



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO**  
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS CAMPUS CATALÃO**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU***  
**MESTRADO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

**ROBISON JOSÉ DA SILVA**

**SUJEITO, DISCURSO E AUTORIA: “OS NOMES” DE CHICO BUARQUE**

**Catalão**

**2014**

**ROBISON JOSÉ DA SILVA**

**SUJEITO, DISCURSO E AUTORIA: “OS NOMES” DE CHICO BUARQUE**

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, área de concentração: Linguagem, Cultura e Identidade – Texto e Discurso.

**Orientador:** Prof. Dr. Antônio Fernandes Júnior.

**Catalão**

**2014**

*Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável e continuar a olhar ou a refletir.*

Michel Foucault

## AGRADECIMENTOS

À força maior que rege o universo e se revela desde as menores gotas de chuva até as maiores e mais revoltas ondas... a quem a diversidade humana insistentemente quer chamar por nomes diversos e colocar sob definições vãs, mas que eu prefiro chamar de Deus, meu Deus! A Ele toda honra e toda a glória! Dentre os milhares de milhares, me permitiu percorrer esse caminho e chegar ao sublime momento que marca mais uma etapa vencida na infinita escadaria da vida.

À minha família amada: minha esposa maravilhosa, Nayá Flávia, pelo amor, carinho e compreensão; aos meus filhos, Asafe Nayson e Abner Raynon, por cada sorrisinho inocente e cada abraço apertado em todas as vezes que eu precisava sair ou que retornava das muitas andanças desse longo período.

Papai, mamãe, sem vocês seria impossível... o vosso cuidado, orientação, instrução, torcida e incentivo foram peças fundamentais nessa jornada.

Aos meus amados irmãos, Aline Carla, Joice Cristina e Fausto José... sei o quanto torcem pelo meu sucesso e quanto se alegram com minhas conquistas! Aos meus sobrinhos (aos quais não vou nominar pela extensão da lista), mas fica aqui o meu abraço pelo apoio e incentivo; cunhados, cunhadas... Enfim todos os familiares que compartilharam comigo cada momento desse processo.

Aos Mestres do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, pela competência com que desempenharam seus papéis, quando do exercício de lapidar as pedras brutas que ingressaram no programa.

A você, Tony (Antônio Fernandes Junior), meu orientador, que, de forma tão completa, soube falar, ouvir, sugerir e corrigir nos momentos exatos para cada coisa. Sua competência é inquestionável!

Aos professores, Luzmara Curcino e Getúlio Nascentes, pelas preciosas contribuições em momento da qualificação.

E ao professor Getúlio e à professora Maria Aparecida Conti, por contribuírem nesse momento final.

A todos que, mesmo não sendo tão próximos, torceram juntos e acreditaram que esse sonho seria possível!

## RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma proposta de investigação que tem como objetivo principal analisar o funcionamento da autoria envolvendo o nome e obra de Chico Buarque sob a perspectiva da Análise do Discurso de Linha Francesa, considerando as relações entre sujeito, discurso e autoria em ponto de convergência com a História. Para tanto, tomou-se como *corpus* para análise seis letras de músicas do compositor, Chico Buarque de Hollanda, produzidas no período da Ditadura Militar Brasileira, sendo três delas assinadas como Chico Buarque e outras três assinadas pelo nome Julinho da Adelaide, pseudônimo de autor. Considerou-se, portanto, para o desenvolvimento da reflexão, o fato de o compositor ter criado uma forma de tentar driblar a censura por meio de um pseudônimo que passou a assinar algumas letras de músicas por ele escritas. Desse modo, a pesquisa sustenta-se sob os aportes teóricos que contemplam os termos “sujeito”, “discurso” e “autoria”, na perspectiva da Análise do Discurso, em especial os aportes de Michel Foucault. Para desenvolvimento da proposta, realizou-se uma pesquisa bibliográfica, por meio de levantamento, leitura e fichamento de textos diversos, contemplando a temática em questão, seguida por uma parte de análise das letras que compuseram o *corpus*. A partir das leituras e análises, tomou-se a questão do funcionamento da censura em meados dos anos de 1960 e 1970, período da Ditadura Militar Brasileira, para investigação de como a questão da autoria pode ser compreendida nesse período histórico, a partir dos postulados da Análise do Discurso, e quais os fatores externos à língua podem influenciar no funcionamento do autor, bem como o que valida um texto pelo nome que o assina. Logo, verificou-se que a ação da censura, sobre as letras escritas por Chico Buarque, agiu a partir do nome que era vinculado à letra e não exatamente pelo discurso que elas veiculavam configurando uma espécie de censura prévia, ou seja, apesar das interferências feitas, em alguns momentos, nos textos, havia uma consideração prévia do conteúdo veiculado à autoria de Chico Buarque.

**Palavras-chave:** autoria; discurso; sujeito; Chico Buarque; censura.

## RESUMÉ

Ce travail est le résultat d'un projet de recherche qui vise à examiner le fonctionnement de la paternité impliquant le nom et l'œuvre de Chico Buarque du point de vue de l'analyse du discours français, compte tenu de la relation entre le sujet, de la parole et de la paternité au point convergence avec l'histoire. Par conséquent, il a été pris comme corpus d'analyse, six lettres de la musique du compositeur, Chico Buarque, produite dans la période de la dictature militaire brésilienne, trois d'entre eux ont signé comme Chico Buarque et trois, signé par Julinho nom de Adelaide, pseudonyme auteur. Il était, par conséquent, pour le développement de la réflexion, le fait que le compositeur a créé une façon d'essayer de contourner la censure par un surnom qui a continué à signer des paroles écrites par lui. Ainsi, la recherche tient sous les contributions théoriques qui incluent les termes "sujet", "discours" et "auteur" dans la perspective de l'analyse du discours, en particulier les contributions de Michel Foucault. Pour le développement de la proposition, il y avait une recherche de la littérature à travers le levage, la lecture et rapport de livre divers textes portant sur le sujet en question, suivie d'une analyse des lettres qui forment le corpus. De les lectures et les analyses ont abordé la question du fonctionnement de la censure dans le milieu de l'année 1960 et 1970, période de la dictature militaire brésilienne, pour la recherche que la question de la paternité peut être comprise dans cette période historique des postulats d'analyse discours et quels facteurs externes peuvent influencer la langue dans le fonctionnement de l'auteur, et qui valide un texte avec le nom que les signes. Par conséquent, il a été constaté que l'action de la censure sur des lettres écrites par Chico Buarque, a agi à partir du nom qui a été liée à la lettre et pas seulement le discours, ils ont attaché, la mise en place d'une forme de censure, ce est, malgré interférences fait, parfois, dans les textes, il y avait un examen préalable du contenu affiché à l'auteur de Chico Buarque.

**Mots-clés:** auteur; la parole; sous réserve; Chico Buarque; censure.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>07</b>
<b>2 QUE PAÍS É ESTE? Os aspectos históricos do Brasil nas décadas de 1960 e 1970 .....</b>	<b>14</b>
2.1 Ditadura Militar e censura: apontamentos .....	16
2.1.1 O Golpe Militar e a Ditadura .....	25
2.1.2 Os Confrontos Ideológicos .....	36
2.1.3 A Censura, a Arte e os Artistas .....	38
2.2 A Música Popular Brasileira .....	43
<b>3 CONFLUÊNCIAS TEÓRICAS .....</b>	<b>46</b>
3.1 O Conceito de Sujeito em Foucault .....	48
3.2 Discursos para Foucault .....	50
3.2.1 O Discurso e o Enunciado .....	51
3.3 O Conceito de Autoria em Foucault .....	56
3.3.1 O que é um autor e a morte do autor .....	58
3.3.2 O nome: autor X indivíduo .....	61
3.3.3 A Função Autor .....	64
<b>4. A TEORIA EM FUNCIONAMENTO .....</b>	<b>67</b>
4.1 Chico Buarque, seus nomes e seus discursos .....	68
4.2 As Letras das Músicas e as Análises .....	80
4.2.1 Os discursos da Censura .....	110
4.3 Chico Buarque, a Censura e a autoria .....	111
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>117</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

A vida em sociedade exige uma manifestação plena de relações que se estabelecem entre indivíduos, grupos e comunidades. Os elos que mantêm em contato estes elementos só se tornam possíveis por meio da linguagem. Esta, por sua vez, apresenta-se de formas diversas, desde gestos, imagens e sons, até a complexa organização estruturada, representada na escrita ou na fala. O fato é que, ao apropriar-se da linguagem para interação e comunicação, os seres humanos constituem-se, por meio de discursos, como sujeitos que ocupam um dado lugar, que é histórico, social e ideológico.

Nesse processo de enunciação, os sujeitos constituem-se por meio dos discursos (re) produzidos. Assim, cada sujeito, no exercício de interação por meio da linguagem, assume dizeres diversos, recebendo sobre si, ainda que de forma involuntária e inconsciente, certa responsabilidade pelo que diz ou que enuncia.

Desse modo, quando pensamos em um determinado texto colocado em circulação, em um dado espaço e momento histórico social, é inevitável que se busque, nesse dizer, um alguém a quem se possa atribuir a responsabilidade pelo que é dito, pelo que é enunciado.

A partir dessa reflexão, podemos pensar a questão de como se atribui a autoria a alguém, ou como um nome de autor pode ser vinculado a uma dada produção. Pela compreensão genérica que se tem do conceito de autoria, seria comum que se concebesse a ideia de que o nome que assina um texto e/ou obra, por exemplo, assume a responsabilidade pelo que escreve ou diz. Porém, faz-se necessária uma reflexão mais detalhada para que se possa compreender a complexa relação estabelecida entre o texto e autoria, o dizer e quem o diz.

Na perspectiva da Análise do Discurso (em especial a de Linha Francesa), a questão da autoria é problematizada como algo que vai além da consideração basilar, apresentada anteriormente, de um nome que assina um texto. O que se propõe é a consideração de elementos outros, que não sejam apenas o texto e o nome de um autor, pois partimos do pressuposto de que a autoria envolve, mais que o nome do indivíduo empírico com existência no mundo, ela envolve sujeitos; mais do que dizeres, envolve discursos; mais do que significado, ela envolve sentidos que se estruturam a partir de

uma exterioridade linguística em ponto de confluência com o histórico, o social e o cultural.

Assim, pensemos, por exemplo, quando, em período da Ditadura Militar Brasileira, por volta dos anos de 1960 e 1970, em plena atuação do dispositivo da censura, se perceba em letras de músicas produzidas no Brasil, o seguinte dizer “[...] É o milagre brasileiro/Quanto mais trabalho/Menos vejo dinheiro [...] (HOLLANDA, 1975)”. Logo se tem, naquele contexto, uma necessidade de se saber quem seria o indivíduo responsável por tal dizer, ou seja, responsável pelo discurso, buscando atribuir, de algum modo, a responsabilidade pelo que foi dito. Nessa situação, em especial, o dizer torna-se ofensivo à administração nacional, pois se vive um período de proclamação dos ideais de desenvolvimento econômico nacional, ao que se dá o nome, por parte do Governo, de Milagre Brasileiro. Logo, o tom irônico (e que estudaremos mais detalhadamente na parte de análise do presente trabalho) do dizer faz com que o dito deixe de ser simplesmente um texto qualquer e passe a ganhar um *status* diferente, a partir do momento em que outros sentidos começam a se formular e vão se estruturando pela relação que o discurso estabelece com os aspectos extralinguísticos.

Em um período de tentativa de controle sobre os cidadãos, dizer algo que pudesse ser, de algum modo, compreendido como afronta ao governo, exigia, no mínimo, uma ação enérgica na busca de se saber quem disse, como disse e por que disse. E mais, de se saber como esse dito foi recebido por aqueles que entraram em contato com ele, quais foram as leituras possíveis e os (re) significados atribuídos a esse dizer.

Por meio do exemplo supracitado, queremos trazer para reflexão o fato de que, durante o período da Ditadura Militar Brasileira, Chico Buarque de Hollanda, assim como vários outros artistas brasileiros, sofreu forte perseguição da censura militar, justamente pelos dizeres veiculados nas letras, textos, peças e tantas outras formas de manifestação artística. O fato é que, durante aquele período, várias estratégias foram desenvolvidas pelos artistas na tentativa de driblar a censura, inclusive fazendo com que Chico Buarque criasse um pseudônimo para assinar suas composições, haja vista a marcação intensa sobre o nome Chico Buarque, que geralmente não conseguia liberação para suas produções, sem que antes fossem feitos cortes e modificações de acordo com o proposto pelos censores.

Durante um determinado tempo, a estratégia funcionou e Chico Buarque conseguiu liberação para algumas letras, assinadas sob o pseudônimo Julinho da Adelaide. A partir do ocorrido, somos instigados a pensar: a atuação da censura, neste caso específico, aconteceu a partir dos dizeres das letras de músicas ou por meio do nome que as assinava? O que nos traz uma possível leitura de que a autoria estaria plenamente em funcionamento no fato em questão. Portanto, vale ressaltar que o nosso estudo se estabelece a partir da consideração específica desses elementos.

Consideremos ainda como se dava o funcionamento da censura; qual seria sua lógica de atuação, para que um determinado nome fosse mais ou menos perseguido pelos censores? São inquietações as quais, insistentemente, exigem uma resposta, ou pelo menos uma reflexão que possa contribuir para a estruturação desse pensamento.

Tomando a questão das inquietações como justificativa pela busca, pela pesquisa e pela descoberta, pensemos inicialmente nos desdobramentos teóricos desenvolvidos na e pela Ciência nos mais diversos campos do saber; consideremos a necessidade da constante investigação, da contínua busca que possa, pelo menos em momento presente, atual e emergente, satisfazer aos anseios advindos da inquietação... Tenhamos em mente a urgência do que alguns chamam de busca pelo saber, ou, respostas a uma questão, ou ainda, afirmações que sustentem, mesmo que momentaneamente, um ponto teórico intrigante no feito de produzir conhecimento.

É assim, a partir das inquietações, que os estudos e pesquisas têm se desenvolvido; é a partir das perguntas, as quais insistentemente exigem uma resposta, que as teorias são formuladas. Portanto, há de se considerar o romper, como processo indispensável no exercício de pesquisar, de descobrir.

Desse modo é que este trabalho se desenvolve, em um campo no qual se confrontam o desejo do deslocar-se e o receio pelos riscos possíveis, ao sair do ponto de repouso e aventurar-se pelos inquietantes caminhos da investigação. Mas, conforme nos apresenta Foucault (2012, p. 06): “É preciso continuar [...]”. Ainda que haja o receio, mais intensa e intrigante se mostra a possibilidade da descoberta, a possibilidade de contribuir.

Vislumbremos a história dos homens, pensando esta, como as formas com que as atitudes, os eventos e os acontecimentos são organizados, separados e estruturados.

Para que seja possível essa organização (questionável ou não), faz-se necessária a consideração de um elemento sem o qual nenhum saber, nenhum registro, nenhuma informação seria possível, o discurso. É por meio dele que a história das ideias vai se estruturar, é ainda por meio dele que os sujeitos vão se constituir e estabelecer relações, dar sentidos e valores às coisas e às palavras, posicionar-se frente à história, à sociedade e ao contexto filosófico e ideológico onde se insere.

Para o desenvolvimento deste trabalho, toma-se como recorte teórico a Análise do Discurso (doravante AD) de linha francesa. Sobre a AD, vale ressaltar que, inicialmente, os estudos desenvolvidos nessa área do saber eram especificamente voltados para a Análise do Discurso Político propriamente dito, mas, com o passar dos anos e o desenvolvimento de novas investigações e pesquisas nesta área, uma nova forma de se conceber a AD foi proposta. As investigações levaram a uma conclusão de que não só os discursos políticos eram passíveis de serem analisados, mas que, ao falar ou escrever, expressar, os indivíduos inscrevem-se em discursos e esses, por sua vez, constituíam sujeitos e apontavam para dadas posições desses sujeitos<sup>1</sup>. Assim amplia-se o leque de possibilidades dos estudos acerca do discurso, fazendo novas descobertas e novas considerações e enriquecendo o referencial teórico sobre AD.

Várias linhas de investigação teórica vão, ao longo dos anos, estruturando o pensamento sustentador da AD, a saber, sujeitos são efetivamente (re) produtores de discursos e, à medida que o fazem, vão se constituindo enquanto sujeitos, em uma relação de interdependência, ou seja, os discursos constituem sujeitos que os reproduzem.

Sabemos que muito se tem feito e produzido no campo dos estudos discursivos, porém, acreditamos que a complexidade teórica que o termo apresenta abre precedentes para que as lacunas possam surgir, deixando espaço para mais questionamentos e investigações.

---

<sup>1</sup> Sobre o histórico da Análise do Discurso Francesa, ver PÊCHEUX, M. "A análise de discurso: três épocas (1983)". In: GADET, F. e HAK, T. (orgs.) Por uma análise automática do discurso – uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1990. Ou ainda MALDIDIÉ, D. "Elementos para uma história da análise do discurso na França". In: ORLANDI, E. (org.) Gestos de leitura: da história no discurso. 2. ed., Campinas: Editora da Unicamp, 1997. Ou ainda Gregolin (2006); Cogawa (2012) disponível em [http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/Joao\\_Marcos\\_Kogawa.pdf](http://portal.fclar.unesp.br/poslinpor/teses/Joao_Marcos_Kogawa.pdf).

