como ameaça. Chico coloca isso na composição quando faz a ironia por meio dos termos *chame o ladrão*, já que a própria polícia estava colocando o cidadão em perigo.

Ainda nos versos *Mas depois de um ano eu não vindo/ Ponha roupa de domingo e pode me esquecer*, Buarque ressaltava outro fato na época da Ditadura, em que as pessoas eram arrancadas de suas casas, torturadas e mortas. Davam-se por desaparecidas, pois nenhum vestígio sobre o crime era deixado. Esse cenário era comum na época, muitas pessoas desapareceram durante a Ditadura Militar.

Percebe-se o significado do silêncio nos versos de *Acorda Amor*, o não-dito provocou alguns efeitos de sentido por meio das palavras, já que, de acordo com Orlandi (2011), as palavras são carregadas de silêncio.

2.2 As mulheres de/em Chico

Chico Buarque, além de compor canções de cunho político, também escrevia sobre a mulher. A figura feminina era constante em diversas composições, ora cantada por um sujeito masculino, ora do lugar do sujeito feminino. Com isso, também ficou conhecido como o poeta das mulheres. A mulher aparece em várias letras de música do compositor, e de variadas formas. Na canção *Cecília* (1998), por exemplo, Buarque canta uma declaração de amor, em um tom lírico, típico do artista.

A balada "Cecília" é uma terna canção de amor - daquelas que caracterizam o fino lirismo de Chico, como "Com açúcar, com afeto", "Retrato em branco e preto" e "As vitrines", por exemplo. Diante de Cecília as "palavras são brutas" e o silêncio leva à contemplação e ao zelo sublimes: "te olho/te guardo/te sigo/te vejo dormir". (FERNANDES, 2004, P.169)

Esse lirismo musical e sublime de Chico Buarque o diferenciou perante as vozes de outros artistas, Fernandes (2004, p.173) afirma que o compositor é "o grande arauto metafórico das inquietações nacionais", além de, "uma das mais expressivas vozes da lírica brasileira".

Na canção *A Rita* (1965), assim como em *Cecília*, o eu lírico também é masculino, mas nessa composição é narrada o fim de uma relação amorosa com uma mulher, abordando o comportamento dela como tema, bem como a dor de uma separação, como mostra o trecho abaixo:

*A Rita levou meu sorriso
 No sorriso dela
 Meu assunto
 Levou junto com ela
 E o que me é de direito
 Arrancou-me do peito
 E tem mais
 Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
 Que papel!
 Uma imagem de São Francisco
 E um bom disco de Noel*
 (http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=arita_65.htm)

Na canção, a mulher aparece na posição de um sujeito vingativo, que, após o término da relação, faz questão de levar tudo seu embora como forma de castigar o companheiro. Chico Buarque, mais uma vez, usa do lirismo e da poética para abordar a mulher em suas composições, como transgredisse o pensamento para o universo feminino.

Na canção acima, Chico aborda um eu lírico masculino que reconhece ter sofrido com a separação. Fernandes (2013) afirma que

Em "A Rita" não existe declínio: a mulher que sai, levando objetos e sentimentos, não se submete nem é vítima de emoções. Ela mata o amor "de vingança", e sua ausência é sentida como uma fratura, que desestabiliza o parceiro. (FERNANDES, 2013, p. 375)

Na letra de música *A história de Lily Braun* (1982), Buarque usa um eu lírico feminino para contar a história de como a mulher conheceu o companheiro. O compositor narra de forma mais sensual e cinematográfica, colocando o sujeito mulher em uma posição de "descolada", como observado no trecho da canção abaixo:

*Como num romance
 O homem dos meus sonhos
 Me apareceu no dancing
 Era mais um*

*Só que num relance
Os seus olhos me chuparam
Feito um zoom*

*Ele me comia
Com aqueles olhos
De comer fotografia
Eu disse cheese
E de close em close
Fui perdendo a pose
E até sorri, feliz*

(http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=ahislili_82.htm)

A linguagem usada pelo sujeito feminino da canção é mais coloquial, trazendo marcas de um sujeito mais ousado, mais desinibido e erótico.

Há aí uma forte cinematografia na letra, com investimento em imagens que sugerem planos de cinema (vale lembrar que o plano é um pedaço de filme em um corte e outro). No caso da canção, além desse dado vir na construção poético-musical que mimetiza a decupagem das imagens (a divisão da cena em planos), se dá também de maneira temática, como nesse achado poético dos olhos percebidos como um *zoom*, que traduzem o jogo erótico, o movimento do desejo. (FERNANDES, 2013, p. 234)

Chico Buarque, como visto, aderiu ao tema "mulher" em várias composições. Por ser um grupo social que vivia à margem do sistema capitalista e social, o compositor decidiu dar voz a esse público submisso da época, abordando questões sociais, sobretudo o discurso machista, que fazia parte da ideologia dominante. De acordo com Meneses,

(...) A canção de Chico Buarque, inúmeras vezes, apresenta um eu lírico feminino. Com efeito, o poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que os outros, o poder de manifestar a vida dos afetos; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contato com o próprio inconsciente e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar. Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o outro. E eu especificaria: ou outra. É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina (2001, p.20).

São várias personalidades de mulheres que são abordadas, da submissa a independente. Na década de 1970, segundo Habert (2006), a mulher ainda enfrentava

muito preconceito social, seja no meio econômico ou político. Os salários de funcionárias eram mais baixos que os dos homens, além delas sofrerem assédio nas empresas. Nessa época, o comum era ser submissa e fiel. O diferente era visto como imoral, colocando a mulher em um patamar inferior as demais, homossexualidade nem era discutido, era visto como algo desprezível. Nesse cenário, Chico Buarque ia construindo "suas mulheres", passando da submissa, para a prostituta, da prostituta para a lésbica, da lésbica para a descarada. Mulheres que estão fora do meio social, que vivem à margem da sociedade, como explica Meneses

O seu discurso dá a voz àqueles que em geral não têm voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social. E explica-se por que é que, junto com a temática do marginal, em Chico Buarque emerge a fala da mulher - o que o filia a uma velha tradição: a traição grega do dionisismo. Pois o dionisismo se dirige sobretudo àqueles que estão fora da vida política, àqueles que estão à margem da ordem social reconhecida e sacralizada pelo culto cívico que era a religião da *polis*: escravos e mulheres (2001, p. 41).

Na canção *Sem Açúcar*, composta em 1975, por exemplo, "a mulher quase não age, é o objeto das ações do homem" (MENESES, 2001, p. 51), remetendo o discurso da mulher submissa, cravado pela sociedade patriarcal.

*Todo dia ele faz diferente
 Não sei se ele volta da rua
 Não sei se me traz um presente
 Não sei se ele fica na sua
 Talvez ele chegue sentido
 Quem sabe me cobre de beijos
 Ou nem me desmancha o vestido
 Ou nem me adivinha os desejos
 Dia ímpar tem chocolate
 Dia par eu vivo de brisa
 Dia útil ele me bate
 Dia santo ele me alisa
 Longe dele eu tremo de amor
 Na presença dele me calo
 Eu de dia sou sua flor
 Eu de noite sou seu cavalo
 A cerveja dele é sagrada
 A vontade dele é a mais justa
 A minha paixão é piada
 Sua risada me assusta
 Sua boca é um cadeado
 E meu corpo é uma fogueira*

Enquanto ele dorme pesado

Eu rolo sozinha na esteira

(HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

O sujeito feminino da canção se cala perante o seu companheiro, ele, por sua vez, representa o machismo da época, trazendo consigo as marcas ideológicas de uma sociedade patriarcal em que a mulher vivia para servir ao companheiro, fazendo todas as suas vontades. A mulher, por sua vez, precisa adivinhar o comportamento do marido para poder atender aos desejos dele, como destacado nos primeiros versos "*Talvez ele chegue sentido/Quem sabe me cobre de beijos/Ou nem desmancha o vestido/Ou nem me adivinha os desejos*".

A mulher é uma sombra do companheiro, vive em função dele, agindo de acordo com o comportamento do mesmo, sem questionar. Aceita o jeito de ser do homem sem contestar "*Dia ímpar ele tem chocolate/Dia par eu vivo de brisa/Dia útil ele me bate/Dia santo ele me alisa*". Percebe no discurso do sujeito feminino o silenciamento, o não-dito, quando a mulher declara o amor ao parceiro, mas depois afirma não ter prazer na relação conjugal, remetendo ao efeito de sentido por meio do silêncio que a companheira sofre resignada "*Longe dele eu tremo de amor/Na presença dele me calo/Eu de dia sou uma flor/Eu de noite sou seu cavalo*" (...) *Sua boca é um cadeado/E meu corpo é uma fogueira/Enquanto ele dorme pesado/Eu rolo sozinha na esteira*".

Sem açúcar aborda a mulher na sociedade patriarcal da época, seus gritos de socorro por viver em total submissão e resignação, Meneses afirma que

esta canção vale por um tratado sobre a condição feminina sob a sociedade patriarcal. Pois entre "Eu de noite sou seu cavalo" e "Eu rolo sozinha na esteira" não há diferenças, tudo convergindo para "Ele nem me adivinha os desejos". A vida da mulher é reativa às atitudes masculinas, é toda aferida aos atos do homem, num leque que se abre da privação ao acúmulo dependente, exclusivamente, da soberana vontade do macho (2001, p. 51).

Enquanto na canção *Sob Medida*, composta em 1979, Chico aborda um sujeito que emana uma mulher cínica, um sujeito apresentado como um anti-herói, desmistificando aquela figura da mulher angelical da década de 1970, como se pode ver no fragmento "*Traioeira e vulgar/Sou sem nome e sem lar/ Sou aquela/ Sou filha da sua/ Cria da sua/Costela/(...)Sou perfeita porque/Igualzinho a você/Eu não presto (...)*".

Segundo Meneses (2001), a figura feminina nas canções de Buarque apresenta uma evolução no decorrer do tempo. De início, a mulher aparece ocupando o lugar de "espectadora", observando a vida passar, depois começa a surgir a mulher vingativa, como em *Olhos nos olhos*, ganhando mais expressão, a mulher erotizada em *Cala a boca*, *Bárbara*, composta em 1971, dentre outras que protagonizaram suas canções em que Chico canta do lugar da mulher.

Apreciador do vinho e conhecedor da alma feminina, Chico Buarque tem cerca de 40 álbuns gravados e centenas de composições, sendo um dos grandes nomes da música popular brasileira pela sua poesia musical. O crítico musical José Ramos, declarou, em 1977 que "Chico Buarque constitui inegavelmente o maior compositor saído da classe média após o advento da Bossa Nova" (ZAPPA, 2000, p. 68). Apresentou programas de TV, dividiu palco com Maria Bethânia por seis meses, no ano de 1975, foi parceiro musical de Edu Lobo, fazendo sempre a melodia para depois escrever a letra de música.

CAPÍTULO 3. UMA ANÁLISE DISCURSIVA DAS MULHERES BUARQUEANAS

No período do Golpe Militar, a sociedade vivia um momento de repressão social, econômica, política e cultural. O medo fora instaurado na sociedade pelo estado opressor vigente, tendo auge na década de 1970, no período em que Médici, o general mais repressivo, esteve no poder.

Nessa sociedade amedrontada havia uma classe que ainda ocupava uma posição de inferioridade perante a sociedade, a classe feminina. As mulheres não tinham muita liberdade e viviam moldadas pelo discurso machista desse período que era inserto ainda em uma sociedade com resquícios patriarcais. A mulher não tinha voz no setor econômico, eram poucas as que trabalhavam. Quando trabalhavam, não eram respeitadas, sofrendo até assédio pelos chefes.

O comportamento feminino tinha que ser de submissão. Para ser aceita na sociedade desse período, a mulher deveria viver em função do lar, da família e do marido. Precisava ser submissa aos homens e à sociedade, colocando-se em uma posição inferior a dos homens, que tinham que trabalhar para sustentar a casa e a esposa, tendo em troca o carinho e a submissão da mesma.

No período militar, Chico Buarque se destacou como letrista e com isso foi um dos artistas mais perseguidos pelo governo opressor. Suas músicas, em grande parte, cantam o amor para falar de política e o regime enxergava em algumas composições atos subversivos e censuravam-nas.

No entanto, além de política, Buarque também falava de amor e das classes que viviam à margem da sociedade, dentre elas, a mulher. Chico foi o compositor que conseguiu falar da alma feminina do lugar da mulher, explicitando sentimentos e emoções nas canções de forma convincente como se fosse o autor uma mulher.

O sujeito feminino da canção de Buarque aparece em várias abordagens nas diferentes épocas sociais. As mulheres de Chico assumem diferentes posições no discurso, da mais quieta a mais ousada. Nessa pesquisa, foram analisadas cinco composições em que foram encontrados sujeitos que falam do lugar da mulher na posição de submissa, homossexual, vingativa, de vanguarda e messalina.

3.1 A submissa de *Com açúcar, com afeto*

Com açúcar, com afeto, fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa, qual o quê!
 Com seu terno mais bonito, você sai, não acredito
 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é um operário, vai em busca do salário
 Pra poder me sustentar, qual o quê!
 No caminho da oficina, existe um bar em cada esquina
 Pra você comemorar, sei lá o quê!
 Sei que alguém vai sentar junto, você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias de quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol
 Vem a noite e mais um copo, sei que alegre ma non troppo
 Você vai querer cantar
 Na caixinha um novo amigo vai bater um samba antigo
 Pra você lembrar
 Quando a noite enfim lhe cansa, você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão, qual o quê!
 Diz pra eu não ficar sentida, diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração
 E ao lhe ver assim cansado, maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer? Qual o quê!
 Logo vou esquentar seu prato, dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você.
 (HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

A canção *Com açúcar, com afeto* foi composta no ano de 1966, dois anos após o Golpe Militar. O país vivia sob o regime da ditadura até então comandado pelo general Castelo Branco, que instaurou o bipartidarismo e legitimou as formas de agir do novo regime. Nesse cenário, a censura tornou-se cotidiano para os cidadãos, principalmente para artistas e professores, que tinham ideias e pensamentos silenciados pelo governo repressor.

Chico Buarque, um dos artistas mais perseguidos pela ditadura militar, dá voz, nas suas composições, para uma classe quase esquecida e reprimida durante esse período, a feminina. São inúmeras as composições que Chico aborda a mulher como tema e em grande parte ele compõe do lugar da mulher, trazendo à tona as diferentes mulheres existentes no meio social e as diferentes posições que as mesmas ocupam.

A primeira canção, de acordo com Homem (2009), que Chico assume a posição da mulher é em *Com açúcar, com afeto*, Buarque aborda o universo de uma mulher que

vive para o marido, que não trabalha, vive para o lar. Uma postura comum da sociedade nessa época, em que a mulher era vista como submissa ao seu companheiro, dedicando-se a ele e a sua família. Na composição, quem trabalha é o marido, tornando-se o provedor da casa, moldes de uma sociedade ainda patriarcal.

Na canção, também é abordado outro ponto do machismo dessa década, em que o homem frequenta bares, bebe com os amigos, joga futebol, possui amantes, mas depois volta para os braços da esposa pedindo desculpas, afirmando que a fará feliz. A esposa, no papel de submissa, não consegue se enxergar divorciada em uma sociedade patriarcal, tendo o lar e o marido como suas maiores conquistas, faz de tudo para mantê-los, por isso, sempre perdoa os deslizes do companheiro, colocando o jantar e recebendo-o de braços abertos.