Tomaremos, para esta análise, os termos discurso, sujeito e autoria, sendo eles mais pertinentes à investigação que aqui se pretende desenvolver, pois se busca a compreensão de funcionamento da censura em período de Ditadura Militar brasileira, a partir e em torno do nome Chico Buarque, o que exige uma análise da relação entre os três termos mencionados. Ainda é pela vasta possibilidade de leituras e análises possíveis destes termos que sentimos a necessidade de um recorte para que melhor possamos abordar as reflexões teóricas aqui suscitadas.

Nessa perspectiva de análise, tomamos como consideração teórica a relação entre discurso e história. Partimos da compreensão de que os discursos emergem em uma dada situação, inseridos em um determinado contexto histórico social, sendo este responsável pelas condições de produção, possibilitando a emergência de novos discursos e novas possibilidades enunciativas.

Para tentarmos cumprir com essa tarefa, nos embasaremos em especial nos aportes teóricos de Michel Foucault, na busca de compreendermos como os três conceitos são apresentados pelo filósofo, bem como compreendermos em que ponto esses termos se relacionam, em especial, para a possibilidade de leitura do que venha a ser autoria dentro da perspectiva dos estudos desenvolvidos pela Análise do Discurso Francesa.

Sentimos ainda que, para essa proposta, seria necessário um *corpus* de análise, bem como um recorte histórico temporal. Optamos por estudar letras<sup>2</sup> de músicas de Chico Buarque de Hollanda, restringindo-nos a letras produzidas no período da Ditadura Militar Brasileira, mais especificamente, nos anos de 1960 e 1970, período em que o compositor sentiu necessidade de criar um pseudônimo para driblar a censura e conseguir a publicação de suas letras.

Esse recorte se dá pelo fato de propormos compreender o funcionamento da autoria dentro da perspectiva discursiva, entendendo que o fator nome de um autor *versus* a criação de um pseudônimo propiciaria, por meio de análise, a compreensão da autoria anteriormente proposta. A complexidade da questão de autoria exige uma reflexão um tanto quanto detalhada para que se possa compreender como ela se dá na perspectiva dos estudos do discurso. Vale ressaltar que, nessa perspectiva, a autoria é

---

<sup>2</sup> Por questões metodológicas, optamos por trabalhar as letras de músicas, não levando em consideração, para a análise proposta, os aspectos melódicos, mas apenas o texto e os discursos a eles vinculados.

compreendida como algo que vai muito além de um nome que assina determinados textos; ela é compreendida como uma posição sujeito sobre a qual se instauram domínios de dizeres e apropriação de posicionamentos funcionando, a partir de um *status*, com a credencial para poder ou não dizer algo.

Logo, o objetivo do trabalho é compreender o funcionamento da autoria em relação com o discurso, relacionando discurso e história. Acreditamos que o trabalho se justifica pela possibilidade de produzir alguma “novidade” nesta área do conhecimento (a saber, Análise do Discurso), em especial, nos questionamentos relacionados ao funcionamento do conceito de autor, mesmo sabendo da variedade de trabalhos desenvolvidos com foco na questão da autoria, porém o evento da criação de pseudônimo em período da Ditadura Militar talvez se apresente como algo novo para o campo da AD, haja vista a complexidade dos discursos utilizados, tanto para colocar a censura em prática, quanto para fazer com que as ideias e os discursos presentes nas letras de músicas pudessem circular, serem gravados. Vale ressaltar que, ainda não há trabalhos que partam desse *corpus*, buscando o objetivo de se compreender a autoria a partir dele.

Ocorre uma complexidade nos e por meio dos discursos, cabendo uma análise teórico-analítica dos fatos, podendo culminar em possibilidades de novas compreensões de como os termos sujeito, discurso e autoria se relacionam e como estes se mostram na História e a História se mostra por eles; há aqui a possibilidade de compreensão de como o autor e a autoria podem ser vistos e construídos histórica e discursivamente.

Para responder a essas questões, esta dissertação encontra-se estruturada em três capítulos, sendo que o primeiro propõe uma breve apresentação do contexto histórico vivenciado no Brasil em anos de Ditadura Militar, bem como a forma como a arte e a censura se apresentavam, buscando uma rápida descrição do momento histórico de onde se origina as letras, *corpus* de análise, para que seja possível relacionar discurso e história; além do mais, quer-se possibilitar, para o capítulo de análise, uma melhor compreensão de como os fatores extralinguísticos estariam ligados à questão, entendendo que estes se constituem a partir do contexto histórico. Ainda nesta parte do trabalho, objetivamos tornar conhecidas as formas de agir da censura, a fim de classificar o que poderia ou não ser dito nas letras de música.

No segundo capítulo, abordaremos os princípios teóricos que norteiam o trabalho, com ênfase nos conceitos de sujeito, discurso e autoria, buscando uma análise da relação estabelecida entre estes termos; esperamos, nesse referido capítulo, poder entender os conceitos propostos, bem como a (inter) dependência deles para que o recorte histórico e teórico possa ser compreendido e funcionar metodologicamente como ferramenta de leitura. Outros conceitos serão também apresentados nessa parte, pois constituem uma estreita relação com os três termos anteriores, como é o caso do enunciado.

No capítulo três, nos dedicaremos à análise em si, momento no qual apresentaremos Chico Buarque X criação de pseudônimo e a análise de seis letras de música, sendo três delas assinadas por Chico Buarque e outras três assinadas pelo pseudônimo Julinho da Adelaide. O objetivo é elencar teoria e análise, com expectativa do alcance do objetivo proposto, ou seja, compreender quais os fatores que, discursivamente, possibilitavam o “aprovado” e o “vetado” nas letras de músicas submetidas à censura, com base nos discursos produzidos.

Enfim, propomos retomar alguns questionamentos gerados ao longo dos anos, em torno das noções de sujeito, discurso e autoria, a fim de que possamos apresentar um passo a mais no percurso de estruturação do pensamento que norteia a questão da autoria na perspectiva discursiva; intentamos (e verdadeiramente esperamos alcançar) chegar ao final deste trabalho com a convicção de que valeu a pena o risco, o aventurar-se por esse ainda tão superficial percurso teórico que circunda a polêmica em torno do conceito de autor, em especial, pelo fato de que, cada vez mais, a modernidade traz consigo novas perspectivas e novas condições de autores.

## **QUE PAÍS É ESTE? Os aspectos históricos do Brasil nas décadas de 1960 e 1970**

Quando se trabalha com Análise do Discurso, é de suma importância que se considerem as condições de produção que permitem ou fazem com que os discursos possam ser produzidos. Desse modo entendemos que o contexto histórico se difere de condições de produção, porém consideramos que o contexto histórico é que vai possibilitar as condições de produção em uma dada época. Nesse sentido, o conceito de condições de produção diz respeito aos aspectos históricos que compõem o contexto e que, além disso, vão interferir no que se produz discursivamente, por determinados sujeitos em situações específicas. O contexto histórico, por sua vez, é o conjunto de fatos e acontecimentos, de ordens diversas como, econômica, política, cultural, filosófica e outras, que se evidenciam em um dado momento específico, capaz de interferir e/ou desencadear novos fatos.

No trabalho que aqui se estrutura, seria então dizer que os fatores históricos vivenciados pelo Brasil alguns anos anteriores ao Golpe Militar de 1964, bem como o período do golpe e o longo período de Ditadura que se segue, são determinantes para que haja condições de produção e que discursos específicos daquele momento possam ser assumidos por sujeitos diversos.

Para a compreensão desse complexo processo, faz-se necessária uma rápida retrospectiva de alguns momentos historicamente marcados pela e na nossa história.

Uma questão inegável e geralmente aceita por uma maioria social, durante um longo período, é que os registros históricos dos quais dispomos e a partir dos quais tomamos conhecimento de tempos passados, nos quais não vivemos e sobre os quais despertamos algum interesse por motivos diversos, são regidos e determinados por grandes eventos e situações com repercussão perante a sociedade como um todo, ou considerados a partir de um grande espaço de tempo, como períodos e eras. Essa visão tem raízes no pensamento desenvolvido no século XIX por algumas correntes historiográficas como o Positivismo, o Historicismo ou Materialismo Histórico<sup>3</sup>.

Albuquerque Junior (2007) desenvolve a reflexão de que, até os meados dos anos de 1960, final da década, os historiadores (em especial na França), influenciados pela Escola

---

<sup>3</sup><http://escola.mmo.co.mz/historia/historiografia-do-seculo-xix/>.

dos Annales<sup>4</sup>, voltavam suas atenções de forma exclusiva, para a escrita de uma história que estava sempre baseada no passado e na longa duração de tempos, períodos, opondo-se à ideia de que a história pudesse ser construída e escrita também a partir do momento presente e dos pequenos fatos.

Apesar de se considerar as novas propostas estabelecidas a partir da Nova História Cultural, ainda impera na mentalidade social, de parte das massas, a História marcada por grandes eventos históricos como definitivos ou essenciais em um dado contexto e período, dispensando as partes, os eventos menores que possibilitaram ou possibilitam o acontecimento dos grandes; anula-se geralmente os sujeitos envolvidos, considerando-os como simples agentes passivos, sem participação ativa naquilo que se pode chamar de transformação histórica ou acontecimento histórico, que seja.

Segundo Albuquerque Junior<sup>5</sup>, a história não é apenas resultado de um longo processo, de um demorado trabalho de formação, desenvolvimento, evolução ou progresso das formações sociais, categorias centrais na historiografia que se fazia até então, mas a história era também lugar do inesperado, do imprevisível e imprevisível, era o lugar da criatividade, era o lugar da invenção cotidiana da própria sociedade pelos homens e de suas relações.

Baseados nessa perspectiva contemporânea da história, tomaremos os anos de 1960 e 1970 como nosso recorte temporal, para que, nas páginas seguintes, possamos compreender as relações desse contexto histórico com as análises que propomos na parte final deste trabalho. Assim, procuraremos compreender sujeitos diversos que vão se posicionando social e ideologicamente, fazendo com que possam emergir situações, até então, novas no contexto brasileiro do período da Ditadura Militar, ou seja, a censura, que antes já se fazia presente, mas que atuava mais especificamente sobre os padrões éticos e morais da sociedade, se reconfigura, atuando diretamente sobre os valores e ideias transmitidas, em especial, sobre os discursos contrários ao governo militar. Isso passa a ser visto como controle do governo sobre os cidadãos, o que aguça

---

<sup>4</sup>De acordo com a obra de Burke (1997), os Annales foi um movimento dividido em três fases: a primeira apresenta a guerra radical contra a história tradicional, a história política e a história dos eventos; na segunda, o movimento aproxima-se verdadeiramente de uma “escola”, com conceitos (estrutura e conjuntura) e novos métodos (história serial das mudanças na longa duração) dominada, prevalentemente, pela presença de Fernand Braudel (46-69); a terceira, traz uma fase marcada pela fragmentação e por exercer grande influência sobre a historiografia e sobre o público leitor, em abordagens que comumente chamamos de Nova História ou História Cultural. (OLIVEIRA & CASIMIRO In: Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n.25, p. 268-270, mar 2007 - ISSN: 1676-2584)

<sup>5</sup> Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/236912438/1968-Irrupcao-Do-Acontecimento>.

uma necessidade de oposição, de transgressão. Assim, os sujeitos tornam-se agentes de um processo histórico para além das grandes considerações, dos grandes períodos. À medida que os sujeitos vão se inserindo em dados lugares discursivos (sobre os quais falaremos mais adiante), abrem possibilidades de tornarem-se protagonistas diretos das rupturas históricas, dos acontecimentos, dos fatos, portanto, agentes quase que particularizados que se inserem em um todo que é social e histórico.

Consideraremos, para o desenvolvimento desta parte do trabalho, o panorama histórico brasileiro com base na política, na cultura, na arte, nas posições ideológicas<sup>6</sup>, bem como nos movimentos e acontecimentos que envolveram gente, indivíduos, mas não com holofotes voltados apenas para as elites, ou, por outro lado, enfatizando apenas as massas populares. A proposta aqui é apresentar de forma panorâmica, como a história acontecia no Brasil naquele período, como que indivíduos (governantes ou governados) protagonizaram esse tão estudado e comentado contexto histórico brasileiro.

É a partir da descrição daquele contexto que, posteriormente, buscaremos compreender, por meio da análise de letras de músicas, como os sujeitos se constituíram, a partir de quais discursos se subjetivavam e por meio de quais discursos foram objetivados; buscaremos compreender as relações de constituição dos sujeitos da censura, na censura e contra a censura, bem como, a constituição da autoria em tempos de repressão oposta ao desejo de liberdade em uma estreita relação de saber- poder.

Desse modo, passemos à descrição do panorama histórico brasileiro.

## **2.1 Ditadura Militar: apontamentos**

No Brasil, especificamente, a oposição ao movimento comunista já se tornara efetiva durante os anos 1930, quando o capitão Olímpio Mourão Filho, chefe do serviço secreto da AIB (Ação Integralista Brasileira) simulou um plano de ação com base nos ideais comunistas. A partir disso, o general Eurico Dutra e o Ministro da Justiça, Francisco Campos fomentaram a ideia de que o comunismo seria uma ameaça,

---

<sup>6</sup> Vale ressaltar que a teoria Foucaultiana propõe algumas precauções sobre o uso do termo “ideologia”, pelo fato de haver uma complexidade maior que envolve questões relativas a práticas e relações de poder. O termo é um elemento mais próprio de Michel Pêcheux, no que diz respeito aos estudos discursivos. Porém, neste momento, estamos considerando o termo como indicador de um posicionamento social, nos quais os indivíduos se colocavam e se assumiam, ainda que de forma inconsciente, uma postura de pensamentos e ideais. Assim, apesar do trabalho ser de base Foucaultiana, para a compreensão dos aspectos históricos, consideramos necessária essa leitura.

propondo de imediato a instauração da Ditadura do Estado Novo (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Ainda, de acordo com Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 34):

Apesar dessas tramas ideológicas e políticas, foi no governo de Getúlio Vargas que começou a assumir contornos definidos, no Brasil, o fenômeno do populismo, marcando um momento de transição quanto ao “declínio das oligarquias, no qual cessou a existência de um elemento intermediário entre povo e governo, passando este a tratar diretamente com aquele” (Lopes, 1980: 65-66). Nesse período, o governo se aproximara das massas, fazendo-lhe concessões, como leis trabalhistas e “defendendo” os interesses nacionais, com o objetivo de usá-las como base de sustentação. Outro fator externo foi fundamental para o declínio do chamado Estado Novo. A Segunda Guerra Mundial encerrou-se em 1945, com a rendição incondicional do Japão, após os norte-americanos lançarem as bombas atômicas em Hiroxima e Nagasaki. A participação do Brasil no conflito criou uma situação insólita na sua política interna: o mundo uniu-se contra o “mal maior”, o nazifascismo, enquanto o Brasil mantinha uma ditadura inspirada nesses regimes. O desgaste era inevitável, pois a conjuntura era contrária a regimes autoritários.

Conforme se pode evidenciar na citação acima, os processos ideológicos que antecederam o Golpe de 1964 transitam por um leque vasto de fundamentos e princípios políticos e culturais advindos de várias partes do mundo por meio de influências diretas de grandes acontecimentos históricos. O Estado Novo então entra em declínio no Brasil, período no qual alguns descontentamentos começam a aparecer em algumas partes do país, em especial, em Minas Gerais, quando intelectuais mineiros elaboram um documento escrito abordando a falta de liberdade nacional, solicitando ainda o fim da ditadura estadonovista e a volta da redemocratização brasileira. Pressionado por estas manifestações de insatisfação, Getúlio Vargas dá início a um processo de ações que iriam, ao seu entender, amenizar ou sanar os descontentamentos. (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Algumas das ações desenvolvidas por Vargas foi a partir de 1945, quando “[...] decretou anistia aos presos políticos e, em maio, convocou para o final do ano eleições para presidente e para representantes da Assembleia Constituinte. Nesse mesmo decreto, autorizava-se a formação de agremiações partidárias.” (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 34).

É natural que, com algumas ações desenvolvidas, soando como favoráveis às massas populares, Vargas daria início ao período em que ficou conhecido como “o pai dos pobres”, sobretudo, a partir da criação da CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas). Mas, apesar da forma como o povo passou a admirá-lo e o desejo em reelegê-lo para o poder, ele recebe um golpe antes mesmo das eleições programadas para o final do ano. Após o ano de 1945, com a criação de três partidos políticos, PTB, PSD e UDN, a figura de Vargas ainda continua sendo foco das atenções, mesmo não estando mais no poder, era em torno de sua figura política que os então partidos se organizavam na corrida pelos votos (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Na visão global, o contexto se diversificava. Segundo Sodré *apud* Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 36):

O anticomunismo forneceu os pressupostos elementares a essa doutrina: o mundo estava dividido em duas partes, em dois hemisférios inconciliáveis. O ocidental, “democrático”, “cristão”, “livre”, e o oriental, socialista, a que se atribuíam variados malefícios: o comunismo representava o materialismo mais grosseiro, a “violência”, a “violação dos princípios humanos”, a “agressão”, a “catástrofe”, uma espécie de “inferno bíblico”. Como os dois hemisférios haviam atingido altíssimo nível de antagonismo, não havia possibilidade de conciliação. Conseqüentemente, a guerra era inevitável e, nela, não havia lugar para neutros ou para posições não alinhadas, os países situados no ocidente estavam obrigados a acompanhar a liderança norte-americana. Qualquer dúvida significava uma traição à pátria, à religião e à família.