Na AD, o discurso é atravessado por outros discursos, como na canção de Chico Buarque em que o discurso machista está presente no discurso do sujeito. Essa relação recebe o nome de interdiscurso, isto é, todo discurso se relaciona com outro, pois existe sempre um já-lá, de acordo com Pêcheux (2012), conforme estudado no primeiro capítulo dessa pesquisa. Na sequência discursiva abaixo podemos observar a presença de um discurso machista moldado pela sociedade patriarcal da época:

SD1 Com açúcar, com afeto
 fiz seu doce predileto
 Pra você parar em casa
 qual o quê

A sequência remete ao efeito de sentido da mulher que fica em casa cuidando do lar e esperando o marido voltar do trabalho, oferecendo a sua comida preferida. Também aborda uma mulher que fica em casa chorando à espera do marido que estava "farreando", tal efeito de sentido pode ser observado na expressão "qual o quê".

Como visto no primeiro capítulo dessa pesquisa, a AD suscita o efeito de sentido provocado pela condição social e histórica do mesmo, isto é, o discurso está inscrito na materialidade histórica da língua. Na sequência discursiva abaixo com um discurso inserto na década de 1960, em que havia costumes históricos de se usar a melhor roupa para uma ocasião que se julgasse importante:

SD2 Com seu terno mais bonito,
 Você sai, não acredito

Tal sujeito remete a um discurso que não é dele, sendo um discurso já existente marcado pela historicidade, entretanto, como afirma Pêcheux (2012), o sujeito não se dá conta disso, ele pensa que é dono do dizer, mas não é.

Na AD não existe discurso sem sujeito e nem sujeito sem ideologia, logo, não existe discurso neutro, ele apresenta marcas ideológicas do sujeito. Para Althusser (1970), a ideologia está relacionada com os modos de produção de uma sociedade. O sujeito está inserto nas relações de produção capitalista, sendo moldado a viver nessa sociedade. Na sequência discursiva abaixo, tal efeito de sentido é observado:

SD3 Quando diz que não se atrasa
 Você diz que é um operário,
 Vai em busca de salário
 Pra poder me sustentar
 Qual o quê!

No segundo e no terceiro versos, o sujeito, que fala do lugar da mulher submissa, enuncia que o companheiro é um "operário", isto é, um trabalhador que faz parte do sistema ideológico capitalista, indo à busca do "salário", pois precisa pagar as despesas básicas, como moradia, alimentação, etc., para viver em sociedade. Nesse cenário, contudo, Althusser define ideologia como "o sistema das ideias, das representações, que domina o espírito de um homem ou de um grupo social" (1970, p.69). O sujeito feminino remete a uma mulher submissa, sustentada pelo marido, enquanto o espera em casa. Essa posição adotada pelo sujeito faz parte do cotidiano da década de 1960, em que a sociedade ainda tinha marcas patriarcais.

Ainda inserto em um discurso patriarcal, o sujeito feminino remete a outras vozes do discurso, Authier-Revuz (1990) chama de heterogeneidade discursiva, afirmando não haver discurso inédito, pois todo discurso é atravessado por outras vozes, fazendo do sujeito o próprio efeito do discurso. O discurso do sujeito na sequência abaixo está atravessado pelo discurso machista, em que remete ao efeito de sentido que todo homem frequenta bares, como observado abaixo:

SD4 No caminho da oficina,
 Existe um bar em cada esquina
 Pra você comemorar,
 Sei lá o quê!

Nos versos, a mulher se queixa do marido que diz que vai trabalhar, mas para de bar em bar para beber, e acaba não indo para a labuta, enquanto a mulher, chorosa, fica em casa à espera do marido que afirmou que iria sustentá-la, como expresso na SD2. O sujeito do discurso da canção traz marcas ideológicas da década de 1960, inclusas na memória discursiva que, nos dias atuais, o sentido dessa memória seria refutado, uma vez que esse cenário do homem sustentar a mulher sofreu mudanças conjunturais.

Nos próximos versos, a mulher da canção se mostra ciumenta e insegura por prever que o companheiro não ficará sozinho na mesa do bar:

SD5 Sei que alguém vai sentar junto
 Você vai puxar assunto
 Discutindo futebol
 E ficar olhando as saias
 De quem vive pelas praias
 Coloridas pelo sol

Na sequência acima, o discurso machista mais uma vez atravessa o discurso do sujeito da canção quando é atrelado o futebol as conversas de bar discutidas por homens, além de remeter o efeito de sentido que o companheiro vai “ficar olhando” outras mulheres na rua, ratificando o discurso machista da década de 1960, em que era papel do homem beber, ter amantes, jogar futebol e sustentar a esposa. Essas vozes que atravessam tal discurso são marcadas pela heterogeneidade constitutiva em que Authier-Revuz (1990) explicita que o sujeito é constituído pelo outro, por outros discursos, no caso da canção, o sujeito, que fala do lugar da mulher, é constituído pelo discurso machista.

Na sequência discursiva seguinte, pode-se observar as marcas do autor da canção, quando o termo italiano “*ma non troppo*” (mas nem tanto) é usado na composição fazendo alusão ao período que Chico Buarque esteve na Itália:

SD6 Vem a noite e mais um copo
 Sei que alegre *ma non troppo*
 Você vai querer cantar

No decorrer dos versos, o discurso do sujeito é marcado por uma mulher que aceita o marido mesmo sabendo dos desvios de conduta por ser um homem que se embriaga no lugar de ir trabalhar. Tal fato ocorre devido o sujeito, de acordo com Brandão (2012), representar em sua fala o tempo histórico em que está inserido dentro de um espaço social, isto é, era comum tal comportamento tanto da mulher quanto do homem na sociedade da década de 1960, quando o machismo e o patriarcalismo eram presenças constantes.

Na sequência discursiva abaixo, os versos continuam atravessados pelo discurso machista da década de 1960, no qual a mulher ocupa um papel de submissa perante o marido e a sociedade, tal fato pode ser notado abaixo, quando o sujeito prever o comportamento do companheiro, que além de beber, vai ouvir um samba tocado por um amigo de bar:

SD7 Na caixinha um novo amigo
 Vai bater um samba antigo
 Pra você rememorar

A posição-sujeito de mulher submissa pode ser observada nos versos seguintes, quando aceita os deslizos do marido mais de uma vez, fato observado na forma do discurso em que o sujeito narra a história de modo como se estivesse prevendo o que vai acontecer por já ter acontecido antes, mais de uma vez:

SD8 Quando a noite enfim lhe cansa
 Você vem feito criança
 Pra chorar o meu perdão
 Qual o quê!

Mais uma vez as vozes do discurso são marcadas pela heterogeneidade constitutiva em que o discurso do sujeito é constituído por uma sociedade patriarcal e machista, em que a mulher fica em casa à espera do marido que vai farrear. Contudo, percebe-se que todo discurso permeia uma incompletude, pois é sempre atravessado por outros discursos, isto é, outras vozes, como afirma Orlandi (2014, p.39), "Um dizer tem relação com outros dizeres realizados, imaginados ou possíveis". Seguindo nessa mesma linha, os próximos versos também irão remeter ao discurso de uma mulher que

aceita viver com o marido na situação que a mesma narra e reclama, insatisfação percebida na expressão “Qual o quê”, expressa na SD8. A mulher é insatisfeita com o modo que vive com o companheiro, mas não remete em nenhum momento ao divórcio, pois tal fato não seria bem visto na sociedade da época, uma vez que mulher separada era rotulada de “mulher da vida”. Ela aceita e se resigna diante da situação:

SD9 Diz pra eu não ficar sentida
 Diz que vai mudar de vida
 Pra agradar meu coração

O marido promete que não cometerá os mesmos erros que sempre comete, mas ela sabe que ele não irá cumprir, no entanto, ainda assim o aceita e se submete aos caprichos e cuidados que uma esposa deve ter pelo marido na época, como observado na sequência discursiva abaixo:

SD10 E ao lhe ver assim cansado
 Maltrapilho e maltratado
 Ainda quis me aborrecer?
 Qual o quê!
 Logo vou esquentar seu prato,
 Dou um beijo em seu retrato
 E abro os meus braços pra você.

Na sequência acima percebe-se uma formação discursiva machista e patriarcal, assim como vista no decorrer de toda a canção, em que a mulher é submissa ao companheiro, aceitando-o do jeito que ele é, pois esse jeito, para a sociedade da época, era inerente ao homem. O homem podia beber, jogar futebol, ter amantes e no fim, ir para o braços da esposa, que estava em casa, esperando-o chegar, recebendo-o de braços abertos e servindo o jantar.

3.2 A mulher homossexual em *Bárbara*

Bárbara, Bárbara
 Nunca é tarde, nunca é demais
 Onde estou, onde estás
 Meu amor, vem me buscar

O meu destino é caminhar assim
 Desesperada e nua
 Sabendo que no fim da noite serei tua
 Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
 Acumulando de prazeres teu leito de viúva
 Vamos ceder enfim à tentação
 Das nossas bocas cruas
 E mergulhar no poço escuro de nós duas
 Vamos viver agonizando uma paixão vadia
 Maravilhosa e transbordante, como uma hemorragia
 (HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

Composta entre os anos de 1972 e 1973, Chico Buarque traz, na sua composição, mais um sujeito que fala do lugar da mulher, no entanto, a mulher nessa canção é abordada de um modo diferente das outras composições, e até escandaloso para a época, pois é ressaltado o lado homossexual da voz feminina do discurso.

De um modo geral, a canção retrata o amor que uma mulher sente por outra, no entanto esse amor não é vivido devido às condições sociais da época, a mulher apaixonada clama em viver esse amor com sua suposta companheira. A canção tem um tom de uma declaração amorosa não correspondida, a mulher anseia por outra, deseja tê-la e viver uma história de amor.

O sujeito da canção anseia em viver um amor proibido para a sociedade da época, chama pela sua amada e pede para ela corresponder a esse sentimento tanto amoroso quanto carnal, não dando atenção às convenções sociais da época. Nesse período, o país ainda vivia sob o rígido governo militar no qual não admitia comportamentos fora dos padrões sociais. Quem governava o Brasil nessa época era o general Médici, o presidente mais repressor da Ditadura Militar, ele instaurou um clima de medo na sociedade em prol da “Segurança Nacional”.

A sociedade da década de 1970 ainda vivia atravessada pelo discurso machista, em que a mulher tinha que ser submissa ao marido e à sociedade, não tendo muita voz nos setores sociais, políticos e econômicos. Além disso, a homossexualidade não era aceita na época, pois a presença do discurso religioso, em que se pregava que Deus fez o homem para a mulher e vice-versa, era muito forte como forma de dominação e repressão. Contudo, o “diferente” na época do golpe era visto como fora de conduta ou, algumas vezes, como ato subversivo.

Na AD, não se pode analisar o discurso sem levar em consideração as condições de produção do mesmo. Na canção de Buarque, percebe-se um discurso que traz marcas

do golpe militar, no sistema repressivo, que não admitia um amor entre pessoas do mesmo sexo. Na sequência discursiva abaixo, nota-se o desejo de viver esse amor:

SD1 Bárbara, Bárbara

Nunca é tarde, nunca é demais
Onde estou, onde estás
Meu amor, vem me buscar

O sujeito do discurso almeja viver esse amor que sente há muito tempo, para ele “nunca é tarde” para começar uma história a dois. Logo na primeira estrofe, é possível identificar que o sujeito fala do lugar de uma mulher, já que na década de 1970 o machismo ainda era dominante sendo a expressão “meu amor, vem me buscar” incabível para o dizer de um homem.

Como visto antes, todo discurso já foi dito em outro lugar e em outra época, pois as palavras fazem sentido de acordo com a história. Isso, segundo Pêcheux (2012), caracteriza o interdiscurso, não havendo, dessa forma, discurso inédito. Portanto, a canção aborda um discurso amoroso não correspondido, um clamor de viver uma paixão proibida, discurso esse já dito em outro lugar e em outra época.

Nos versos seguintes, o sujeito feminino, ainda moldado no discurso amoroso, coloca-se na posição de um “louco apaixonado”, enxergando apenas o desejo de concretizar essa paixão com sua amada:

SD2 O meu destino é caminhar assim

Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite serei tua

Pela terminação verbal em “desesperada”, fica ainda mais notório que o sujeito da canção é uma mulher que se apaixona por outra, fato marcado pelo pronome “tua”. No último verso é marcado por uma suposta certeza de que a mulher viverá uma noite de amor com sua amada, retomando o interdiscurso lírico-amoroso de alguém que se entrega a outrem.

Nos próximos versos, a mulher vai ocupar o papel do homem da década de 1970, que protege a amada e dá carinho para acalentá-la. Essa mudança no discurso ocorre por meio das Formações Imaginárias, nas relações de força, uma vez falando do lugar da mulher, o sujeito vai moldando o discurso no papel do homem sabendo o que uma mulher deseja:

SD3 Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres teu leito de viúva

Na sequência acima, o sujeito quer preencher o vazio da amada ocasionado pelo seu estado de viúva, remetendo ao efeito de sentido que após a morte do cônjuge da amada, a mulher vai ter uma oportunidade de viver o seu amor proibido marcado pela homossexualidade.

O sujeito continua inserto no discurso lírico-amoroso no decorrer dos versos remetendo ao interdiscurso do “viver um amor proibido” e assumir o amor escondido por conta das convenções sociais da época:

SD4 Vamos ceder enfim à tentação
Das nossas bocas cruas
E mergulhar no poço escuro de nós duas

Na sequência discursiva acima, o sujeito, que fala do lugar da mulher, adota a posição de homem do discurso quando tenta convencer sua amada a ceder ao amor e ao desejo que a mulher tem pela outra. Assumir um amor homossexual na época era um ato de escândalo que visava à repressão, contudo, a viúva (a mulher desejada da canção) remete uma resistência em viver essa história, enquanto a outra mulher, a que ocupa a posição masculina no discurso, parece cansada de viver algo escondido quando tenta convencer a sua amada a parar de resistir ao amor.

SD5 Vamos viver agonizando uma paixão vadia
Maravilhosa e transbordante, como uma hemorragia

Na AD, a memória discursiva regula o que pode ou não ser dito dentro de uma formação discursiva, na canção, o amor entre duas mulheres era algo diferente para a sociedade da década de 1970, no entanto, nos dias atuais, tal efeito de sentido não causaria incômodo, pois as conjunturas sociais são outras, a história muda e o sentido acaba sendo refutado. O discurso ganha outro sentido na sociedade atual por conta das mudanças ideológicas, por exemplo, nos dias atuais, não é incomum um romance entre duas pessoas do mesmo sexo.

3.3 A vingativa de *Olhos nos olhos*

Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci
 Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais
 E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem por que
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você
 Quando talvez precisar de mim
 Você sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz.
 (HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

Composta no ano de 1976, época em que o general Geisel estava no poder, a canção retrata o amor ferido de uma mulher que foi abandonada pelo companheiro e, ao final, consegue superar o fim do romance com um novo amor. A composição traz discursos da década de 1970 na qual o discurso machista ainda fazia parte do pensamento social vigente.

Na canção, Chico Buarque consegue abordar com maestria a alma feminina quando fala do lugar da mulher sobre os sentimentos de orgulho feminino e rejeição. A mulher aparece ferida por ter sido dispensada pelo companheiro e parece não esquecê-lo por querer que o mesmo veja o quanto está vivendo bem sem ele.

No decorrer dos versos é possível notar, de modo geral, o discurso machista em que o sujeito está inserto marcado na expressão em que é de costume a mulher obedecer ao marido, comportamento comum na sociedade da década de 1970 em que a mulher não tinha voz no meio social, político e econômico.