Todas essas questões iriam influenciar no processo de desenvolvimento dos ideais e das ideologias desenvolvidas no Brasil até o ano do Golpe.

A doutrina Militar brasileira começa, nesse contexto, uma nova fase, na qual a preocupação deixa de ser com o exterior e voltam-se as atenções para os problemas internos. Cria-se uma doutrina em que os próprios brasileiros começam a ser tratados como inimigos. Esse pensamento da doutrina militar e a questão da visão negativa do comunismo vão perdurar por mais alguns anos durante todo o governo Dutra, que vai de 1946 a 1950. Nesse período o liberalismo marca a nação brasileira, considerando a economia e o conservadorismo. O comunismo, nesse período, já representava uma ameaça às elites sociais, e sendo Dutra o representante dessas elites, quis logo propor medidas que pudessem reprimir o desenvolvimento dos ideais comunistas no país (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Ainda com relação ao que apresentamos, Motta (1999, p. 92-93) esclarece que

Um decreto-lei editado em maio de 1946, pelo presidente Dutra e o próprio texto da nova Carta Magna forneceram a base legal para o cancelamento do registro do PCB. Determinava a lei a supressão de partidos cujos programas contrariassem os princípios democráticos, bem como daqueles que recebessem do exterior recursos financeiros, orientação ideológica ou qualquer outra forma de auxílio. O artigo 141 da constituição igualmente proibia o funcionamento de partidos que contrariassem os fundamentos do regime democrático. Apesar de não se terem reunido provas suficientes de que o Partido Comunista incorria nas transgressões mencionadas, o Tribunal Superior Eleitoral determinou a cassação de seu registro, em maio de 1947 [...]. (supressão nossa)

Já se pode perceber que o contexto político tomava rumos bem direcionados ao que culminaria em uma total quebra de liberdade. Inicia-se, em meados de 1946 e 1947, uma intensa onda de repressão atingindo tanto grupos políticos com ideais comunistas quanto reprimindo até os movimentos sindicais. Sobre essa repressão (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 37), afirmam que:

Nesse sentido, qualquer movimento, por mais inofensivo que fosse, ou até uma simples aproximação em relação às massas (como é o caso dos governos populistas), era interpretado como uma tentativa de contestação à ordem e por uma questão de “segurança nacional”, que deveria ser, portanto, duramente combatido.

Se a repressão já começa a existir, naturalmente já se dá início a um processo de estruturação e configuração de um movimento antagônico àquele que reprimia. Desse modo já se pode vislumbrar um cenário que não demoraria a acontecer, no qual uma intensa luta de classes é desencadeada, momento quando começam a intensificar posicionamentos ideológicos diferentes, levando a choques constantes na forma de pensar, de agir e de compreender a realidade brasileira.

Em 1951, Vargas retorna ao poder e começa a passar por grande oposição, tanto por parte da imprensa quanto por parte dos opositores políticos. A aproximação de Vargas com a classe sindicalista faz com que seja sempre acusado de governo perigoso. O desgaste do Governo Vargas acaba por desencadear um movimento de golpe contrário ao seu governo. Segundo Iglesias (1993, p. 266):

Desde os primeiros dias [*de governo*] era acusado de pretender continuar a instaurar um regime de exceção. Articular-se-á, nesse sentido, sua derrubada, ou seja um golpe antes que ele desse outro golpe. Essa atitude de desconfiança gerou uma luta constante contra o governo. Posições extremadas impossibilitam o diálogo. Há denúncias de escândalos, favorecimento de empresas jornalísticas, acusações de corrupção e subversão.

Com a crise de seu governo, que se torna cada vez mais acentuada, se vendo

Isolado, Getúlio Vargas reúne seu ministério no dia 23 de agosto de 1954, para buscar uma possível solução. Fica decidido que a melhor saída para a crise seria uma licença do presidente. Seu ministério, porém, é surpreendido na madrugada do dia seguinte, com o suicídio de Vargas. Ao lado de seu corpo estava a que ficou conhecida como “carta-testamento”, dirigida ao povo brasileiro, que causará uma grande reviravolta no quadro político. Na carta, Getúlio fez terrível denúncia do imperialismo e de suas alianças internas, em tom patético (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 38).

Com o suicídio de Getúlio Vargas, a UDN fica vista como a responsável pela morte do “líder do povo”. As características da política desenvolvida pela UDN ficam sempre demarcadas por um perfil golpista. Sobre isso Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 39) mostram que

Suas práticas sempre apontavam no sentido de um *golpismo*, que substituiu o sistema eleitoral vigente por uma espécie de ditadura “regeneradora”, que seria seguida pela implantação de uma verdadeira democracia, desprovida dos vícios, clientelismos ou empreguismos existentes naquela conjuntura. Esse era o discurso do mais popular dos udenistas, Carlos Lacerda. A idéia de *golpismo*, associada a um constante combate a uma fantasiosa “infiltração comunista” e ao lado da imaginosa ameaça da implantação de uma “república sindicalista” por parte dos trabalhistas, foi uma retórica comum da UDN durante todo o período analisado e ganhou contornos mais claros pouco antes da queda de Vargas, quando o partido se aproximou dos quartéis.

Com todo esse caráter golpista, a UDN acaba conquistando o governo de Café Filho, o vice-presidente. Este, por sua vez, começa a propor uma política que contraria em especial, os industriais e os latifundiários, pelo fato de que a proposta do agora presidente abria precedentes para uma possível dependência estrangeira.

Na sequência política, a UDN acaba sendo derrotada pela aliança PSD/PTB e são eleitos

Juscelino Kubitschek para presidente e, para o cargo de vice-presidente da República, o trabalhista João Goulart, homem com fortes ligações com Getúlio Vargas e com o sindicalismo, e que conseguiu mais votos que Juscelino. Esta era uma expressão da aproximação política entre João Goulart e os meios sindicais, o que desagradava grandemente à elite conservadora e era visto como uma ameaça à ordem. (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 40).

Porém, a UDN não aceita o resultado das eleições e começa a difundir uma ideia de um possível golpe a fim de impedir que o país fosse entregue nas mãos de comunistas e corruptos, esses dois termos utilizados pelo jornalista Carlos Lacerda, um dos grandes nomes da UDN.

Segue-se o ritmo de insatisfação entre as principais representações políticas brasileiras, o que, sucessivamente, converge [o ritmo é que converge? Se for, manter singular] para um golpe após outro, até que o “presidente do Supremo Tribunal Federal Nereu Ramos, que finalmente empossou, em 31 de janeiro de 1956, Juscelino Kubitschek e João Goulart” (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 40).

O governo de Juscelino Kubitschek (JK) seria marcado pela presença constante do segmento militar, sendo que esse, normalmente, se colocava com direitos superiores àquele, segundo Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005).

Nessa mesma perspectiva, os pesquisadores seguem afirmando sobre a atuação das Forças Armadas no governo, dizendo que

Sempre alheias à Constituição, as Forças Armadas comportavam-se como se estivessem acima desta e, como uma organização da sociedade civil, circulavam livremente exercendo interferência nas esferas de poder, como se fosse detentora de atribuições típicas e excepcionais de uma espécie de Supremo Judiciário Político, acima dos clássicos poderes constitucionais (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 41).

Seguem-se anos de um desenvolvimento nacional considerável, colocando a nação brasileira em uma condição confortável, em especial, nas questões econômicas. A forma como o país é conduzido apresenta-se positiva, porém sem se considerar as tensões e conflitos de classes que se tornavam cada vez mais intensos; mas a

preocupação era especificamente as questões políticas e econômicas que pudessem assegurar a estabilidade nacional. Sobre isso Maranhão afirma que

Mantendo uma autonomia relativa diante das forças sociais em conflito, o Estado redireciona a economia sem alterar essencialmente os padrões de funcionamento dos setores econômicos preexistentes, sem alterar a correlação de forças entre as classes dominantes, sem tocar no delicado equilíbrio de alianças e compromissos entre setores produtivos. Promovendo um intenso crescimento industrial, não procura solucionar as agudas contradições do desenvolvimento [...] (MARANHÃO, 2004, p. 264. Supressão nossa).

O governo Jk<sup>7</sup> começa a entrar em crise mediante a aceitação popular. Nasceram grandes forças de oposição ao modelo administrativo brasileiro, considerando que nação havia articulações coerentes que pudessem interligar os vários setores da nação; não bastaria apenas um desenvolvimento político e econômico, seria necessário mais que isso para que o país pudesse ser deveras respeitado pelo seu próprio povo como uma nação efetivamente construída.

Para que esse panorama de fragilidade governamental fosse superado, algumas estratégias foram planejadas e colocadas em prática, a fim de se fazer com que a aceitação do governo se tornasse realidade nacional. Entre as estratégias encontra-se a construção de Brasília, cuja intenção era desviar a atenção pública dos grandes problemas que se instauravam no país. Segundo Moreira (1998, p. 250) “Existe uma considerável dose de exatidão histórica na constatação de que Brasília foi o maior símbolo do governo JK, ajudando a cooptar corações e mentes de seus contemporâneos”. Por essa citação, pode-se entender que, em partes, o plano de construção de Brasília funcionou, pelo menos de imediato, para diminuir o desprestígio do Governo JK.

Apesar da remediação momentânea, quanto ao desgaste governamental e acúmulo de problemas, o Governo JK ainda encerra seus dias com muitas dificuldades e arrastando para a próxima administração, uma herança amarga de problemas, em

---

<sup>7</sup> Nomenclatura que define como ficou conhecido o governo de Juscelino Kubitschek, a modelo do que também se teve no termo “Governo FHC”, quando o país foi governado por Fernando Henrique Cardoso.

especial, os sociais, a serem encarados e resolvidos pela próxima gestão nacional. Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 42) apontam que

Em suma, o governo de Juscelino Kubitschek foi capaz de articular uma conciliação por intermédio da implementação de medidas como a construção de Brasília, que não desagradava à elite conservadora e, conseqüentemente, foi capaz de manter o equilíbrio no poder. Isso adiou, por alguns anos o golpe militar e reacionário que viria alguns anos após o fim de sua gestão. Não obstante, o governo Juscelino, ao tempo em que propiciou condições econômico-financeiras para o desenvolvimentismo, deixou acumular-se os problemas sociais, que já eram, desde Getúlio Vargas, problemas típicos de políticas públicas, que necessitavam de planejamentos e fundos próprios, em simultaneidade com as providências desenvolvimentistas relacionadas com o sistema viário, o suprimento de energia, as indústrias de base, de bens duráveis e de consumo em geral.

O desafio agora seria para Jânio Quadros, o qual fora eleito em 1960 e empossado em janeiro de 1961. O discurso que provavelmente tenha levado Jânio ao poder foi o que utilizou durante a campanha, com base na imagem de um homem simples e comprometido em lutar contra os poderosos, moralizando a política nacional e proporcionando melhorias nas classes menos favorecidas.

Naturalmente, com esse discurso, Jânio desafia as classes dominantes, porém conquista uma grande parte da população nacional, que se encontrava desfavorecida e, portanto, disposta a arriscar em algo que fosse novo e pudesse corresponder aos anseios da classe baixa. Ainda que o discurso fosse apenas parte de uma campanha, valia a pena o arriscar; seria essa uma tentativa de promover o acesso das classes menos favorecidas ao Governo nacional.

A eleição de Jânio Quadros e João Goulart merece uma atenção especial pelo fato de que, apesar de fazerem parte de coligações diferentes, foram eleitos, presidente e vice. Isso se deu pelo fato de que naquela ocasião, a legislação eleitoral permitia que a população votasse em um candidato a presidência e em um vice, não havendo obrigatoriedade de serem da mesma chapa. Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005).

Porém seu governo não alcança o padrão desejado, não cumpre com as promessas de corrupção e a herança desagradável de uma enorme dívida, coloca o governo de Jânio em desgaste. A opção de fazer um governo centralizador, sem muita participação dos auxiliares políticos, fez com que Jânio conseguisse o indesejado: a insatisfação daqueles que o apoiaram e o colocaram no cargo (IGLESIAS, 1993).

O desequilíbrio entre política interna e externa acaba por desencadear uma forte crise do governo Jânio com relação às relações internacionais, o que naturalmente inviabiliza a continuidade de um governo que está em busca de desenvolvimento político e, sobretudo financeiro. Assim, “Com essa personalidade controversa e ignorando acintosamente a influência dos partidos, Jânio logo perdeu o apoio que deveria sustentá-lo no governo.” (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 40).

Com a pressão daqueles que o haviam elegido, não resta a Jânio outra saída a não ser sua renúncia em 25 de agosto de 1961, deixando também uma herança de problemas políticos e sociais, entre eles, questões ligadas à reforma agrária.

Com a renúncia de Jânio Quadros, há a tendência de que, seu vice, João Goulart, assumiria o governo, ainda que herdando os problemas e com a missão de tentar corrigir aquilo que havia produzido o ruir do governo anterior. Porém, o desfecho da história não foi bem esse.

A renúncia de Jânio teria sido um agravante a mais na questão do Governo Nacional, pois agora recaía de forma direta sobre as classes populares a responsabilidade de terem eleito um governo que contribuiu para o fracasso da nação, em vez de trazer desenvolvimento e organização política. Desse modo, aventava-se a ideia de que essas classes populares seriam um risco para o Brasil, pois representavam, além do comunismo, a anarquia, sinônimo de desordem e confusão.

Mas não há muito o que se fazer, nem por parte dos reacionários, nem por parte dos militares, que, durante um longo período, tentaram conduzir o país, justamente para tentar livrá-lo do risco eminente dos comunistas. O que resta, então, é uma união inesperada, mas necessária, a fim de que pudesse ser evitada a posse do sucessor de Jânio, seu vice, João Goulart. Veja-se:

Foi assim que militares e políticos conservadores e reacionários aliançaram-se na aventura da ilegalidade, na tentativa de impedir a posse constitucionalmente legítima do presidente João Goulart. No dia seguinte à renúncia, os ministros militares vetaram a posse de João Goulart, que estava em missão especial na China Popular, em iniciativa pioneira e soberana para reatar relações diplomáticas e abrir mercado para as exportações brasileiras (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 48).

A ação conjunta proporcionaria todo processo de organização que culminaria no grande Golpe Militar de 1964, o qual marcaria a História da Constituição Brasileira para sempre.

Após esse trajeto histórico, o qual, mesmo longo (e ainda bem superficial), mas que julgamos necessário, pelo fato de que o Golpe não se deu de uma hora para outra, mas sim, como resultante de um longo processo de conquistas, derrotas e mudanças políticas, econômicas e principalmente ideológicas, passemos ao Golpe propriamente dito.

### **2.1.1 O Golpe Militar e A Ditadura**

Ainda que “A sociedade, em sua plenitude, ficou contra as lideranças conservadoras que manipularam as instituições Forças Armadas em favor da ilegalidade, contra o cumprimento da Constituição” (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 49), as forças militares se impuseram naquele contexto e decidiram por colocar realmente em prática o plano da não posse de João Goulart.

Sobre esse impasse, Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005), afirmam que

Ainda renitentes, os ministros militares ameaçaram usar as instituições Forças Armadas para fechar o Congresso, caso não encontrassem uma saída “legal” para o impasse, um arranjo político que impedisse a posse de Goulart. Mas as divisões evidenciaram-se no interior das Forças Armadas, já que muitos membros importantes da oficialidade posicionaram-se ao lado da sociedade majoritariamente democrática, e defenderam o cumprimento da Constituição. Dentre estes, destacou-se o general Henrique Teixeira Lott, que logo se posicionou. No Rio Grande do Sul, o III Exército liderado pelo general Machado Lopes liderou a campanha em defesa da Constituição, da legalidade e da posse de Jango (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 49).

Começava a se estabelecer, mesmo no interior das organizações políticas do momento, uma oposição de posicionamentos ideológicos e políticos. Seria necessário que alguma decisão efetiva fosse tomada, e, nesse caso, alguém teria que abrir mão de seus posicionamentos e ideais, mesmo que não concordando, teria que se dar por vencido.

Apesar da dificuldade em vetar a posse, pelo fato de se ter uma violação à Constituição, e mais ir contra a vontade popular, mesmo assim foi votado em setembro

de 1961 “[...] uma emenda constitucional que instituía o parlamentarismo no Brasil, cuja continuidade deveria ser submetida a um plebiscito em 1965, exatamente ao final do governo” (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 49 – supressão nossa).

Após a instituição do parlamentarismo, e com o fracasso do programa, por meio do plebiscito, optou-se pela volta do presidencialismo. João Goulart exerce a presidência e implanta um plano de ação com o intuito de combater a inflação e retomar o crescimento econômico brasileiro. “O plano seria acompanhado de reformas estruturais, que foram chamadas de Reformas de Base, em quatro áreas, principalmente: tributária, financeira, administrativa e, principalmente, reforma agrária, todas objetivando a distribuição mais equitativa das riquezas no Brasil.” (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 50).

O país segue com uma certa desordem administrativa e econômica; a maioria das pessoas não tinham direito ao voto. E havia ainda, além da insatisfação popular, uma insatisfação específica da elite ao programa de reforma agrária, iniciado no governo de Jânio Quadros.

Nesse contexto conturbado, as massas populares rurais iniciam um processo de invasão de terras, dispostas inclusive a utilizar da força, caso as ocupações não fossem desenvolvidas de forma pacífica e satisfatória. Mediante essa ação, o governo de Quadros acredita que vale a pena insistir na reforma, pois entendia que poderia conquistar as massas populares camponesas. O problema é que isso, certamente, traria o desacordo e a oposição das elites agrárias. Assim,

Diante dessa movimentação, a elite agrária aumentou sua oposição ao governo Goulart, e outros agentes de mobilização contra ele também deram início a suas atividades. Os conspiradores militares redobram seus esforços, tentando convencer oficiais legalistas de que a oposição a Jango devia ser mais ativa. Conspiradores também havia na área civil. Políticos da UDN, com seu membro mais eminente, Carlos Lacerda, pregavam abertamente um golpe militar.

Sinais havia também de que o grande grupo de opinião centrista, favorável a uma solução constitucional para a crise resultante da renúncia de Jânio, começava a sentir “medo” ante a inflação galopante e apreensiva pela mobilização política das massas urbanas e rurais (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 49).

Iniciava, assim, uma articulação direta para que o golpe fosse desencadeado. O princípio que norteou e deu forças ao Golpe foi o discurso de que não havia mais, por grande parte da sociedade brasileira, uma crença na política democrática. Com essa crise aguda, o Governo de João Goulart desenvolve uma série de comícios feitos nas grandes cidades do país com o objetivo de ganhar apoio às suas Reformas de Base<sup>8</sup>. O primeiro grande comício foi realizado na Central do Brasil em 13 de março de 1964 (LEITÃO, 2013). Esse fato, da aposta da esquerda nos comícios, também pode ser confirmado em Napolitano (2014).

Sobre aquele momento e as ações que seguiram implicando na efetivação do Golpe, Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 49) mostram que

Naquela sexta-feira à tarde, cerca de 150 mil pessoas compareceram à praça, exigindo a reforma agrária e a legalização do Partido Comunista. Jango não decepcionou a multidão: assinou dois decretos, cuja promulgação vinha sendo anunciada havia meses. O primeiro encampava as refinarias de petróleo particulares. O segundo decreto era o da Supra (Superintendência de Reforma Agrária), órgão criado na fase parlamentarista, que tinha como competência planejar, elaborar e executar medidas de reforma agrária. Pelo decreto, Goulart declarava sujeitas a desapropriação todas as propriedades que ultrapassassem cem hectares, localizadas numa faixa de dez quilômetros à margem de rodovias ou ferrovias federais, e as terras de mais de trinta hectares quando situadas nas zonas que constituem bacias de irrigação dos açudes públicos federais.

A maneira como a elite social brasileira entendeu as ações tomadas por João Goulart, a partir daquele comício, foi determinante para que a oposição aberta fosse instaurada. Eles entenderam que aquilo representava uma total demanda de João Goulart para o lado da esquerda radical.

Alguns governadores<sup>9</sup> começam a se organizar abertamente contra o governo Goulart, inclusive com a organização armada por parte de alguns, com finalidade de assegurar, caso necessário uma luta armada para a tomada do poder; a imprensa também inicia uma série de ataques ao então presidente, de acordo com Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005).

---

<sup>8</sup> Para maiores detalhes sobre as Reformas de Base, ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Jango e o golpe de 1964 na caricatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2006.

<sup>9</sup> Dentre eles Magalhães Pinto, de Minas Gerais; Francisco Lacerda de Aguiar, do espírito Santo e Ademar de Barros, de São Paulo.

Uma série de rebeliões começa a se estruturar por todo o Brasil e a batalha da rua foi se acirrando (NAPOLITANO, 2014), em especial, as de ordem militar, tendo a Marinha como forte opositora ao governo Goulart, reclamando inclusive de má alimentação e falta de independência.

Em 26 de março de 1964 (cinco dias antes do golpe), esse grupo da Marinha se reuniu na sede do Sindicato dos Metalúrgicos, no Rio de Janeiro, com o objetivo de comemorar o aniversário da agremiação com um ato político. Compareceram líderes sindicais, estudantes, políticos. Nessa manifestação, sobressaiu-se a figura do cabo Anselmo, que discursou exaltadamente em defesa das reformas e acusou o comando militar de golpista. Soube-se depois que ele estava a serviço da CIA, o serviço secreto norte-americano. (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005, p. 51).

Após momentos de muita tensão entre o ministro da Marinha, que chegou a ser demitido e, com a posse do novo ministro, o almirante Paulo Mário, o qual cumpriu com as ordens de Goulart e atendeu às reivindicações da Marinha e do Exército que haviam se unido, juntamente com imprensa e estudantes para as manifestações de reivindicação, o problema com os movimentos militares estariam aparentemente resolvidos, só que a alta elite militar ficou insatisfeita com as ações de Goulart, sob o discurso de que isso poderia levar o Brasil ao comunismo. (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Ainda parte do grande movimento que se estabelecia contra o Governo Goulart, estava o movimento da Igreja Católica sob o comando do cardeal do Rio de Janeiro, Dom Jaime de Barros Câmara, o qual iniciou uma cruzada anticomunista. Sobre isso, Chiavenato (1998) afirma que era sobre o discurso da família unida que se estabeleciam as mensagens anticomunistas.

Em uma sequência rápida de movimentação organizada a partir de algumas regiões do país, iniciando por Minas Gerais e posteriormente por Juiz de Fora, o Golpe Militar acontece e o governo não consegue sustentar-se no poder. Uma organização que se fez inclusive com a organização de tropas dispostas a enfrentar o combate que fosse necessário para que o Governo fosse tomado consegue um alcance suficiente para que tudo se concretizasse: O presidente é “tirado” do poder.

Segundo Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 52):

O golpe de 1964 teve o objetivo de conter o avanço de uma conjuntura marcada pela aproximação política com os menos favorecidos, que ameaçava, na ótica da elite conservadora da sociedade brasileira, quebrar os privilégios tradicionais do capital estrangeiro em nosso país, em favor do nacionalismo econômico.

Napolitano (2014, p. 64 – supressão nossa) nos apresenta que “[...] em franco desrespeito à Constituição que afirmava defender, as forças conservadoras do Congresso Nacional declararam a “vacância” da presidência da República, sem discussão no plenário.”.

Gaspari (2002) afirma que, logo após o Golpe, várias prisões já aconteceram, efetivando o clima de repressão que se instauraria na nação a partir daquele momento. Em continuidade ao movimento necessário para a implantação decisiva do Golpe e na tentativa de se assegurar um caráter de legalidade, é elaborado o AI-1 (Ato Institucional nº 1). Vale destacar as palavras iniciais do referido documento. Vejamos:

É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução.

A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação.

A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do Poder Constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se legitima por si mesma. Ela destitui o governo anterior e tem a capacidade de constituir o novo governo. Nela se contém a força normativa, inerente ao Poder Constituinte. Ela edita normas jurídicas sem que nisto seja limitada pela normatividade anterior à sua vitória. Os Chefes da revolução vitoriosa, graças à ação das Forças Armadas e ao apoio inequívoco da Nação, representam o Povo e em seu nome exercem o Poder Constituinte, de que o Povo é o único titular. O Ato Institucional que é hoje editado pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica, em nome da revolução que se tornou vitoriosa com o apoio da Nação na sua quase totalidade, se destina a assegurar ao novo governo a ser instituído, os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa Pátria. A revolução vitoriosa necessita de se institucionalizar e se apressa pela sua institucionalização a limitar os plenos poderes de que efetivamente dispõe.

[...]

Fica, assim, bem claro que a revolução não procura legitimar-se através do Congresso. Este é que recebe deste Ato Institucional, resultante do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções, a sua legitimação. (ATO INSTITUCIONAL Nº 1, DE 9 DE ABRIL DE 1964.– supressão nossa)<sup>10</sup>

Podemos evidenciar, nas palavras anteriores, que o discurso adotado pelos militares foi elaborado com objetivo de convencer a nação sobre a necessidade do Golpe, bem como apontar para o fato de que, com o poder nas mãos dos militares, o país daria início a uma nova época e que todos seriam beneficiados com isso. Além do mais, o Ato deixava claro que não cabia mais ao povo tomar decisões sobre seu próprio país, ficando isso destinado apenas aos militares essas decisões.

A partir de então, toda e qualquer pessoa que apresentasse algum tipo de empatia por Goulart seria punida de alguma forma, inclusive com demissões de empregos e direitos políticos feridos. Para isso, não importava se o indivíduo era civil ou militar, a questão era obedecer, sem questionamentos aos novos mandos do governo militar e não demonstrar nenhum posicionamento favorável ao ex-presidente. (GASPARI, 2002; GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Segundo Leitão (2013, p. 33), em julho de 1964, “São realizadas prisões em massa e intervenção em sindicatos. Operários, funcionários públicos e militares são demitidos. A repressão atinge artistas, intelectuais e jornalistas. Generaliza-se a prática de torturas contra opositores da ditadura”.

Com a total liberdade para agir sobre a nação, o governo militar pratica atos de agressão, tortura e mortes. Um fato que ficou bastante conhecido no Brasil e no mundo foi a tortura de Gregório Bezerra, um líder comunista. Sobre o fato, veja-se que:

No dia 2 de abril, no Recife, o dirigente comunista Gregório Bezerra foi amarrado seminua a traseira de um jipe e puxado pelos bairros populares da cidade.[...] Gregório foi visto no dia 02 de abril pelos espectadores da TV Jornal do Comércio, que o filmara (GASPARI, 2002, p.132).

A tortura passa também a ser parte do processo de interrogatório para que o Governo pudesse ter sempre as informações necessárias sobre tudo o que se passava no

---

<sup>10</sup> Versão disponível em [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/AIT/ait-01-64.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm) .

país a fim de assegurar a total segurança de continuidade do poderio dos Militares (Gaspari, 2002). Segundo Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 54), “Para controlar a sociedade, a ditadura apoiou-se em um espetacular sistema de repressão”.

O AI – 1 foi apenas o primeiro de uma série de Atos que outorgariam ao Militarismo a autoridade necessária para controlar a nação brasileira durante anos. Este, porém, foi seguido por outros Atos que foram estruturando, com um tom dissimulado de legalidade, a implantação plena da Ditadura Militar Brasileira.

Segundo Alves (1985), a estrutura formada pelo governo militar foi capaz de criar uma rede de organizações tão bem estruturadas e interligadas que se configurou como uma agência de espionagem sobre a vida dos cidadãos comuns, de modo que o presidente poderia manter-se informado sobre cada passo dos movimentos sociais organizados por todo o país.

Gaspari *apud* Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005) nos apresenta os 20 anos do período da Ditadura Militar no Comando, como sendo os governos marcados da seguinte maneira: de 1964 a 1967, o presidente Castelo Branco acredita estar desenvolvendo uma ditadura temporária; de 1967 a 1968, o General Costa e Silva procura governar com base em uma organização institucional e, a partir de 1968, a nação brasileira passa a viver sob os mandos de uma ditadura “escancarada” e cada vez mais intensa e ofensiva.

Apenas alguns meses após o Golpe, várias denúncias de torturas começam a surgir, vindas de várias partes do país, porém o governo insiste na ideia de fazer com que tais denúncias se tornassem mentirosas e sem nenhuma credibilidade. Nesse momento, entra em ação a imprensa, com uma constante crítica ao governo por não tomar nenhuma atitude para que os atos de violência e tortura fossem sanados. Contrário a isso e alegando sentir-se ferido pelas críticas da imprensa, o governo passa a combater as campanhas da imprensa, mas não os atos de tortura (GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA 2005).

Em 1965, Castelo Branco cria o segundo Ato Institucional, o AI-2, que acabava com os partidos políticos, a fim de que não houvesse mais oposição ao governo, haja vista nos estados de Rio de Janeiro e Minas Gerais ter ocorrido vitória de candidatos da oposição política ao governo geral da nação (NAPOLITANO, 2014; LEITÃO, 2013).

Em 1966, o terceiro Ato é criado. Sobre o AI-3, Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 57) afirmam que:

foi responsável pela ampliação do controle político, restringindo ainda mais o direito ao voto popular, com a imposição também de eleições indiretas para governador. Enquanto se editavam todos esses atos, nos bastidores do cenário político, tratava-se da sucessão do presidente Castelo Branco. O confronto foi vencido pela chamada “linha-dura”, que levou o general Costa e Silva à presidência, em 15 de março de 1967.

Posterior ao AI-3, criado em fevereiro de 1966 (LEITÃO, 2013; NAPOLITANO, 2014), continua nitidamente a insistência em se consolidar uma mentalidade nacional que possa aceitar a ação do Militarismo e considerá-la exclusivamente para fins de condução segura, democrática e desenvolvida da nação brasileira. Pode-se afirmar que

As supostas convicções democráticas dos militares se tornaram o elemento básico das investidas do regime para ganhar aceitabilidade entre os diversos segmentos sociais. Tanto os seus pronunciamentos em favor da família, da empresa privada, do direito de religião, dentre outros, que eram um ataque ao comunismo, quanto as suas afirmações de que iriam respeitar os ritos no processo de sucessão e no andamento do seu governo, eram divulgadas como provas de que suas formações expressavam a única democracia que convinha ao país. (REZENDE, 2013, p. 84 e 85).

Com o governo de Costa e Silva, a dureza do regime não diminui, pelo contrário, se intensifica. Uma nova constituição foi decretada e promulgou-se a Lei de Segurança Nacional<sup>11</sup> (NAPOLITANO, 2014; LEITÃO, 2013), quando quase todos os cidadãos passam a ser suspeitos de toda e qualquer ação que pudesse desafiar a autoridade do governo, inclusive, a liberdade de informação passa por alterações através da Lei de Imprensa. (CHIAVENATO, 1998).

O que se pode perceber ao longo da história, a qual vai se desenvolvendo no Brasil, é o fato de o Governo Militar tentar implantar uma soberania com base no

---

<sup>11</sup>Ela previa em seu texto que: *Art. 1º Toda pessoa natural ou jurídica é responsável pela segurança nacional, nos limites definidos em lei. Art. 2º A segurança nacional é a garantia da consecução dos objetivos nacionais contra antagonismos, tanto internos como externos. Art. 3º A segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionária ou subversiva. [...] -Disponível em <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-314-13-marco-1967-366980-publicacaooriginal-1-pe.html> Acessado em 20 de setembro de 2014 . Para saber mais sobre o texto da Lei, acesse o link citado.*

discurso de que seria um governo de todos e para o povo, porém, acaba é desenvolvendo ações as quais se configuram, cada vez mais, como centralizadoras, colocando sempre os militares no comando e os civis em situação de dependência dos militares, objetivando o desenvolvimento e a ordem social no país. (REZENDE, 2013). Sobre isso a pesquisadora afirma que:

A inevitabilidade do regime militar era mostrada como um passo necessário na nossa evolução política. Castello Branco afirmava que o restabelecimento da normalidade democrática e da ordem, propostas pelo regime, possuíam raízes muito mais profundas do que imaginamos que a pretendem limitar a simples episódio de rebeldia popular, ao qual se associaram decisivamente as Forças Armadas. A defesa do regime era feita, então, em nome da preservação dos ideais democráticos almejados pelo povo brasileiro. (REZENDE, 2013, p. 79).

Mesmo diante dos Atos Institucionais criados, a sociedade brasileira permanece em um processo de reação à Ditadura Militar, e, a violência dos militares não faz com que o povo se entregue, não faz com que a sociedade se dê por vencida. Segundo Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005), o que houve foi um despertar para a luta clandestina, as greves e as manifestações de estudantes e trabalhadores.

É nesse clima de muita tensão e confrontos que o país entra no mais falado ano de sua história, 1968, por ter sido o ano de implantação do Ato Institucional Nº 5. O contexto histórico e social do Brasil estava marcado por uma série de revoltas e manifestações. Por todas as partes do país, grupos sociais se organizavam, ou tentavam se organizar na tentativa de que algo pudesse ser feito os exageros praticados [confira se não falta algo aqui...a construção textual está estranha] pelo governo militar (NAPOLITANO, 2014; LEITÃO, 2013). O que se tem é uma sociedade insatisfeita com os rumos que a nação toma e em meio a muita opressão e sofrimento.

Na tentativa de diminuir, ou mesmo acabar com qualquer foco de revolução ou protesto, por menor que fosse, o governo Militar cria o mais intenso e terrível dos Atos, o AI-5. Antes, porém, de falarmos exatamente sobre o ato, vale uma retomada ao modo como se encontrava o contexto histórico naquele momento.

Segundo Ventura (2006) e Leitão (2013), na Europa, inflamavam-se vários movimentos de protesto e reivindicações, em especial, na França e na Alemanha. Os estudantes tinham ido às ruas protestarem e exigirem direitos e melhorias sociais.

No Brasil, uma juventude ávida por fazer uma história diferente e movida pelo desejo de mudança, inicia um longo processo de transgressões contra o governo ditador militar. O que propomos apresentar sobre 1968, a partir de agora, não é, nem na mais prepotente imaginação, uma totalidade do complexo processo histórico que o país viveu<sup>12</sup>. O que aqui se faz é apenas uma rápida descrição de alguns pontos do longo 1968, para que possamos, em parte posterior deste trabalho, tecermos uma análise que se vincula ao fator história e ao perfil dos sujeitos envolvidos naquele contexto.