O interdiscurso, como visto antes, é o já-dito em outro lugar e em outra época, é o discurso que atravessa outro discurso, não permitindo que o sujeito seja o dono do seu dizer. Nesse viés, a canção retoma o discurso amoroso de uma mulher que foi deixada pelo marido, como observado na sequência discursiva abaixo:

SD1 Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem

O homem coloca-se em uma posição superior a mulher quando sugere que a ex-amada vá buscar sua felicidade com outra pessoa, remetendo ao efeito de sentido que ele a deixou por outra. Esse discurso é atravessado por outras vozes que marcam a heterogeneidade constitutiva, quando o sujeito é constituído na e pela linguagem, constituído do discurso romântico que aborda os conflitos dos relacionamentos. Nos versos seguintes, observa-se a presença de outro discurso, o machista:

SD2 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci

O discurso machista aborda a submissão feminina, fato marcado no último verso quando a mulher afirma ser costumeiro obedecer ao marido. Mais uma vez faz alusão às condições de produção do discurso, quando o mesmo é moldado no pensamento vigente da época, no caso a década de 1970, na qual ideias machistas formavam os ideais sociais. Na próxima estrofe, o sujeito que fala do lugar da mulher ferida, vai remeter ao discurso que faz alusão a uma "reviravolta" do comportamento feminino:

SD3 Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer

O sujeito da canção remete a um discurso de superação amorosa, remetendo ao efeito de sentido de orgulho feminino em que a mulher, mesmo tendo sofrido com o rompimento do romance, conseguiu superar e faz questão que o ex-companheiro perceba isso como se fosse uma forma de vingança. Ainda nessa mesma linha do discurso, os próximos versos irão suscitar ainda o efeito de sentido de uma mulher vingativa, que precisa mostrar que está bem sem o companheiro para poder sentir que superou a perda, como observado na sequência discursiva abaixo:

SD4 Olhos nos olhos quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais

Identificado com a FD de fim de relacionamento, o sujeito quer provar ao ex-companheiro que a mulher pode ser feliz sem ele, não o fazendo o centro do universo de alguém, mas um obstáculo que pode e foi superado. Seguindo nesse mesmo cenário, o sujeito feminino da canção continua, no decorrer dos versos, insere nessa mesma FD, remetendo a um interdiscurso de vingança e desdém, como notado na sequência abaixo:

SD5 E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem porquê

Mais uma vez, o sujeito quer mostrar ao outro que consegue viver sem ele; para a voz feminina da canção, não basta viver feliz sem o companheiro, ela precisa mostrar a ele que consegue, como uma ação vingativa do sujeito. Nessa mesma FD, o sujeito ainda é mais explícito nos versos seguintes, quando retoma os outros homens que teve depois do fim do relacionamento, como nota-se na sequência discursiva abaixo:

SD6 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você

Chico Buarque consegue retratar a alma feminina quando aborda o sentimento de orgulho ferido da mulher diante de um fim de relacionamento em que a mesma adota uma postura vingativa e só consegue superar o fim da união quando mostra ao parceiro que conseguiu dar uma reviravolta. A canção aborda o interdiscurso da mulher que é rejeitada pelo companheiro e, com isso, busca uma “vingança” para poder superar a perda. Nos próximos versos, essa mesma FD é retomada, mostrando uma mulher que superou a perda e que ainda consegue receber o ex-companheiro em casa, caso ele precise de alguma forma dela:

SD7 Quando talvez precisar de mim
 Você sabe que a casa é sempre sua, venha sim

Ainda dentro da mesma FD, o discurso do sujeito remete ao efeito de sentido em que ela perdoa o companheiro, colocando-a em posição superior a dele, fazendo alusão

ao interdiscurso de quem perdoa é porque superou o problema; além disso, outro efeito de sentido observado é de que o parceiro da mulher rejeitada, que um dia foi amado por ela, torna-se indiferente para a mesma, a ponto dela não fazer questão de recebê-lo em sua casa. Nos versos finais, o efeito de sentido observado é semelhante a SD4:

SD8 Olhos nos olhos quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz

Moldado ainda na mesma FD, o sujeito da canção aborda a questão da superação amorosa por meio da vingança de mostrar o quanto está bem sem o companheiro. O discurso vai remeter ao efeito de sentido que é marcado pelas várias vozes, isto é, pela heterogeneidade discursiva, em que outros discursos atravessam o discurso, suscitando o discurso de uma mulher ferida que se vinga do companheiro quando prova para ele que é feliz sem ele. Tal FD foi dita em outro lugar e em outra época, marcando o discurso da canção como algo não inédito, não sendo de total autoria do sujeito.

3.4 A messalina de *Folhetim*

Se acaso me quiseres
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis
Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

(HOMEM, Wagner. Chico Buarque: histórias de canções. São Paulo: Leya, 2009)

A canção Folhetim, de Chico Buarque foi escrita no ano de 1977, época em que o país vivia um período de transição moroso para a democracia. Quem liderava o Brasil era o general Geisel, que extinguiu o AI-5 e restabeleceu o *habeas-corpus*. Os anos de chumbo, no governo Médici, haviam passado, o país ainda estava sob um regime ditatorial, porém sob o comando de um governo enfraquecido, que estava abrindo espaço, de modo lento, para uma suposta democracia.

Sem o rigor excessivo da ditadura, a sociedade pôde mudar seu discurso e seus ideais, assuntos antes proibidos, agora poderiam vir à tona, mesmo que de modo sutil. É o caso da prostituição abordada na canção mencionada acima. Na sequência discursiva

SD1 Se acaso me quiseses
 Sou dessas mulheres
 Que só dizem sim
 Por uma coisa à toa
 Uma noitada boa
 Um cinema, um botequim

Percebemos um sujeito feminino que ocupa a posição de uma mulher messalina, que vende o corpo por algo que lhe agrade. Tal enunciado, anos atrás, não era comentado na sociedade, a mulher que se enquadrasse nesses versos era vista com demérito, porém, em 1977, virou poesia na canção de Chico Buarque.

Na AD, essa mudança da FD diz respeito à memória discursiva, que, de acordo com Indursky (2011), tem relação com a existência histórica do enunciado nas práticas discursivas. Essas práticas são reguladas pelos aparelhos ideológicos de Althusser, em que o sujeito é moldado pela ideologia social em que está inserto. Por conta da memória discursiva é que certos sentidos podem ou não podem ser mais ditos, lembrados ou esquecidos dentro de uma FD, por conta de mudanças históricas da sociedade, isto é, ela regula o enunciado, deslizando ou refutando o sentido. As FDs são formadas por elementos internos e externos, isto é, uma FD sempre será formada por outra FD.

Nos versos seguintes, percebe-se ainda um sujeito feminino que faz do corpo um meio de conseguir dinheiro, trazendo o interdiscurso da prostituição, da mulher que usa o corpo para conseguir o que quer.

SD2 E, se tiveres renda
 Aceito uma prenda
 Qualquer coisa assim
 Como uma pedra falsa

Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

Na sequência acima, a palavra “prenda” suscita o efeito de sentido “dinheiro”, assim como “pedra falsa” faz referência à ilusão do dinheiro. No decorrer dos versos, “um sonho de valsa” traz o efeito de sentido de “chocolate”, tipo de chocolate da marca *garoto*, e “um corte de cetim”, alguma roupa. Isto é, um sujeito feminino que ocupa a posição de uma mulher a qual troca o corpo por dinheiro, chocolate ou roupa, qualquer objeto mesmo barato, mesmo falso, inclusive um chocolate pequeno. A mulher não faz questão, desde que sinta prazer e se divirta. Tal discurso traz o interdiscurso da mulher que “vende” o corpo com intuito de satisfazer o homem e também de se satisfazer. Remete a submissão da mulher de só dizer “sim” ao homem em troca de prazer e de algum objeto, “uma pedra falsa ou um sonho de valsa”.

Na sequência discursiva seguinte, a mulher mostra-se submissa em troca do sustento do seu parceiro

SD3 E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

Os versos suscitam o efeito de sentido de que a mulher é o objeto do parceiro, fazendo todas as vontades dele em um jogo de sedução “sempre à meia luz”. Além de remeter as meias verdades, ditas propositadamente como “meias” quando pede algo em troca como uma pedra falsa ou um chocolate, em gratidão a isso ela dá carinho e faz as vontades do parceiro. Outro efeito de sentido observado é o da incompletude quando expressa “meia luz, meias verdades”, deixando que ele vai acreditar que a possui, mas já diz que isso é falso.