Para uma melhor descrição desse período, seguiremos a proposta cronológica dos principais fatos que marcaram o tumultuado ano de 1968, conforme apresentam Pontes & Carneiro (1968). Mediante os grandes movimentos populares, tendo em vista os movimentos estudantis, o governo militar resolve intensificar a repressão aos movimentos, o que culmina, em março, em uma invasão ao Restaurante Universitário Calabouços, pela tropa de choque da PM do Rio de Janeiro. Segundo os pesquisadores supracitados, toda a movimentação dos estudantes naquele 28 de março era devido a mais uma passeata que se organizava para reivindicar melhores condições para os universitários.

Dá-se início a um período de total violência, caracterizada como quase uma guerra, pois, no momento da invasão do restaurante universitário, um tiro acaba matando um jovem adolescente com apenas 17 anos de idade<sup>13</sup>, o que desencadeia a intensificação dos protestos até em outras regiões do país, como foi o caso de São Paulo (NAPOLITANO, 2014; LEITÃO, 2013). Pontes & Carneiro (1968, p. 12) afirmam que, no dia seguinte à morte do jovem, cerca de 50 mil pessoas “desfilavam atrás do cortejo, pelas ruas do Rio, depois do velório na Assembleia Legislativa”. (ALVES, 1985; VENTURA, 2006; GABRECHT, PEREIRA & OLIVEIRA, 2005).

Nesse mesmo mês, as ruas do Rio de Janeiro encontravam-se tomadas pelas tropas da Marinha, do Exército e da Aeronáutica, contribuindo para o acréscimo do número de mortos, feridos e presos, entre policiais e estudantes. (PONTES & CARNEIRO, 1968).

---

<sup>12</sup> Para melhor conhecimento do assunto, sugerimos uma leitura aprofundada das fontes bibliográficas apresentada nessa parte do trabalho, bem como os textos de Gaspari (2002) e Napolitano (2014).

<sup>13</sup> Trata-se de Edson Luís Lima Souto. Saber mais, ver <http://www.ebc.com.br/cidadania/2013/03/ha-45-anos-a-morte-do-estudante-edson-luis-mobilizou-o-pais> . Acessado em 20 de setembro de 2014.

Já entrando no mês de abril, as manifestações estudantis, não exigem apenas melhores condições para os estudantes nas Universidades Federais, mas também protestavam contra a atuação dura e cruel da Ditadura Militar, ganhando mais força e acontecendo em várias capitais do Brasil. A UNB (Universidade de Brasília) é ocupada por estudantes com faixas de protesto às agressões dos militares e, em especial, à morte do jovem Edson (NAPOLITANO, 2014; LEITÃO, 2013). O Rio foi “transformado em praça de guerra” (PONTES & CARNEIRO, 1968, p. 17) e voos rasantes de aviões militares aconteciam o tempo todo sobre a cidade. Ainda no Rio, padres fazem um cordão para protegerem estudantes da Cavalaria Militar, mas, mesmo assim, estudantes são presos e levados encapuzados para a vila militar, onde sofreriam torturas diversas.

No mês de maio, é a vez dos estudantes de Belo Horizonte invadirem a Faculdade, fazendo reféns alguns professores e o diretor, ato que evidenciava cada vez mais a disposição do movimento em favor de alcançarem os seus objetivos.

Segundo Napolitano (2014, p. 90 – supressão nossa e grifo do autor):

Durante os protestos, a partir de questões estudantis específicas, o movimento conseguiu disseminar palavras de ordem contra o regime, articulando a luta reivindicatória”à luta “política”, conforme os jargões da época. [...] O movimento estudantil era formado por diversas correntes ideológicas, nas quais se sobressaiam a Ação Libertadora Nacional, influenciadas, sobretudo pelo guevarismo e pela teoria do “foco” revolucionário. Nos meios estudantis, o grande debate era como enfrentar a ditadura e qual caráter das manifestações de massa.

Desse modo, se pode conceber que, na constituição do perfil ideológico do país, não se podia ter em mente uma definição unívoca, haja vista a variedade de opiniões e posicionamentos, mesmo dentro de cada grupo particularmente. Vejamos a seguir.

### **2.1.2 Os Confrontos Ideológicos**

Mediante a descrição do contexto histórico até aqui apresentado, podemos sugerir que é possível uma visualização também dos confrontos ideológicos que marcaram o mesmo período.

Se identificarmos a sociedade brasileira em período anterior e durante o Golpe Militar de 1964, bem como nos anos de plena ditadura que se seguem, como uma

sociedade fragmentada por classes distintas, cada qual com seus ideais e posicionamentos políticos, culturais e econômicos, parece-nos possível dizer que os principais confrontos ideológicos que configuraram aqueles anos partiam especialmente de grupos sociais estruturados e organizados na sociedade, tais como operários, estudantes, comunistas, artistas, a Igreja e os partidos políticos.

Antes de qualquer coisa, temos uma sociedade demarcada por classes sociais, nas quais se podiam identificar, claramente, ricos e pobres, civis e militares, políticos e não políticos. Assim estruturado o pensamento, podemos passar a uma descrição desses grupos.

Segundo Napolitano (2014, p. 43-44):

Fato esquecido pela memória histórica, o golpe foi muito mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários empresários e políticos, classe média e burguesia.

Os partidos políticos – estes, de modo geral, vinculavam-se a um lugar ideológico marcado pela presença constante da política, ou seja, pessoas determinadas a fazerem parte de um processo de “construção” da nação brasileira. Os partidos políticos, apesar de se formarem com base em visões distintas de se fazer política, possuíam o mesmo ideal de participação ativa na história política da sociedade brasileira. Logo, um lugar discursivo politizado.

Mesmo dentro da especificidade dos grupos políticos, havia a separação bem distinta de grupos e ideais; talvez mais por interesse particular de cada grupo, do que por questões de bem estar da nação como um todo, apesar de que, de forma genérica, havia uma preocupação com o desenvolvimento brasileiro. Essa diferença se acentuava, sobretudo nos partidos políticos.

Temos ainda o Movimento Operário – neste grupo evidenciamos indivíduos que vislumbravam um país economicamente desenvolvido a ponto de que pudessem se tornar trabalhadores com direitos e salários dignos, portanto, um grupo disposto a reivindicar seus direitos, com base no fato de representarem a parte da nação brasileira responsável pelo fazer, pelo trabalho de construção de edificação, logo um grupo que detinha sobre si um ideal de valor perante a história do país. Porém, o espírito de

reconhecimento sustentado nos discursos da classe operária aponta para uma possível oposição a qualquer governo que, porventura, não quisesse incluir a classe operária no plano de desenvolvimento político e econômico do país.

O grupo militar, protagonista do período em questão, teve também suas subdivisões quanto aos posicionamentos ideológicos desenvolvidos no país naquele contexto. O exército brasileiro, segundo Napolitano (2014), até apoiaria uma reforma desde que não houvesse o envolvimento da classe operária. Nesse empasse, já se pode perceber que, as oposições e posicionamentos ideológicos se mostravam a partir das divisões marcadas pelas relações de poder que se davam entre os grupos e elementos dos grupos; um jogo contínuo de interesses, fato que evidencia uma heterogeneidade, mesmo dentro de cada um dos grupos definidos. Ainda pode-se falar em elites civis e militares que, segundo Napolitano (2014, p. 48 – supressão nossa): “[...] elaboravam o discurso para a classe média reproduzir [...]”. Certamente esse fato identificava mais alguns grupos com ideias distintas.

A Igreja e os grupos religiosos – estes se apresentaram em momentos diferentes com posturas diferentes. Em momentos anteriores ao Golpe, conforme já apresentado, houve até alguns movimentos da Igreja Católica, no sentido de combater o “perigo” do Comunismo<sup>14</sup>. Ademais, vemos, em momentos posteriores ao Golpe, como no maio de 1968, a atuação direta de padres defendendo os estudantes dos militares. Portanto, os conflitos ideológicos passavam também pelo viés da religiosidade associada aos problemas sociais e nacionais, bem como aos movimentos militares opressores.

Além desses grupos já definidos, a sociedade civil apresentava-se também com uma variedade de opiniões. Pode-se dizer que havia uma parte constituída por estudantes, em especial, universitários, que reproduziam o discurso do protesto, do direito à liberdade. Uma outra parte social, constituída sobre as bases dos ideias intelectuais e artísticos, propunha um rompimento com as opressões estabelecidas a partir do golpe, e apontavam para a inovação artística e intelectual no Brasil. Conforme veremos mais adiante, a participação de artistas e intelectuais, mais tiveram a ver com os movimentos contra a Ditadura do que com o Golpe Militar em si.

---

<sup>14</sup> Destacamos a viabilidade de uma reflexão que coloca o termo em um processo cíclico, cumprindo com uma ordem histórica que também é cíclica. Naquele contexto já se ouvia falar em uma preocupação com os domínios do comunismo. O mesmo fato está em voga atualmente no Brasil, ou seja, o termo é recolocado, acionando uma memória discursiva e histórica que, ao mesmo tempo em que retoma, (re) apresenta-a de forma diferente e (re) significada.

Ainda houve uma participação efetiva e decisiva nas articulações e propagação das ideias antirreformistas (NAPOLITANO, 2014). A imprensa, por meio da divulgação e manipulação de discursos, acaba encontrando um alcance social em diversas classes. Atuava como um “porta voz” de classes diversas que se opunham à proposta reformista. A imprensa tinha em mãos a possibilidade de difundir uma imagem de governo da maneira que lhe fosse mais conveniente, a partir dos interesses de personalidades que comandavam a imprensa nacional de forma direta e efetiva, com extrema influência. Segundo Napolitano (2014, p. 46), “A luta pelas “reformas”, na visão da imprensa liberal, afinada com o discurso anticomunista da Guerra Fria, tinha se tornado a desculpa para subverter a ordem social, ameaçar a propriedade e a economia de mercado”.

Não seria possível falar em lugares ideológicos nesse contexto sem se levar em consideração os termos “de direita” e “de esquerda”. As opiniões favoráveis e contrárias, de início, às reformas propostas pelo governo no princípio de 1960, e posteriormente ao golpe, e mais adiante, ditadura e a censura marcam uma diversidade de opiniões que se mostram presentes em todos os grupos sociais.

Vale destacar que todo esse emaranhado de lugares discursivos e, portanto, ideológicos, constituíam a sociedade brasileira, tanto nos momentos pré-golpe, quanto nos momentos de duração da ditadura. O que se pode dizer é que, conforme os rumos que a história ia delineando, esses grupos sociais iam se reconfigurando em um dado lugar discursivo e passando a assumir e reproduzir discursos que se desenvolviam a partir das condições de produção apresentadas pelo contexto histórico.

### **2.1.3. A Censura, a Arte e os Artistas**

Napolitano (2014, p. 205) afirma que “A partir de 1964, o mundo intelectual brasileiro tornou-se um espaço de oposição á ditadura, ora mais radical, ora mais moderada”. Esse fato certamente estimula a criação do AI 5.

É mediante o clima tenso de manifestações por toda parte do país, inclusive e especialmente os movimentos estudantis, que vai se dar a implantação do Ato Institucional de N° 5, o tão conhecido AI-5, o qual seria o projeto inicial que culminou posteriormente na implantação efetiva da Censura (NAPOLITANO, 2014; LEITÃO, 2013). Segundo Gaspari (2002, p. 356):

O Ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixara-se de que “pouco restava” da Constituição, pois O AI-5 de Gama e Silva ultrapassava de muito a essência ditatorial do AI-1: o que restasse, caso incomodasse, podia ser mudado pelo presidente da República, como ele bem entendesse. Quando o locutor da Agência Nacional terminou de ler o artigo do Ato e se desfez a rede nacional de rádio e televisão, os ministros abraçaram-se.

Esse ato representou, de certa forma, o aval total para que a Ditadura pudesse atuar de forma livre e sem restrições, ou seja, nenhum dos delitos ou crimes que fossem cometidos pela Ditadura estariam, a partir de agora, passíveis de punição. Há ainda que se considerar o fato de que a liberdade de expressão e reunião de grupos populares passa a ser totalmente negada; assim o poder pleno de controle sobre os indivíduos e cidadãos encontra-se, legalmente, nas mãos do governo Militar. Segundo Napolitano (2014, p. 118 – supressão nossa e grifo do autor):

O Ato inaugurou uma nova época, na política e na cultura, demarcando um corte abrupto no grande baile revolucionário da cultura brasileira, então em pleno auge. [...] A ditadura deixou de ser “branda”, recaindo duramente sobre a parcela mais crítica da classe que ela prometia proteger e incrementar – a classe média - , sal da terra para a direita de 1964. Entretanto, apesar das tentativas da ala mais radical do regime militar, a cultura de oposição não deixou de pulsar, nem parou de criticar o regime [...]

Todo esse processo teria desencadeado de vez a instituição do AI5. Sobre esse Ato, Gabrecht, Pereira & Oliveira (2005, p. 60) afirmam que “O pretexto para esse procedimento foi o discurso do deputado Márcio Moreira Alves, no qual ele condenou uma invasão policial que acontecera dias antes na Universidade de Brasília”.

Gaspari (2002, p. 357) afirma que “As emissoras de televisão, as rádios e as redações de jornais foram ocupadas por censores recrutados na polícia e na Escola de Aperfeiçoamento de Oficiais”. Dessa forma instaurava-se a vigilância total sobre as ações populares para que, em nenhuma hipótese, se concebesse cidadãos ou grupos sociais se articulando ou criticando quaisquer que fossem as ações do Governo Militar.

Intensifica-se a busca constante por qualquer indivíduo que possa representar risco, ou seja, qualquer indivíduo que possa, de algum modo, difundir ideais contrários ao Regime de Governo presente no Brasil. Gaspari (2002, p 358), se referindo à ação da Censura, nos diz que:

Avançou-se também sobre as novas dissidências. A atriz Marília Pêra, da peça Roda-Viva, foi trancada num mictório de quartel. Caetano Veloso e Gilberto Gil, capturados por uma patrulha do Exército em São Paulo, vagaram por unidades militares do Rio. Os dois jovens atrevidos que cantavam “É proibido proibir”, vestiam roupas adoidadas e usavam cabelos compridos, tiveram a cabeça raspada, foram confinados em Salvador e exilados para Londres.

Comprovação da atuação direta da censura, que se implantou sobre o país, em especial com relação às artes, afinal, elas representavam uma forma eficaz de divulgação dos ideais opostos ao Regime Militar. A partir disso e conforme constatado na citação anterior, os artistas, cantores, compositores, atores, jornalistas e uma gama grande de pessoas que se ligavam direta ou indiretamente às artes iniciaram movimentos de protestos. Era por meio das artes que, tanto os artistas quanto os cidadãos comuns se posicionavam, às vezes, de forma direta, outras vezes distorcida, em discursos ambíguos contra as imposições militares. O fato é que, por ter a arte uma aceitação mais facilitada no meio popular, as pessoas acabavam por assimilar, por meio dos eventos artísticos e culturais, discursos que constituíam sujeitos em um lugar discursivo marcado pelo desejo de mudança, pela insatisfação nacional.

Sobre a possibilidade de divulgação de posicionamentos políticos e ideológicos por meio das artes como veículos de discursos, Tinhorão (1998, p. 304-305) afirma que

[...] o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondentes nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero de música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro; o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital.

Havia, então, nas artes, a possibilidade de veiculação de filosofias políticas e culturais. Essa possibilidade tanto se mostrava para as massas populares quanto para o

governo que encontrava, em algumas formas de arte, um chão fértil para a propagação de seus atos e projetos.

Facilitando ainda essa difusão de posicionamentos ideológicos por meio das artes, a Televisão veio contribuir, pois começa a ser mais acessível o acesso à informação veiculada por este meio de comunicação, tornando possível às classes mais baixas da sociedade também. Segundo Carocha (2006, p. 191):

A televisão, que ao longo dos anos 1950 permaneceu como novidade, extravagância, acessível apenas às faixas mais ricas da população das grandes cidades brasileiras, foi pouco a pouco aumentando a sua faixa de alcance. Desde 1962, com a introdução do *videotape* (que permitia gravar, editar e reproduzir programas, até então feitos ao vivo), a televisão ganhou novos recursos e aprimorou seu aparato tecnológico de produção e transmissão de programas.

Certamente esse fato fez com que todo tipo de informação pudesse ser, de maneira mais rápida, difundida, chegando rapidamente a um grande número de pessoas. Isso possibilitaria que os discursos circulassem não mais apenas em meio às elites sociais, mas perante as massas populares, com o advindo [não seria advento?] da ampliação de transmissão por meio da televisão. Desse modo as emissoras de TV e rádio também passam a ser duramente vigiadas pelo militarismo por meio da censura.

Um ponto forte das emissoras de TV eram os programas musicais, inclusive os festivais. A música torna-se um grande aliado da população no que diz respeito a denúncias e críticas sociais. Os artistas, por sua vez, seriam os responsáveis por disseminar tais críticas, tornando-se alvos constantes dos censores. Mas, sobre a música, falaremos no próximo tópico. Segundo Carocha (2006, p. 192), “A popularização da televisão levou consigo a música, ao lado das telenovelas, um de seus principais produtos”.

Ainda, com relação à ação da censura contra as artes e os artistas, Carocha (2006, p. 193-194) continua seu estudo, afirmando que

O outro pólo da relação regime militar - censura musical eram os cantores e compositores que tiveram suas composições vetadas na íntegra ou parcialmente cortadas. Alguns deles desenvolveram mecanismos muito específicos tentando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles

que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil.

Com essa afirmação, podemos evidenciar que a preocupação da Ditadura com o que poderia ser dito e quais ideias poderiam ser veiculadas pelos meios artísticos era intensa e, portanto, a necessidade de uma censura atuante, conforme já apresentado anteriormente neste texto.

Houve ainda um outro grupo de artistas que precisaram driblar a censura. Sobre isso Carocha (2006, p. 194) afirma que

Enveredaram pelos caminhos do chamado “desbunde”, expressão utilizada para designar na MPB as canções cujas letras se fizeram a partir de uma utopia não localizada no tempo ou no espaço, com “viagens”, “portos”, “cais”, “partidas”, “trens”, “estações” ou “festas”, “brincadeiras”, “carnavais”, etc. Assim, tentaram fazer com que o público assimilasse sua proposta de novos valores para uma nova sociedade.

Mesmo assim, com tantas formas de tentar driblar a censura, a

música brasileira nos anos 1970 e 1980 foi complexa. Diversos artistas estavam morando fora do país, em exílios voluntários ou forçados. Os compositores viram-se pressionados pelo aparelho repressivo do regime autoritário, e a grande maioria, mais diretamente, pela censura. (CAROCHA, 2006, p. 194)

Tais fatos evidenciam uma dificuldade muito grande de liberdade de expressão. Era necessário que, se tivesse muito cuidado sobre o que dizer, como dizer, quando e onde.

Sobre esse contexto negro para a arte brasileira, Leitão (2013, p. 69 – supressão nossa) nos apresenta que

Os artistas brasileiros, apesar da escalada da repressão policial e do cerceamento das liberdades democráticas, prosseguiram em suas experiências de renovação estética e, ao mesmo tempo, de oposição à ditadura militar sabendo do risco que significava esse enfrentamento. Muitos deles adotaram linguagens politicamente engajadas com as ideias socialistas e, em decorrência, foram perseguidos, processados por tribunais militares, presos, torturados [...] Vários tiveram de deixar o país e buscar asilo no exterior. Inúmeras obras foram censuradas, apreendidas e até mesmo destruídas.

A citação acima evidencia bem como se deu esse embate entre censura e arte durante os anos de chumbo da ditadura militar brasileira. A arte como um todo sofreu as perseguições do regime militar, porém, como nosso *corpus* se define a partir de letras de música, nos pautaremos, mais especificamente, sobre a questão da música popular brasileira.

## 2.2. A Música Popular Brasileira

Conforme vimos anteriormente, sentimos necessidade de situar o contexto sócio histórico que irá nos possibilitar as análises que posteriormente propomos no terceiro capítulo deste trabalho. Desse modo, a fim de melhor conhecer qual foi o valor da Música Popular Brasileira (doravante MPB) para a construção de identidades brasileira, culminando na perseguição política vivida neste segmento cultural, é que propomos produzir um breve histórico da MPB e retomar um pouco alguns aspectos de sua constituição.

Tinhorão (1998) nos apresenta uma trajetória da música popular brasileira, passando pelas décadas de 1930, quando já se mostrava no Brasil, uma tendência que começava a se consolidar como MPB. Segundo o pesquisador, a questão do rádio e o interesse político fez com que a música fosse ganhando um perfil mais popular, saindo das elites sociais para as camadas mais baixas da sociedade.

Nesse processo de desenvolvimento dos aspectos musicais, no período pós-guerra, houve uma forte influência de ritmos estrangeiros, em especial, do norte americano. Uma valorização deste em detrimento a tudo que fosse nacional e regional tomava conta dos gostos das camadas sociais pertencentes ao ramo da música brasileira (LEITÃO, 2013). Segundo Tinhorão (1989, p. 323), uma vez abertas as portas da importação, o Brasil passa a importar muitos produtos, inclusive moda e ritmos musicais. É quando começam a entrar no país “música de orquestras internacionais que divulgavam os ritmos da moda feitos para dançar, como o *fox-blue*, o bolero, o *bebop*, o calipso e, afinal, a partir da década de 1950, do ainda mais movimentado *rock'nroll*”.

O pesquisador continua afirmando que, quando uma parcela da sociedade começou a se cansar da importação excessiva dos ritmos musicais, decidiram criar no Brasil um novo tipo de música envolvendo influências da música clássica e do *jazz*.

Essa nova possibilidade musical teria bases de samba, um samba com características brasileiras.

A partir de 1956, um grupo de estudantes universitários começou a se reunir e propuseram mais uma inovação no estilo do samba nacional, afinal achava o que a produção brasileira desse estilo não correspondia aos anseios do grupo, passando-se por algo desinteressante. Ainda segundo Tinhorão (1989), a partir de 1960, a música popular urbana começou a ganhar forças no Brasil, o que seguiria com a criação da Bossa Nova e, por consequência, a conhecida MPB.

Sobre essa relação dos jovens universitários com o samba nacional, Bahiana (2005) nos afirma que o público universitário começa a ter um acesso à música, por meio dos festivais que começam a acontecer pelo Brasil durante as décadas de 1960 e 1970. Os movimentos dos festivais proporcionavam que a arte chegasse à sociedade por meio da música, difundindo, além de tudo mais que se tem na arte musical, ideias e posicionamentos; críticas e oposição.

Ainda com respaldo nos estudos de Tinhorão (1989), evidenciamos que, com a implantação do CPC (Centro Popular de Cultura), há um fortalecimento dos movimentos juvenis referentes às artes de modo geral, especialmente referentes à música. Segundo o pesquisador, os estudantes começam a utilizar a música como meio para poder falar. Ele afirma que:

Ora, como se pode perceber pelo uso do verbo “induzir”, os jovens estudantes partiam de uma posição de superioridade da sua cultura, e propunham-se (diante do fracasso das suas primeiras ilusões) assumir paternalistamente a direção ideológica das majorias, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades, sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento (TINHORÃO, 1989, p. 331).

Assim, a partir de 1970, com o fortalecimento dos grupos estudantis de jovens músicos, com destaque para o grande advento da revolução da indústria fonográfica e da TV, bem como a entrada de instrumentos diversos no país a partir do ano de 1968, foi possível a construção de uma música verdadeiramente popular brasileira.

A questão da MPB ter se tornado um alvo forte da Ditadura Militar diz respeito ao fato de que o panorama histórico apresentou-se com um potencial muito grande quanto à revolução da indústria fonográfica. Segundo Carocha (2006, p. 190-191):

No Brasil, a música popular, provavelmente mais do que qualquer outra manifestação cultural, por sua penetração indubitável na camada média urbana da população, teve papel fundamental na formação de uma identidade nacional. A introdução do sistema elétrico de gravação, já em 1927, proporcionou um enorme alcance deste tipo de manifestação cultural. Entretanto, foi nos anos 1970, com o processo de consolidação da indústria fonográfica e da televisão, que a música teve seu período de maior crescimento. O caráter de socialização trazido pela indústria cultural no sentido da divulgação das músicas, aliado à massificação da televisão, fez com que a música se tornasse presença constante na vida dos habitantes das grandes cidades, sendo um veículo de manifestação bastante utilizado. Como podemos perceber, graças à significativa importância da indústria fonográfica e à forte capacidade de influência da música nas grandes metrópoles brasileiras, o regime militar não pôde deixar de voltar as suas atenções para este tipo de manifestação cultural.

De fato a preocupação da censura e da Ditadura era realmente consistente, pois este avanço da indústria fonográfica representou, sim, a maior facilidade para que as informações pudessem circular. O público gostava de música, em especial, as massas populares compostas por estudantes e trabalhadores eram associadas aos movimentos contrários ao regime governamental, e tidos como as ameaças do comunismo, o que seria, aos olhos do militarismo, um risco para a nação.

Ainda, segundo Carocha (2006), a MPB, o samba e o *rock*, foram talvez a forma de arte mais perseguida e vigiada pelos militares por meio da censura, pelo fato de terem sido, estes três estilos de arte, considerados como uma potencialidade de ideais contrários ao Militarismo. Conforme a pesquisadora,

A MPB com suas letras engajadas e elaboradas, o samba com a sua capacidade de expressar uma vertente da cultura popular urbana ameaçada pela modernização conservadora capitalista, e o *rock* com seu apelo a novos comportamentos e liberdades para o jovem das grandes cidades. Não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de *shows* e discos, entre os artistas dos três gêneros (CAROCHA, 2006, p. 191).

Desse modo, além de ser o movimento musical já um fator de forte influência sobre as massas, inclusive pelo gosto popular e identificação da sociedade com o gênero, ligou-se a esse fato o que poderíamos chamar de união entre artistas, com finalidade de difundir ainda mais os ideais e os discursos de oposição ao Regime Militar. A questão da união facilitaria para que os *shows* e produções pudessem ser realizados de maneira mais fácil e segura.

Conforme já apresentado anteriormente, a TV contribuiu muito para que a música ganhasse uma força maior em meio às classes sociais mais baixas. Sobre isso Carocha (2006, p. 192) aponta que:

A relação entre música e TV consolidou a mudança do lugar social da canção iniciado com o advento da Bossa Nova e incrementou o panorama musical brasileiro, principalmente do ponto de vista mercadológico. A divulgação da música, tomando como exemplo a Bossa Nova, até então ocorria em circuitos fechados, como o circuito universitário. O papel de centro gerador do mercado musical brasileiro que esse circuito possuía foi deslocado para a televisão, ampliando a audiência da música brasileira em todas as faixas sociais, na medida em que a TV era um fenômeno que abrangia segmentos bem mais amplos.

Assim, a viabilidade de propagação por meio da TV representava uma fértil possibilidade de divulgação, tanto dos talentos musicais quanto dos ideais políticos e culturais.

A música popular brasileira se configura, assim, como um veículo de expressão e manifestação de posicionamentos, bem como difusão de discursos, normalmente contrários ao autoritarismo militar.

## CONFLUÊNCIAS TEÓRICAS

Inicialmente, achamos por bem estruturar relações entre Discurso e História, pelo fato de que, na perspectiva dos Estudos Discursivos, não se pode conceber produção discursiva desvinculada dos aspectos históricos, afinal, os discursos são produzidos em dados momentos históricos e regidos por condições de produção também determinadas pela História. Tal consideração se dá pelo fato de considerarmos, nessa produção, letras de música analisadas como texto, como discurso. Ao que entendemos, antes de se atribuir ao texto uma melodia e um ritmo, temos apenas um texto<sup>15</sup>, e este, por sua vez, constituído por discursos e carregado de sentidos e valores diversos aos quais julgamos pertinentes ao trabalho que ora nos propomos a desenvolver.

Posteriormente, abordaremos as questões teóricas referentes à concepção de sujeito, especificamente na visão Foucaultiana, bem como as formas de subjetivação, teoria esta que nos servirá de subsídio para a análise proposta no capítulo três. Imbricados aos conceitos de sujeito e subjetivação, consideramos ainda necessário desenvolvermos um pensamento teórico sobre o discurso, uma vez que, para a AD, o sujeito é resultante de discursos e estes, por sua vez, são possibilitados pelos sujeitos, mas não sendo o sujeito uma origem fundadora, até porque não há uma consciência de domínio sobre esses discursos. Desse modo, não há de se estabelecer limites de separação e univocidade entre ambos. Seriam então, sujeito e discurso, conceitos coexistentes na perspectiva de Foucault, o que nos leva a seguir a opção de análise tomando os dois termos como fundamentais em nosso trabalho.

Para a explanação sobre o conceito de discurso, tomaremos como elementos constituintes do raciocínio que aqui propomos desenvolver a questão da História e do enunciado, considerando-os como fundamentais no processo de compreensão dos fatores relativos aos Estudos Linguísticos voltados para a AD.

Por último, neste capítulo teórico, discorreremos sobre a autoria na perspectiva da AD francesa, além de investigarmos como o autor, a função autor e o nome de autor são concebidos e compreendidos nessa perspectiva.

---

<sup>15</sup> Temos a consciência de que não se trata de uma questão simplista. As abordagens dadas a uma letra de música podem ganhar amplas significações. Há de se considerar a composição de letra e melodia e o momento de criação de cada uma; a questão da composição ser solo ou em co-autoria. Enfim o que destacamos é que a perspectiva que tomamos para essa análise firma-se sobre a ideia de letra de música compreendida como texto e veículo de circulação de discursos.

### 3.1. O Conceito de Sujeito em Foucault

Foucault, ao ser questionado sobre o percurso teórico de sua produção, enfatiza que sua preocupação maior nunca fora a questão do poder e sim a busca pela compreensão de como o sujeito pode ser compreendido historicamente e as formas de subjetivação por meio das quais os sujeitos se constituem (FOUCAULT, 1995).

A partir das considerações de Foucault, podemos evidenciar que, em suas formulações, o filósofo jamais concebeu uma ideia de um sujeito pré-estabelecido ou um sujeito fonte de todos os outros conceitos e saberes de que se tem conhecimento, nem tampouco se pode considerá-lo como uma fonte de onde se origina o poder. Para dar início a nossa reflexão sobre o discurso na perspectiva foucaultiana, é preciso pensar a forma como a modernidade concebe o sujeito. Segundo Bruni:

Ponto de partida do saber moderno, o Homem é concebido como sujeito ativo, autor de seu próprio ser, seja destinado à revolução, à liberdade ou à conquista da natureza. É no interior de um projeto em que seu ser deve se realizar que o Homem se revela como sujeito, construindo-se a si próprio. É no interior do projeto que os obstáculos à realização do Homem deverão ser analisados, como outras tantas figuras de sua finitude: a alienação, a morte, o inconsciente...” (BRUNI, 1989, p. 200).

Porém, para se pensar a questão do sujeito na perspectiva da AD e em especial na concepção foucaultiana, faz-se necessária uma análise que possa relacionar sujeito e discurso, estabelecendo entre ambos uma forma de interdependência, ou seja, não se pode conceber a ideia de sujeito sem discursos, nem tampouco de discursos sem sujeito. Nessa perspectiva entende-se que os discursos não estão por soltos, flutuantes por si mesmos, soltos, e nem possuem ponto de origem em si mesmos. Pelo contrário, constituem uma rede de relações, na qual os sujeitos enunciam e, ao enunciarem, ao mesmo tempo em que produzem discursos, se constituem e se tornam sujeitos, ocupando um lugar discursivo. Segundo Foucault (2004, p. 275), quando interrogado sobre como concebia a questão do sujeito: afirma que [retirar – desnecessário]

É uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou toma a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito. Em cada caso, se

exercem, se estabelecem consigo mesmo formas de relação diferentes. E o que me interessa é, precisamente, a constituição histórica dessas diferentes formas do sujeito, em relação aos Jogos de verdade.

Percebemos, nessa citação, a relação que Foucault estabelece entre a constituição do sujeito e suas formas possíveis de variação. A proposta foucaultiana, na busca de compreensão da complexidade do sujeito, passa por algumas etapas distintas, assim como a obra do filósofo; etapas em que vai retomando o conceito inicialmente pensado e reavaliando suas perspectivas, colocando-o em espaço de relação com alguns outros fatores que não apenas o discurso (consideram-se ainda as relações do sujeito com o cuidado de si mesmo, com o poder e com o desejo de verdade). Nesse sentido, o próprio filósofo deixa clara a intenção de se estabelecer uma história do sujeito, no sentido de compreender as formas como os sujeitos se constituem ao longo da história, ou seja, busca-se compreender as formas de subjetivação (FOUCAULT, 2003). Ou, compreender como essa “constituição histórica dessas diferentes formas do sujeito”, se constrói ao longo da história.

Ainda, sobre um percurso que busca pensar o sujeito, Foucault (2009, p. 61) esclarece que:

Renunciaremos, pois, a ver no discurso um fenômeno de expressão - a tradução verbal de uma síntese realizada em algum outro lugar; nele buscaremos antes um campo de regularidade para diversas posições de subjetividade. O discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. Ainda há pouco mostramos que não eram nem pelas "palavras" nem pelas "coisas" que era preciso definir o regime dos objetos característicos de uma formação discursiva; da mesma forma, é preciso reconhecer, agora, que não é nem pelo recurso a um sujeito transcendental nem pelo recurso a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas enunciações.

Desse modo entendemos que a constituição do sujeito passa por um processo de exterioridade, no qual há possibilidade de dispersão dos sujeitos, de modo a tornar-se diferente de si mesmo. Esse processo aponta para um sujeito que, mais uma vez, vale lembrar, não é fonte e nem origem de seus dizeres, e logo, não é constituído

conscientemente. Ao se constituírem, os sujeitos se dispersam por meio de um processo que não é apenas uma constituição psicológica ou totalitária do saber ou do dizer, ao contrário, tornam-se outros, de acordo com as práticas discursivas e sociais que os atravessam.