Nos versos finais, o enunciado traz o interdiscurso do machismo, regulado por um Aparelho Ideológico, em que o homem domina a mulher e acredita ser o dono dela. Na última estrofe, quando a noite termina, o “homem predador machista” torna-se mais um objeto descartável da mulher “barata, que vende o próprio corpo, aceitando qualquer objeto em troca de fazer o homem acreditar que a possui. Na canção, ela não tem interesse em ser sustentada por ele, pois aceita qualquer “prenda”, como um chocolate ou uma pedra falsa, ganhos que não dão o sustento; além de não o desejar como

parceiro, já que ele não faz história na vida dela, como atesta o SD4. Quando acaba a relação sexual, ele precisa ir embora rapidamente, porque não é mais nada, é apenas “página virada do folhetim” dela.

SD4 Mas na manhã seguinte

Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

Os versos sinalizam o interdiscurso da prostituição, quando o homem, antes o adorado por conta do que poderia oferecer materialmente e sexualmente a mulher, é logo descartado ao fim da noite, tempo concedido pela messalina, em relação ao quanto lhe é oferecido.

Contudo, o sujeito analisado na canção ocupa uma posição feminina diferente da mulher da década de 1970, que era submissa aos maridos e a sociedade, deslizando o sentido para uma mulher autônoma que assume a posição de messalina, enunciando viver do seu próprio corpo, no qual é dona. Entretanto, ao mesmo tempo em que assume o discurso de “dona do próprio corpo”, também traz o interdiscurso da década passada de submissão feminina, quando, por dinheiro, se submete a todos os caprichos do parceiro.

3.5 A mulher vanguardista de *Sob medida*

Se você crê em Deus
Erga as mãos para os céus
E agradeça
Quando me cobiçou
Sem querer acertou
Na cabeça
Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã
Eu sou seu incesto
Sou perfeita porque
Igualzinha a você
Eu não presto
Eu não presto
Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar

Sou aquela
Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida
Pros carinhos seus
Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus
Se você crê em Deus
Encaminhe pros céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece.

(<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>)

A canção *Sob medida* foi escrita no ano de 1979, época em que o general Geisel governava o país, enfrentando fortes defasagens na economia. Nesse período, o Brasil começava a passar, de forma morosa, para um regime democrático, uma vez que o governo da ditadura militar estava desacreditado pela população. Durante esse período, a figura feminina era vista como submissa perante a masculina, não tendo muita voz na sociedade, seja no meio econômico, político ou social. Chico Buarque, como porta-voz dos excluídos, mergulha no universo feminino e dá voz a uma classe quase muda, incorporando a alma feminina nas suas composições. Nesse cenário, ele compôs *Sob medida*, em que retrata uma mulher decidida e segura.

Na letra de música, o compositor traz o interdiscurso bíblico e religioso, desconstruindo o discurso machista da década de 1970, em que colocava a mulher em uma posição inferior ao homem. No entanto, na canção o homem cobiça a mulher primeiro, colocando-a ainda em uma posição como se estivesse à espera de alguém, e não como uma mulher que vai atrás do homem que almeja. Esse fato aparece de modo sutil na canção, que vai demarcar as condições de produção da mesma, em que o discurso machista prevalece na sociedade da década de 1970, quando a mulher é a “princesa” à espera da cobiça de um “príncipe”.

Na composição, a mulher se apaixona intensamente pelo homem, julgando ser igual ao parceiro e vice-versa. Nessa colocação, ela encontra nele o par perfeito, pois o mesmo apresenta as mesmas qualidades e os mesmos defeitos dela. Da mesma forma,

ela se coloca a parceira perfeita para ele, pois se iguala a ele também no âmbito dos defeitos e das qualidades. Diferente da posição da mulher na década de 1970, o sujeito feminino da canção se coloca em uma posição de contradição à figura santificada da mulher, quando retoma o adjetivo “vulgar” para referir-se ao comportamento sexual da mulher.

Chico Buarque aborda um eu lírico de uma mulher que se intitula “bandida” e “filha da rua”, contrariando a posição ocupada pela mulher da década de 1970, em que lhe era imposta submissão, santidade, além de ser um exemplo de mãe, dona de casa e esposa, seguindo todas as regras sociais atribuídas a ela. O sujeito feminino nessa canção de Buarque, contudo, assume uma posição de mulher “solta na vida”, decidida e segura do que quer, saindo da posição de submissa, comum na década de 1970.

Na AD, Pêcheux (2012) aborda o esquecimento número dois, em que não existe discurso inédito, o sujeito pensa que é dono do dizer, mas não é. Tudo é interdiscurso, tudo se relaciona com outros discursos ditos em outro lugar e em outra época. Partindo desse pressuposto, temos na canção de Chico Buarque a presença do discurso religioso, percebido na sequência discursiva (SD) abaixo:

SD1 Se você crê em Deus

Erga as mãos para os céus

E agradeça

Na sequência acima, percebe-se um discurso cristão, da crença do divino, em que a conjunção subordinativa condicional “se” coloca em dúvida a crença do sujeito do discurso remetendo ao interlocutor do discurso, no caso, ao homem em que a mulher almeja. Tal discurso não é inédito, tão pouco as palavras, que carregam com elas processos sociais e históricos, ambos foram ditos em outra época e em outro lugar.

Na próxima estrofe, percebe-se uma retomada sutil da mulher da década de 1970, em que ficava à mercê do galanteio de um homem, sendo submissa aos seus caprichos.

SD2 Quando me cobiçou

Sem querer acertou

Na cabeça

Na estrofe acima, percebe-se que a mulher foi escolhida pelo homem, colocando-a no patamar que marca a posição da mulher na sociedade de 1970, que é à

espera do grande amor, retomando o discurso da princesa e do príncipe, em que a mulher é vista como uma donzela que vive esperando ser escolhida por um homem valente, forte e machista.

O segundo e o terceiro versos da sequência vão remeter à ideia da reciprocidade do sentimento, a expressão “acertou na cabeça” suscita o efeito de sentido que a mulher se apaixonou pelo homem que a escolheu, fazendo-a se sentir perfeita para ele e pronta para viver um grande amor.

Na próxima estrofe, o sujeito feminino traz o discurso do “foi feito uma para o outro”, que já foi dito em outro lugar, em outra época, trazendo à tona o conceito de interdiscurso mais uma vez. Isso é percebido na expressão “alma gêmea”, usada no primeiro verso da sequência discursiva abaixo:

SD3 Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã

A mulher acredita ser perfeita para o parceiro que a escolheu e tal efeito de sentido pode ser notado na expressão “eu sou sua alma gêmea”, em que o sujeito feminino mostra-se interessado no parceiro e tenta convencê-lo de que é a pessoa certa para ele.

No decorrer dos versos, a mulher da canção de Chico Buarque continua no discurso de que foi feita para o seu parceiro, quando afirma ser “sua fêmea”, abordando uma conotação sexual na relação homem-mulher, em que ela seria perfeita para ele no contato íntimo. Ainda nesse cenário, o eu lírico feminino se diz “par” do companheiro, remetendo o efeito de sentido de parceria, que estaria com ele em todos os momentos também como uma parceira e cúmplice.

Quando afirma ser “sua irmã”, além de ser perfeita para ele no amor carnal e no companheirismo, também será perfeita no amor fraternal, numa relação de amizade, de um amor de irmã que nunca morre, sendo um laço ainda mais forte, uma parceria ainda mais pungente.

Na estrofe seguinte, a mulher continua com o discurso de que foi feita para o seu parceiro, como percebido na SD3, no entanto, no decorrer da canção, ela se coloca em igualdade ao homem, seu parceiro que a cobiçou, afirmando que é igual a ele, pois foi feita para ele, como observado na sequência abaixo:

SD4 Eu sou seu incesto
Sou igual a você

O sujeito feminino da canção se coloca igual ao homem, como observado na SD4 e afirma também ser o incesto do parceiro, pois na SD3 ele afirma ser a irmã, remetendo ao efeito de sentido que a mulher também é o pecado do homem, sendo o homem também pecador, uma vez que ela se iguala a ele, e também se coloca como alma gêmea, como observado na SD3.

Tais versos suscitam o discurso religioso, quando retoma a ideia de pecado disseminado pela religião Cristã, em que não pode haver amor carnal entre irmãos, pois estão sujeitos ao pecado e as punições divinas. O interdiscurso religioso, discutido em Orlandi (2001) também está muito presente nesta canção de Chico.

Nos próximos versos, o eu lírico feminino vai continuar afirmando que é perfeita para o seu amor, pois é igual a ele, acreditando que foi feita para ele, como visto nas sequências discursivas anteriores. A mulher vai se colocar em igualdade ao homem mais uma vez, incluindo os mesmos defeitos, como observado na sequência abaixo:

SD5 Eu nasci pra você
Eu não presto

Na sequência acima, a mulher afirma que “não presta”, igual ao homem, gerando o efeito de sentido de que ambos não “prestam”, que são pecadores, como observado na SD4, remetendo à ideia de que um nasceu para o outro, que possuem as mesmas qualidades e os mesmos defeitos, por isso são “almas gêmeas”, como dito na SD3.

Na sequência abaixo, o discurso do sujeito continua na mesma ideia, de que a mulher se coloca no mesmo âmbito do homem, apesar de ter esperado que o mesmo a escolhesse, como na SD2. Ela assume uma posição diferente da mulher da década de 1970, em que precisava ser submissa, fiel e santificada para se encaixar nos padrões sociais da época:

SD6 Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela

Nessa estrofe, o sujeito, que fala do lugar da mulher, assume uma posição de mulher decidida, segura e dona de si, além de suscitar o efeito de sentido de ser uma

mulher sedutora e pecadora, como percebido na expressão “traíçoeira e vulgar”. Relacionando essa sequência com a SD4, em que a voz feminina da canção afirma ser igual ao homem, o homem também será traíçoeiro e vulgar, uma vez que ao longo da canção, o sujeito feminino fica igualando os dois.

No segundo verso, o sujeito feminino vai remeter uma quebra no discurso social da época, em que todos precisavam ser educados e reconhecidos por um nome de grande peso na sociedade, quando afirma que não tem nome e nem lar, remetendo à ideia de que não fora educada em um ambiente convencional, sendo despreendida de requintes e etiquetas sociais. Tais ideias remetem a uma mulher sem raízes e apegos, sendo solta e livre.

Seguindo o mesmo discurso do parágrafo acima, nos versos seguintes, a mulher vai afirmar que é o reflexo do homem, remetendo a teoria da AD de que o sujeito só se forma por meio do outro, ela só existe enquanto reflexo dele porque ele também existe, sendo ambos constituídos por meio da heterogeneidade discursiva, de que nos fala Authier-Revuz (1990). Tal efeito de sentido pode ser observado na sequência abaixo:

SD7 Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela

Nos versos, percebe-se mais um discurso religioso, remetendo ao interdiscurso do criacionismo bíblico, em que a primeira mulher do mundo, Eva, veio da costela de um homem, Adão, sendo o homem a imagem e a semelhança de Deus. Quando o sujeito do discurso da canção afirma que é cria da costela do seu parceiro, suscita o efeito de sentido que a mulher é a semelhança do seu amante, é igual, o espelho dele, remetendo ao discurso de que todos são iguais, independente do sexo, da raça ou da religião.

Quanto ao primeiro verso, a mulher quebra os padrões sociais da década de 1970 quando afirma ser "filha da rua", remetendo a ideia que não foi educada em um lar convencional, mas nas malícias do mundo, tornando-se uma mulher esperta igual ao amante, e não boba e submissa.

Na próxima estrofe percebe-se a afirmação da ideia da SD7, quando a mulher se intitula "bandida" e "solta na vida", remetendo o efeito de sentido de que é sedutora e despreendida de convenções sociais, contrariando a imagem da mulher da década de 1970, como observado na sequência abaixo:

SD8 Sou bandida

Sou solta na vida
E sob medida
Pros carinhos seus

Nas últimas linhas, mais uma vez ela se iguala a ele, colocando-se "sob medida" para ele, em relação ao relacionamento homem-mulher, remetendo, novamente, à ideia de que os dois são iguais, de que homens e mulheres são iguais, discurso esse que ia de encontro ao da década de 1970, como mencionado alhures.

Na estrofe seguinte, o sujeito feminino afirma para o parceiro que outra mulher para ele não serviria, uma vez que ela é perfeita para ele por ser a sua semelhança:

SD9 Meu amigo

Se ajeite comigo
E dê graças a Deus

Mais uma vez encontra-se a retomada do discurso religioso cristão presente na letra de música em que o sujeito pede para que o homem agradeça a Deus por ter uma mulher que foi "cria da sua costela", a sua imagem e semelhança, com os mesmos defeitos. A canção mostra uma mulher perfeita para o amante, quebrando as convenções sociais femininas da época.

Na última estrofe, o discurso religioso se faz novamente presente em que a mulher diz para o parceiro agradecer a Deus por ter a mulher perfeita ao seu lado, aquela que é igual, a alma gêmea, por ter sua semelhança, não podendo ele exigir submissão dela, pois ambos são iguais perante Deus no discurso cristão:

SD10 Se você crê em Deus

Encaminhe pros céus
Uma prece
E agradeça ao Senhor
Você tem o amor
Que merece

Nos últimos versos, percebe-se também a quebra do discurso machista da década de 1970, em que era exigido da mulher, como dito antes, submissão, fidelidade, dentre outros comportamentos, quando a mulher se coloca em um patamar de igualdade, em que ela age como um homem, isto é, "solta na vida", "traíçoeira", "bandida", características do machismo, em que o homem podia tudo e a mulher ficava em casa na posição de submissa.

Por isso a afirmação de que ele tem "o amor que merece", igual ao que ele pode dar a uma mulher, ou seja, é esse mesmo amor que ele recebe. Chico Buarque, portanto, canta do lugar da mulher por meio das Formações Imaginárias, em que se enquadram as relações de força, no qual o sujeito vai significar no discurso por meio dessas relações. Tal sujeito dessa letra de música ocupa o lugar de uma mulher segura e decidida, que vai contra o discurso machista vigente da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como visto durante a pesquisa, analisar um discurso é entrelaçar fios do dizer para buscar prováveis efeitos de sentido provocados pelo enunciado, seria como tecer uma costura, usar de várias linhas para se chegar ao objetivo final. Assim é no discurso, não há como analisá-lo isolado dos outros dizeres, é preciso inseri-lo na cadeia discursiva, buscando a sua interdiscursividade, para, dessa forma, ir para a análise.

A questão inicial analisada nessa pesquisa objetivou o entendimento do sujeito-mulher presente nas canções de Chico Buarque, nas quais ele canta do lugar da mulher, levando em consideração as condições de produção do discurso, época em que o Brasil vivia sob o Golpe Militar. O intuito foi investigar os efeitos de sentido presentes nas composições desse artista que, por meio do silêncio, driblava a censura com seu samba-duplex. Para tanto, investigou-se as formações discursivas e ideológicas das mulheres na canção de Chico Buarque e o interdiscurso da/sobre a mulher na canção do compositor. Ao mesmo tempo, foi analisada a memória discursiva presente no discurso da/sobre a mulher, como também foi destacada a posição sujeito-mulher nas músicas de Chico Buarque.

No primeiro capítulo, buscou-se trazer alguns conceitos teóricos acerca do tema, ressaltando o período do Golpe Militar, bem como um estudo breve sobre a música popular brasileira, além dos principais conceitos da Análise do Discurso de Linha Francesa.

Foi estudado o período do Golpe até o momento da sua transição, compreendendo o período de 1964 a 1985, visando explicar as condições de produção do discurso da época, relacionando com as canções analisadas nessa pesquisa. Também foi explorado o comportamento da mulher na década de 1970 e os costumes sociais desse período, vocalizados nas canções de Buarque, bem como a cultura e as ideologias que a sociedade desse período estava inserta.