O sujeito não apresenta uma soberania quanto a constituir-se a si mesmo. A constituição do sujeito se dá na e pela história; logo não se concebe um sujeito que se apresenta sempre da mesma forma, havendo uma variação constante que se evidencia em cada época, em cada momento. Segundo Veyne (2009, p. 109 – supressão nossa)<sup>16</sup>, abordando a teoria de Foucault “[...] o sujeito não é natural, é modelado em cada época pelo dispositivo e pelos discursos do momento, pelas reações da sua liberdade individual [...]”. E acrescenta: “Engendrado pelo dispositivo da sua época, o sujeito não é soberano, mas sim filho do seu tempo; não nos podemos tornar um sujeito qualquer num momento qualquer.” (VEYNE, 2009, p. 109-110). As possibilidades de constituição do sujeito mostram-se infinitas, “De maneira que o homem nunca cessou de se constituir na série infinita e múltipla de subjetividades diferentes e que nunca terão fim [...]” (VEYNE, 2009, p. 110).

Com essa concepção de sujeito, acionamos uma possibilidade de leitura que vai entendê-lo como uma forma que se apresenta condicionada aos dispositivos e padrões de uma dada época, logo, a constituição do sujeito vincula-se a determinações que são históricas, específicas de um dado momento. Assim, já estabelecendo uma relação com o *corpus* de análise, procuramos entender um sujeito constituído em período da ditadura militar brasileira, como seria um sujeito específico daquela época, daquele contexto e, mais especificamente, resultante do dispositivo da censura.

### 3.1. Discurso para Foucault

Antes de adentrarmos especificamente ao conceito de enunciado, faz-se necessária uma breve reflexão sobre como Foucault compreende o discurso, sendo ele um dos temas centrais das pesquisas foucaultianas.

---

<sup>16</sup> Versão online disponível em:  
[http://minhateca.com.br/Angela.Rojo/Galeria/ARTES/VEYNE\\*2c+Paul.+Foucault\\*2c+seu+pensamento\\*2c+sua+peessoa.15243377.pdf](http://minhateca.com.br/Angela.Rojo/Galeria/ARTES/VEYNE*2c+Paul.+Foucault*2c+seu+pensamento*2c+sua+peessoa.15243377.pdf)

Michel Foucault vai associar o discurso às práticas discursivas, descrevendo-as como “Um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2009, p. 133). Logo, o discurso é compreendido como o “conjunto de enunciados que se apoia em um mesmo sistema de formação” (FOUCAULT, 2009, p. 122). Isso sugere afirmar que o objeto discursivo não é analisado a partir da sua estrutura linguística apenas, mas sim, por meio de um questionamento que busca, na possibilidade da existência do discurso, as regras e condições que lhe permitem a emergência. Ou seja, uma análise a partir das práticas e dos dispositivos extralinguísticos em processo de funcionamento em um dado momento histórico.

Dentro da análise proposta a partir dos elementos extralinguísticos, Foucault vai apresentar a ideia de que os discursos funcionam a partir de um controle discursivo, movido por regras. Assim, há de se considerar que não é qualquer coisa que pode ser dita em qualquer momento e nem ser dita por qualquer um; deve-se, portanto, considerar o fato de que nem todos estão autorizados a pronunciar ou assumir um lugar no discurso de forma aleatória e livre, sem que se atenda às regras que estabelecem as condições de emergência do discurso e a autorização do sujeito para dizer.

Outro ponto a ser considerado com relação ao discurso e seu funcionamento na perspectiva foucaultiana é o fato de o discurso ser elemento de um dispositivo de poder. Nesse sentido, o poder não vai ser compreendido como fonte ou origem do discurso, mas algo que funciona através do discurso. O discurso é aqui entendido como o meio pelo qual se coloca em prática as relações de poder estabelecida entre sujeitos (FOUCAULT, 2009)<sup>17</sup>. Ele (o discurso) pode ser percebido como blocos de táticas no campo das relações de força desenvolvidas e praticadas, não só entre grupos, mas entre sujeitos de modo geral. (CASTRO, 2009).

Caminhando nessa mesma direção, vale ainda ressaltar o papel do discurso como formador da subjetividade. Essa função do discurso será responsável por ligar o sujeito a uma verdade. Embora, ao longo dos anos, a concepção de verdade tenha passado por algumas mudanças, o discurso vai proporcionar ao sujeito o constituir-se a partir de uma

---

<sup>17</sup> Ditos & Escritos III. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Organização e seleção de texto, Manuel Barros da Motta. Tradução, Inês Autran Dourado Barbosa – 2 Ed. – Rio de Janeiro, Forense Universitária 2009. (versão online).

verdade, ou que se desenvolve por meio de uma necessidade plena de si para si mesmo, ou ainda para assumir um lugar de sujeito de um discurso que se julga verdadeiro. Logo, é por meio do discurso que o sujeito é, na análise que Foucault faz, objetivado pelas práticas do discurso da verdade, concebendo ao sujeito a sensação de detentor de uma verdade, e subjetivado pela possibilidade de assumir um lugar discursivo por meio do qual assume os discursos que toma como “verdadeiros” (FOUCAULT, 2004, 1988).

Destacamos que a abordagem aqui apresentada sobre o discurso não objetiva um aprofundamento do termo, haja vista a complexidade do conceito, mas sim uma breve consideração que possa nos situar enquanto leitores, possibilitando uma relação do termo com a proposta de análise que se pretende desenvolver a partir do *corpus* selecionado.

### **3.1.1. O Discurso e o Enunciado**

Para adentrarmos a exposição do conceito de enunciado em Foucault, tomaremos a concepção de enunciado advinda da proposta de análise arqueológica. O filósofo vai considerar o arquivo como o conjunto de discursos efetivamente produzidos em uma dada época e lugar, e o enunciado como a parte mínima do discurso, ou sua parte nuclear (FOUCAULT, 2009).

Segundo proposto por Foucault (2009, p. 90), partiremos da consideração de que o enunciado configura-se como a “parte elementar do discurso”. A partir de então, para se chegar a uma compreensão do que é o enunciado, fazem-se necessárias algumas considerações que, possivelmente, se dirigem apontando para um percurso, no qual algumas características e definições se configuram em torno do enunciado propriamente dito.

Perante a complexidade do conceito de enunciado, no sentido de se compreender sua estrutura e funcionamento, optamos por abordá-lo a partir de algumas características principais, sobre as quais se desdobram outros fatores, os quais também exploraremos a partir de agora.

Quanto à análise que Foucault propõe sobre o enunciado, inicialmente considera que o enunciado não deve ser definido como uma unidade do tipo linguístico, mas sim, ser visto como uma função. Essa função apresenta-se como uma função enunciativa, e, segundo Foucault (2009, p. 120), ela:

[...] em vez de dar um “sentido” a essas unidades, coloca-as em relação com um campo de objetos; em vez de lhes conferir um sujeito, abre-lhes um conjunto de posições subjetivas possíveis; em vez de lhes fixar limites, , coloca-lhes em um domínio de coordenação e coexistência; em vez de lhes determinar a identidade, aloja-as em um espaço em que são consideradas , utilizadas e repetidas.

Assim, o enunciado é considerado um campo de exercício da função enunciativa e as condições segundo as quais se fazem surgir as unidades diversas. Na tentativa de descrever o enunciado, o filósofo continua sua reflexão dizendo que enunciado é

a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano; modalidade que lhe permite estar em relação com um domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras performances verbais, estar dotado, enfim, de uma materialidade repetível (FOUCAULT, 2009, p. 121-122).

Mediante o apresentado, entendemos que o enunciado, em sua existência específica, se apresenta não como um elemento simples e individual, mas em um nível de associação com outros objetos, ou seja, a sua existência só é possível a partir das relações de sentidos possíveis de serem estabelecidas com outros objetos dentro de um campo associativo. Quanto à posição que estabelece com o sujeito, ele não é de uma ação individual, exclusiva de uma única possibilidade, mas sim um jogo, no qual pode haver uma variedade de posições possíveis de serem assumidas por sujeitos diversos. Ainda há de se considerar que o enunciado não se apresenta com potencialidade de, sozinho, produzir sentidos, configurando-se totalitário, mas sim como um elemento que estabelece sentidos a partir de um campo de coexistência, ou seja, elementos que se coexistem entre si para que lhes seja atribuído sentidos. E por último, o enunciado apresenta-se como uma materialidade repetível, sendo a materialidade linguística a mesma, mas as possibilidades de (re)significação novas a cada vez que se mostra, por meio de uma outra natureza, da ordem discursiva. Sobre isso, Foucault (2012, p. 25) nos afirma que “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. O fato de o enunciado se repetir, de voltar a aparecer, é que faz com que ele seja novo; é sua possibilidade de ser repetível que o faz novo a cada vez que reaparece enquanto acontecimento; o que se mostra além do linguístico.

A partir dessas considerações sobre a estrutura do enunciado, passemos a algumas considerações sobre o funcionamento dele na ordem discursiva. O enunciado se dá inscrito na História e se caracteriza por aquilo que foi efetivamente dito ou escrito; tem um sujeito inserido em espaço de relações com uma Exterioridade, sendo que esta vai proporcionar a possibilidade de existência e surgimento do enunciado; não se encontram exatamente no dito, mas sim nas possibilidades de significações que podem emergir a partir deste dito e que se estabelece pelo que é histórico e exterior, quando em contato com esses aspectos que são exteriores ao próprio enunciado e ao sujeito que enuncia. Segundo Orlandi (1995), há ainda um controle sobre o que pode e o que não pode ser dito, o que, de certo modo, se apresenta como uma censura prévia presente nessa exterioridade linguística. Com relação ao enunciado, há também uma dispersão de acontecimentos, dentro de uma singularidade, ou seja, há a possibilidade do enunciado tornar-se repetível, exatamente o mesmo e, portanto, singular, porém, com a potencialidade de ser cada vez novo e outro, isso pela relação que estabelece com o exterior a si mesmo. As regras que possibilitam um enunciado ser dito e não outro em seu lugar passam por um processo que é linguístico, histórico e discursivo.

A singularidade do enunciado está naquilo que particulariza um enunciado em diálogo com um já dito, por meio de um campo associado em um domínio de memória. Ser singular, nesse sentido, está associado a uma relação de interdiscursividade e se relaciona à ideia de raridade, pois não se repete a qualquer momento, havendo uma pobreza enunciativa. O que se repete é a materialidade, mas o acontecimento de sua volta é novo. Isso faz com que o enunciado não se apresente como algo individual, isolado, acabado e totalizado em si mesmo, mas como algo que estabelece relações de existência para a constituição de sentidos.

Nessa perspectiva, para se definir o enunciado não se parte do princípio de pensar quais regras são necessárias para a produção de novos enunciados, mas sim, como dados enunciados vêm a existir, e não outros em seu lugar. O que faz dele uma estrutura plenamente singular, na medida em que ele pode aparecer exatamente igual em momentos distintos, porém (re) significado, com base nos novos sentidos possíveis, tornando-o sempre outro; um outro que, embora tenha a base material exatamente igual, torna-se outro pelas várias possibilidades de (re)significação que lhe é possível. O

tornar-se outro, aqui, está diretamente ligado ao momento, lugar, contexto e sentido em que o enunciado é retomado, o que naturalmente possibilita o tom de repetitividade, dado pela propriedade de materialidade repetível. Por isso, pensamos o enunciado enquanto inscrição histórica, considerando que ele está sempre ligado a outros enunciados, ao já dito. Ele não surge do nada e a partir de um vazio, antes, se faz possível pela possibilidade histórica que lhe é constituinte (FOUCAULT, 2003).

Seguindo as considerações, o enunciado tem sempre um sujeito e implica posições sujeito, pois, para ter existência, enquanto algo efetivamente produzido, ele necessita de um sujeito, inscrito historicamente, que possibilite sua existência. Nesse sentido, achamos por bem destacar que, esse sujeito, ao enunciar, encontra-se em um dado lugar discursivo, ao qual Foucault chama “posição sujeito”. Assim, o sujeito enunciativo, a partir de uma dada posição sujeito, irá se posicionar por meio de enunciados e discursos condizentes com esse lugar de onde enuncia, ou seja, a posição sujeito interfere no que será dito ou transmitido por meio do enunciado, do discurso. É a posição sujeito que vai direcionar o enunciado para o que o filósofo pensa com relação ao “por que este e não outro em seu lugar” (FOUCAULT, 2009, p. 30).

O enunciado, não é uma instância fundadora, mas sim uma rede de relações que se constrói com outros enunciados em ordem de correlação, exclusão, etc. O enunciado é, portanto, “uma proposição ou uma frase considerada do ponto de vista de suas condições de existência, não como proposição ou frase” (CASTRO, 2009, p.136).

O enunciado é algo que se constitui a partir de um conjunto de signos, como uma modalidade de existência, que lhe possibilita ser algo mais que um simples conjunto de marcas materiais; é necessário referir-se a objetos e sujeitos, entrar em relação com outras formulações e ser repetível. O enunciado articula-se sobre a frase e a proposição, porém não deriva deles, estes são apenas formas de materialidade do enunciado. Para Foucault (2009, p. 98):

O enunciado é uma função de existência que pertence, exclusivamente, aos signos, e a partir da qual se pode decidir [...] se eles “fazem sentido” ou não, segundo que regra se sucedem ou se justapõem, de que são signos, e que espécie de ato se encontra realizado por sua formulação [...] É essa função que é preciso descrever agora como tal, ou seja, em seu exercício, em suas condições, nas regras que a controlam e no campo em que se realiza.

Assim, o enunciado é tomado como decorrência da função enunciativa. Foucault apresenta o questionamento sobre aquilo que teria ocorrido para que se produzisse um enunciado. Assim, ao se pensar o enunciado, faz-se necessário buscar, na sua exterioridade, as regras de sua aparição, a relação que mantém com aquilo que está sendo enunciado a partir dele. Desse modo teremos a compreensão de que os enunciados não se dão de forma solta, vazia e flutuante, mas sim como uma relação estabelecida em uma série de possibilidades possíveis por meio da função enunciativa.

O enunciado apresenta-se por meio de algumas características próprias: Rarefação ou raridade – que consiste na possibilidade de aparecimento apenas dos conjuntos significantes que foram enunciados, e nisso, os fatos humanos são raros, ou seja, a possibilidade de dizeres possíveis por meio da língua organizada acaba sendo limitada demais diante da vasta possibilidade de sentidos que esses dizeres podem produzir quando em contato com os fatores extralinguísticos, logo o termo raridade; exterioridade, que diz respeito aos fatores exteriores que implicam a posição, o lugar sócio-histórico do sujeito e dos discursos; e acúmulo, a possibilidade de reativação, conservação, utilização, esquecimento ou até destruição dos enunciados. Há ainda a positividade do enunciado, que consiste na unidade do enunciado através do tempo, o que pode ser visto como um *a priori* histórico, podendo ser compreendido como regras que caracterizam uma prática discursiva. A positividade, então, é a capacidade de provocar, produzir, induzir à produção, conforme discute Fernandes (2012).

Enfim, para concluirmos nossas considerações, tomamos as palavras do próprio Foucault (2009, p. 121-122):

Chamaremos enunciado a modalidade de existência própria desse conjunto de signos: modalidade que lhe permite ser algo diferente de uma série de traços, algo diferente de uma sucessão de marcas em uma substância, algo diferente de um objeto qualquer fabricado por um ser humano: modalidade que lhe permite estar em relação com domínio de objetos, prescrever uma posição definida a qualquer sujeito possível, estar situado entre outras performances verbais, estar dotado, enfim, de uma materialidade repetível.

É necessário ainda que se considere a função enunciativa para uma melhor compreensão do enunciado. A função enunciativa pode ser compreendida como a capacidade que define as posições e os lugares possíveis do sujeito que enuncia, associando os valores e regras que definem o que é um enunciado. Assim, a função

enunciativa é o que faz com que uma sequência de termos, frases, letras e ou proposições tornem-se enunciados, a partir de um lugar “vazio” que pode ser ocupado por indivíduos diferentes; é um lugar variável a ponto de poder continuar idêntico a si mesmo (FOUCAULT, 2009, p. 107).

É a função enunciativa que permite definir esse lugar vazio como uma posição de inscrição, na qual um indivíduo se coloca e define uma posição de sujeito, temporariamente (ou não), apresentando um enunciado capaz de produzir discursos. Há de se considerar que esses lugares vazios não estão totalmente livres para serem assumidos por qualquer indivíduo, é necessário que se cumpra com algumas regras ou exigências para se falar de determinados lugares, ou seja, não se pode ter qualquer um falando de qualquer coisa; é necessário que o indivíduo que assume esse lugar vazio seja autorizado a enunciar daquele lugar, o que aponta para uma autoridade ao dizer. Nesse sentido teremos sempre um conjunto de regras que vai estabelecer e definir quem está autorizado a assumir dados lugares no discurso, direcionando esse lugar vazio para a existência de um *status*. Esse movimento de apropriação de um lugar para produção de sentidos, enunciados, que se associam a um conjunto de regras, só é possível a partir de uma função específica a que chamamos, com Foucault, de “função enunciativa”. Assim, enunciado e função enunciativa se interdependem no exercício da formação discursiva e dos discursos.

### **3.4. O Conceito de Autoria em Foucault**

No contexto atual, com as novas pesquisas, principalmente desenvolvidas na área dos estudos discursivos, as concepções de autoria têm ganhado um rumo diferente daquele que sobressaiu por longo tempo no decorrer da história; aquele que liga o autor ao nome de um indivíduo empírico, pessoa a quem foi atribuída a responsabilidade jurídica pelo dizer, com comprometimento histórico e social naquilo que produz e escreve. Em oposição a essa concepção, há uma proposta de se reconsiderar a questão da autoria a partir da perspectiva discursiva, na qual a figura do autor assume, em lugar de um indivíduo propriamente dito, uma função–autor variável e passível de ser assumida por sujeitos discursivos diversos. Sobre essas considerações, retomaremos mais adiante no desenvolver do trabalho.