Ainda no primeiro capítulo, foi abordado o surgimento da música popular brasileira, tornando-se forte e presente no período da ditadura, pois era uma forma de resistência dos artistas, inclusive de Chico Buarque, como visto nessa pesquisa, que por meio do samba-duplex, cantava o amor para falar de política. Foi investigado que no

período do Golpe, vários festivais musicais surgiram e várias canções contra o regime foram compostas, levando alguns artistas a censura e ao exílio.

Alguns conceitos da AD de linha francesa também foram estudados no primeiro capítulo para se poder chegar as análises, juntamente com as condições de produção. No decorrer da pesquisa, foram feitas algumas considerações sobre discurso, dentro da filiação teórica de Pêcheux e Orlandi, para diferenciar discurso de texto, esse sendo a materialização do discurso e aquele o efeito de sentido que é provocado no interlocutor. Também foi explorado o conceito de ideologia de Althusser para estudar as formações ideológicas das mulheres nas canções de Chico Buarque. De acordo com Althusser (1970) o sujeito é marcado ideologicamente, isto é, ele é constituído por meio da ideologia.

Ainda na filiação teórica, o conceito de Formação Imaginária foi discutido para se poder analisar as condições de produção de um discurso, por meio da relação de sentido, de força e da antecipação explanadas por Orlandi. As colocações de Authier-Revuz acerca da heterogeneidade discursiva também foram explanadas nessa pesquisa no intuito de estudar as outras vozes do discurso nas canções analisadas nesse trabalho. As considerações sobre sujeito também foram estudadas, a fim de analisar a posição-sujeito e o sujeito-mulher nas canções de Chico Buarque estudadas nessa pesquisa, bem como os conceitos de interdiscurso e memória discursiva, para compreender que todo discurso é atravessado por outro discurso, dando origem a uma cadeia discursiva. Também foi estudado o silêncio como uma forma de discurso, proposto por Orlandi, uma vez que para dizer algo, algo deixou de ser dito.

No segundo capítulo, foi abordado um breve histórico da vida e da obra de Chico Buarque buscando mais propriedade para as análises. O sujeito-mulher das canções do compositor propostas nessa pesquisa também foi estudado, levando em consideração o contexto histórico da época. O terceiro capítulo analisou as cinco canções selecionadas para essa pesquisa, usando de toda a teoria estudada no decorrer desse trabalho. Por meio dos conceitos da AD, juntamente com outros recortes teóricos, concluiu-se que o sujeito-mulher das letras de música abordam diferentes personalidades, da submissa a independente, todas dentro da formação discursiva que remete ao período militar brasileiro, com marcas patriarcais de uma sociedade que vivia

sob um governo opressor, ora constituindo um sujeito dependente, ora um sujeito de vanguarda.

É possível encontrar uma mulher submissa na canção *Com açúcar, com afeto* (1966), marcada pelo comportamento submisso da mulher da sociedade da década de 1960. Na década de 1970, auge dos Anos de Chumbo, encontra-se uma mulher homossexual em *Bárbara* (1972/73) que declama amor a outra, em uma época repressora em que o diferente era visto como subversivo. A mulher vingativa está presente em *Olhos nos olhos* (1976), quando é rejeitada pelo companheiro e quebra os padrões da década de 1970, afirmando que teve muitos outros parceiros depois do fim do romance. Em *Folhetim* (1977), encontra-se uma messalina, interessando a ela apenas o prazer e nada mais, quebrando os padrões da sociedade patriarcal da época. A mulher vanguardista e cínica aparece em *Sob Medida* (1979), em que na canção ela se coloca em igualdade com o seu parceiro, uma vez que naquela época, a mulher era vista como inferior ao homem.

O estudo, portanto, buscou contribuir com a produção de um novo conhecimento sobre a Análise do Discurso de Linha Francesa, em que a mesma pode ser aplicada no discurso de autores que produzem outras vozes em seus discursos. A pesquisa visou também consolidar um grupo de pesquisadores com a meta de desenvolver outros estudos acadêmicos nessa área de pesquisa.

A pesquisa pode trazer resultados relevantes no universo das ciências humanas. A teoria da Análise do Discurso abrange diversas áreas das ciências e compreende os efeitos de sentido de um discurso. Por meio dessa teoria, é despertado um pensar crítico nos indivíduos em relação aos discursos e, conseqüentemente, a sociedade. Visou-se contribuir para melhor entendimento sobre a) as composições de Chico Buarque, b) da relevância do estudo da teoria da Análise do Discurso Francesa, enquanto forma de despertar um pensamento crítico no indivíduo, c) a importância das músicas de Chico Buarque como meio de revolução de uma época.

Contudo, a Análise de Discurso de Linha Francesa foi escolhida como suporte teórico por apresentar pressupostos capazes de estudar qualquer forma de discurso de modo consistente, explanando teorias eficazes na análise do objeto discursivo. Além disso, a AD trabalha também como dispositivo de análise, tornado-se mais prática que outras teorias das ciências humanas.

Não houve a intenção de concluir este trabalho, porque não se considera que o mesmo está acabado, mas de esclarecer que ele está aberto a novos olhares, a diferentes leituras, a questionamentos e discussões. Espera-se que produza reflexões e contribuições para o estudo das/sobre as mulheres de Chico Buarque.

REFERÊNCIAS

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado**. 2. ed. Trad. de Valter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Graal, 1970.
- ALEXANDRE, Ricardo. **O rock e o Brasil dos anos 80**. 2. ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.
- ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. **História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil**. Rio de Janeiro: Garmond, 2011.
- BENTES, Ana Christina; MUSSALIM, Fernanda. **Introdução à Linguística 2**. 8.ed. São Paulo: Cortez, 2012.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à Análise do Discurso**. 3. Ed. São Paulo: Unicamp, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 8.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- FERNANDES, Rinaldo de. (org.) **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- _____, Rinaldo de. (org.) **Chico Buarque do Brasil: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos**. São Paulo: Leya, 2013.
- HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 2006.
- HOMEM, Wagner. **Chico Buarque: histórias de canções**. São Paulo: Leya, 2009.
- INDURSKY, Freda. MITTMANN, Solange. FERREIRA, Maria Cristina. **Memória e história na/da Análise do Discurso**. 1.ed. São Paulo: Mercado de Letras, 2011.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino na canção de Chico Buarque**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- MALDIDIER, D. **A inquietação do discurso: (re)ler Michel Pêcheux hoje**. São Paulo: Pontes, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. 3.ed. São Paulo: Parábola, 2008.
- _____, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. 3.ed. São Paulo: Pontes, 2008.
- MARTINS, Luciano. **A “liberalização” do regime autoritário no Brasil**. In: *Transições do Regime Autoritário: América Latina*. O’DONNELL, Guillermo,

RABELLO, Evandro. **Memórias da folia**: o carnaval do Recife pelos olhos da imprensa. Recife: Funcultura, 2004.

SCHMITTER, Philippe C. e WHITEHEAD, Laurence, orgs. São Paulo: Vértice, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 3.ed. São Paulo: Pontes, 2001.

_____, Eni P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. São Paulo: Unicamp, 2011.

_____, Eni P. **Discurso e texto**: formulação e circulação dos sentidos. 3.ed. São Paulo: Pontes, 2001.

PÊCHEUX, Michel. **Análise de Discurso**. 3.ed. São Paulo: Pontes, 2012

_____, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. 4. ed. São Paulo: Pontes Editores, 2006.

_____, Michel. **Semântica e Discurso**. 4 ed. São Paulo: Unicamp, 2009.

RIDENTI, Marcelo e outros. **Versões e ficções**: o seqüestro da história. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

REVUZ, Authier Jacqueline. **Heterogeneidade (s) enunciativa (s)**. Cad. ESt. Ling., Campinas, (19):25-42, jul./dez. 1990.

REZENDE, Maria José de. **A Ditadura Militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade 1964/1984. Londrina, PR: Eduel, 2010.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: Das origens à modernidade. 3 ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.