Queremos apresentar como ponto inicial de reflexão o teor e complexidade dessa definição, endossados nas palavras de Foucault, inicialmente proferidas como

conferência, em 1969, intitulada *O que é um autor* e que aparece posteriormente em *Ditos e Escritos III* (1995), quando o filósofo, na parte inicial de sua palestra diz que:

Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra (FOUCAULT, 2009. p. 267).

Ao propor a reflexão sobre a questão da autoria, Foucault o faz apontando para uma nova possibilidade que exige um desprendimento do já constituído, qual seja, uma concepção que considera o autor apenas como uma imagem ligada a um indivíduo empírico ou a um nome específico, o que certamente poderá produzir inquietações em vários campos do saber sobre as definições de autor e obra. A respeito disso, o pesquisador continua:

Ora, é preciso imediatamente colocar um problema: "O que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor? "Vemos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de "obra"? Enquanto Sade não era um autor, o que eram então esses papéis? Esses rolos de papel sobre os quais, sem parar, durante seus dias de prisão, ele desencadeava seus fantasmas (FOUCAULT, 2009. p. 267).

Foucault propõe que seja feita uma reflexão sobre os termos "obra" e "autor" no sentido de questionar o que se tem definido como um e outro respectivamente, levando-o a trazer também à reflexão o fato de a valoração dos textos, durante muito tempo, não ser vinculada ao nome de quem os assinava e cita os exemplos de textos que foram transmitidos de geração a geração, até mesmo de forma oral, sem um comprometimento supremo e necessário em nomear quem o escrevia ou produzia. Vale ressaltar que a proposta de Foucault é pensar a possibilidade de descontinuidade de uma quase automática compreensão desses termos. Trata-se de repensá-los a partir de um lugar de inquietação e não como algo que está posto de forma simplista e acabada; é necessário mais, é necessário romper com a ideia de verdade sobre esses termos e aceitar a possibilidade de que, ao longo dos anos, eles vêm sendo utilizados de maneiras

diferentes da que se tem hoje em dia; o que se propõe é compreender as razões de tais mutações nesse processo. A questão de se atribuir um nome a dado texto, seria então algo consideravelmente novo nos estudos, conforme esclarece em sua fala:

Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOUCAULT, 2009, p. 275).

Tal apontamento nos remete ao fato de que os textos nem sempre tiveram, necessariamente, um nome que os assinassem. Por um dado momento na história, essa questão não era fundamental, é a partir do final do século XVIII e início do século XIX que ela toma importância. O valor atribuído se dava pelo valor oferecido pelo próprio texto e não exatamente por quem o escrevia ou o assinava. Porém, com o desenvolvimento dos conceitos teóricos de diversas áreas do saber, surge a necessidade de se estabelecer uma relação entre o que é dito, por meio da escrita, da obra, da produção, e do nome que a assina; automaticamente considerando que esse nome assume responsabilidade sobre o mesmo o que será colocado em evidência é o fato de se ter ou não uma autoridade para o fazer.

A complexidade na definição do conceito de autoria perpassa algumas questões sobre as quais pretendemos desenvolver a partir de agora. Os apontamentos reflexivos aos quais nos pautaremos serão desenvolvidos a partir das mesmas indagações apresentadas em momento da conferência proferida por Foucault, no *College de France*, em 1969, e que aparecem no texto de *Ditos e Escritos III* (2009), sendo elas: “Que importa quem fala?”; “O nome do autor”; “A função-autor”. Passemos, então, à discussão dos pontos específicos.

### **3.4.1. O que é um autor e a morte do autor**

Ao iniciar a abordagem específica sobre “o que é um autor”, Foucault (2009) faz referência ao texto de Beckett com a polêmica indagação: “O que importa quem fala?”.

Com esse questionamento, o filósofo segue apresentando a questão da escrita como algo que alcançou, do ponto de vista dele, um nível de liberdade suficiente que a coloca em posição de bastar-se por si mesma, não havendo, portanto, a necessidade de

alguém que possa dar-lhe sentido enquanto criador, autor; enquanto alguém que sem o qual não teria sentido na língua ou no que se mostra escrito. Assim, evidenciamos essa possibilidade na continuidade do pensamento de Foucault quando descreve essa problemática:

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2009, p. 268)

Com essa exposição, caminha-se para uma consideração de que, a escrita pode ser considerada independente de um ato escriturário que a define, porém deve ser vista como a capacidade de abertura para um espaço de onde o indivíduo possa ausentar-se cedendo lugar possível a sujeitos que se constituirão no lugar vazio da escrita. Desse modo, é apresentada a relação da escrita com a morte, quando, fazendo referências às narrativas gregas, árabes, nas quais a narração exercia a função de imortalizar seus heróis, Foucault destaca o valor da narrativa para a perpetuação da escrita, o que naturalmente enfatiza a figura de um alguém que escreve, narra, ou assegura o poder de continuidade da figura desse herói para a cultura daquela época. Entretanto, com foco ainda na cultura, o pesquisador nos apresenta a transformação da relação entre morte e autoria, como algo transformado na cultura moderna.

Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a mortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor (FOUCAULT, 2009, p. 268-269).

A partir de tal consideração, é apresentada a ideia de o afastamento do autor da escrita ser algo necessário, exatamente para que possa haver o desaparecimento ou a “morte” do autor. O que proporciona, a partir da segunda metade do século XX, uma mudança na forma de concepção do autor. Isso implica conceber a escrita por ela mesma, não havendo nela, nenhum traço que possa associar o que está escrito com quem (indivíduo) o escreveu. Nesse sentido, o teórico possibilita, ainda que de forma indireta, uma relação com as concepções desenvolvidas por Barthes em 1968 e que aparecem no texto intitulado *A morte do autor*. Neste texto, Barthes inicia com uma reflexão sobre a forma como a literatura tenta explicar a obra pelo autor, ou o nome de

quem escreve e assina um dado texto, havendo sempre uma relação entre o que o texto diz e a vida particular daquele que o escreve, conforme evidenciamos no trecho a seguir:

a imagem da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões; a crítica consiste ainda, o mais das vezes, em dizer que a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de van Gogh é a loucura, a de Tchaikovski é o seu vício: a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar a sua “confidência” (BARTHES, 1988, p. 66).

Desse modo, Barthes apresenta uma necessidade de separação entre autor e obra, justamente para que haja a independência da escrita, a fim de que possa ser vista por ela mesma, sem a interferência direta das características do indivíduo que a produz, ou seja, ele propõe a consideração de soberania do texto em detrimento do autor.

Com relação a esse afastamento do autor, o mesmo teórico continua defendendo que a voz da linguagem presente em um texto, pode ser assumida por um sujeito qualquer (mas não qualquer um<sup>18</sup>, há de se considerar a autoridade para assumir determinados lugares no discurso), e que este, neste ato de posse da linguagem, já a encontra como algo já dito. Nesse processo, o autor/leitor repete discursos diversos, constituindo-se no que já está ali concebido. Nesse momento, ocorre um afastamento de um autor uno e concebe-se uma relação com outros textos e outras vozes, ou seja, o nome que assina um texto ou obra enquanto autor, não pode ser considerado exclusivo, haja vista a interdiscursividade que se apresenta no ato de apropriação do lugar “autor”.

Para Barthes (2004, p. 64), nesse jogo de relação entre autor, sujeito e voz, quem ganha realmente poder é o leitor, pois ele é “o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”. A partir dessa visão, cabe ao leitor conduzir as possibilidades de leitura de um dado texto, devido a sua capacidade de articulação textual. Com essas definições, o teórico concebe uma capacidade produtora de sentidos de textos, tanto ao escritor quanto ao leitor.

---

<sup>18</sup> Na perspectiva da teoria do enunciado, anteriormente discutida, indicamos que não é qualquer um que pode assumir uma dada posição no discurso, pois existem regras que delimitam quem pode falar de um dado lugar e não de outro. Do mesmo modo, não basta produzir algo para tornar-se autor; é necessário que essa autoria seja legitimada na ordem do discurso, por práticas que são históricas e discursivas.

Na perspectiva de Barthes, essa postura teórica que coloca a escrita como independente de sua autoria, abre espaço para a participação do leitor no ato de produzir e ou reproduzir sentidos, independentemente do nome que o assina, ou seja, do nome de um autor. Já, na perspectiva de Foucault, há uma relação de poder que se estabelece a partir do nome de autor; a nossa cultura é marcada pela necessidade de se atribuir determinados textos ou dizeres a alguém específico, faz-se necessário, então, que alguém possa legitimar o que é dito e para tanto, a necessidade absoluta, culturalmente alimentada em nossa sociedade, do nome de um autor.

Há, portanto, um jogo de inter-relação entre texto e leitor, sendo que aquele visto como materialidade de discursos possibilita a participação de sujeitos que os possam assumir em uma função específica, denominada por Foucault (2009) de “função-autor”. Assim, podemos seguir para o próximo questionamento, direcionando nossa leitura para uma concepção de que, mediante os aportes teóricos da Análise do Discurso, haverá sempre, nos discursos, um espaço vazio o qual poderá ser assumido por sujeitos distintos. Nesse sentido, teremos, então, a possibilidade de que a autoria passe a ser observada por um outro ângulo que vai considerá-la como uma função da ordem dos discursos. Logo, há uma vasta possibilidade de sujeitos diversos assumirem lugares discursivos ou posições sujeito constantes e alternadamente. Implicaria dizer que discursos exigem e têm sujeitos, não sendo possível essa dinamicidade, se considerarmos apenas frases e preposições, ou texto apenas como texto desprovido de discursos. Parece-nos que, quando é possível se associar um dizer a alguém apenas empírico, diminuímos o potencial dos discursos e os consideramos apenas como proposição, ou frase, ou texto. Tal afirmação opõe-se ao posicionamento histórico que associa o texto (a escrita) a um nome, capaz de atribuir-lhe valor, por meio de um *status* social também delegado a um nome autor que o assina. Na AD, o autor é um conceito que funciona na ordem do discurso e não se associa exatamente à vida do indivíduo empírico.

#### **3.4.2. O nome: autor X indivíduo**

Outro aspecto que deve ser colocado em análise quando se trata da autoria é o nome de autor. Sobre essa questão, Foucault (2009, p. 273) afirma que “o nome de autor [...] manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura”. A partir dessa

consideração, podemos pensar na possibilidade de o nome de dado autor tornar-se “imortal” e outros não alcançarem o mesmo *status*, o que se vincula diretamente ao aspecto cultural de um dado contexto histórico e social definido pelas práticas discursivas que delimitam as regras e os valores de uma determinada época. Desse modo, há de se considerar todo um conjunto de discursos que é instaurado em torno do nome de um autor, o qual estará subordinado a um estatuto validado ou não por uma sociedade, conforme salienta Foucault em:

Essas diferenças talvez se relacionem com o seguinte fato: um nome do autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Ainda nessa vertente de consideração teórica, vale ressaltar a questão da canonização, em especial, na literatura, o que nos leva a pensar o porquê de um dado autor (nome) alcançar destaque a ponto de imortalizá-lo. Quais os elementos que lhe possibilitam esse domínio e o que faz com que determinados autores sejam autorizados a dizer e/ou escrever algo em um determinado momento e contexto.

O fato é que, com relação ao nome do autor, ele carrega pela cultura social, um *status* próprio que se estabelece em fatores de cunho histórico. Assim, pode-se reconhecer que há textos que possuem nome de autor e há textos que não possuem nomes de autor, porém não há textos sem a função-autor. Vale ressaltar que, ao longo da história, um texto nem sempre foi valorizado pelo nome que o assinava<sup>19</sup>, porém, na atualidade, toma-se como elemento primordial, para valoração de um dizer, ou de um texto, a autoridade concebida ao nome que o assina, ou seja, os sentidos atribuídos ao texto e que lhe dão credibilidade, se dá a partir da função autor em funcionamento sobre um nome. Aqui é necessário aprofundar um pouco mais nas considerações que Foucault faz sobre o nome do autor e seu funcionamento. Vejamos o que ele nos apresenta:

O nome do autor é um nome próprio; apresenta os mesmos problemas que ele. [...] Não é possível fazer do nome próprio, evidentemente, uma referência pura e simples. O nome próprio (e, da mesma forma, o nome do autor) tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em

---

<sup>19</sup> O fato de nos atermos a essa concepção contemporânea que se tem sobre a autoria é por ser essa a perspectiva que tomaremos como base para as análises propostas no último capítulo, até mesmo pelo período histórico do *corpus* em questão.

uma certa medida, é o equivalente a uma descrição. (FOUCAULT, 2009, P. 272 supressão nossa).

Pensar a relação entre o nome do autor e um nome próprio consiste em reconhecer que, certamente, o nome do autor estará vinculado a um nome próprio, porém não de forma tão imediata e completa como se parece. Um nome próprio designa, sem dúvida, um indivíduo empírico, porém, quando tomado como nome de autor, o nome próprio passa a exercer um valor diferente, que distancia do indivíduo empírico e ocupa um lugar de propriedade de dados elementos classificatórios, caracterizando o modo de funcionamento dos discursos, passando a um plano discursivo de atuação. Pode-se assim dizer que, embora não tenha sido considerado sempre assim, na contemporaneidade, sobre um nome de autor, reside um certo *status*, este por sua vez, poderá ser definido pela autoridade do nome a que é vinculado. Isso implica dizer que atribuir isto ou aquilo, referindo-se ao texto como materialidade discursiva, a um nome de autor, significa considerar um discurso diferenciado dos demais que se estabelecem de forma rápida e passageira e se instauram sobre o “poder dizer” de um nome, ao qual, uma certa sociedade, por meio de dada cultura, atribuiu o direito de “dizer”; isso conseqüentemente representa um peso de “verdade”, haja vista ser sustentada essa verdade em um nome de autor que a sustenta.

Essa atribuição de valor ao texto com base no nome do autor mantém-se pelo fato de que sobre o nome de um autor estão organizados outros discursos que se relacionam, se completam se refutam e constituem um conjunto de dizeres caracterizados por uma inter-relação baseada na interdiscursividade, definindo o que pode ser atribuído a quem (qual nome de autor) a partir de qual direito lhe é permitido assumir a posição de autoridade sobre esses dizeres.

O nome do autor determinará uma espécie de habilitação para dizer e escrever a respeito do assunto, reconhecendo nele uma delimitação de textos e discursos próprios que, ao serem produzidos, o constituíam enquanto nome de autor.

Por outro lado, na perspectiva contemporânea que se atribui ao nome de autor, caso não haja a presença consagrada de um nome de autor, ao qual se remete toda uma memória discursiva de sentidos voltados para uma dada temática, não será possível atribuir-lhe valor de verdade, haja vista não haver sobre esse nome um estatuto que lhe

assegure tal autoridade. Essa autoridade vai ser possível a partir das relações de poder que se estabelecem sobre o nome de autor, por meio de práticas discursivas. Para essa compreensão, há de se considerar o domínio dos discursos, o qual determinará quem está ou não apto a dizer, a escrever, a assinar para ser lido, e ter uma receptividade. Em outras palavras, ser levado a sério.

Assim, notamos que o nome de autor, constituído sobre os princípios culturais e históricos, apesar de se tratar de um nome próprio, desempenha uma função que vai além da ligação com a figura de um indivíduo empírico. Antes, carrega sobre si um *status* concedido por um estatuto que lhe garante autoridade sobre o texto, autoridade para dizer e fazer-se ouvido e respeitado naquilo que se propõe a produzir.

Todo esse jogo de constituição do nome de autor se estabelece em uma relação forte de poder, o que faz com que um nome próprio, como qualquer nome de um outro indivíduo, saia desse lugar “comum” e assuma um lugar discursivamente construído nos discursos que o especificam.

Passemos então a algumas considerações sobre a função autor e como essa função se relaciona com a importância de quem enuncia e o nome do autor.

### **3.4.3. A Função Autor**

Para iniciarmos a reflexão sobre a função-autor, partiremos da consideração histórica de que um dado texto ou obra não apresenta verdadeiramente uma originalidade, no sentido de ineditismo, nunca dito anteriormente. Sobre isso, Chartier afirma que

[...] da Idade Média à época moderna, freqüentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade. Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar, aquilo que já estava ali (CHARTIER, 1999, p. 31).

Por essa declaração, percebe-se que, há tempos, a originalidade já era considerada como algo incompatível com uma produção escrita em forma de obra, havendo nessa apenas a evidência de algo que já estava posto. Vale dizer que a questão da autoria pode ser vista como uma função, função esta apresentada como enunciativa por Foucault; uma função exercida em todos os textos, mas que por fatores históricos e

culturais vem sofrendo variações na forma de uso e concepções. Sobre essa função, Foucault apresenta algumas considerações específicas as quais passamos a analisar.

Primeiramente, o filósofo apresenta o fato de que a possibilidade de validação do texto, exercida pela função-autor, não era atribuída de forma igual e universal em todos os campos do saber, antes, “a função autor não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos. Em nossa civilização, não são sempre os mesmos textos que exigiram receber uma atribuição” (FOUCAULT, 2009, p. 275).

Sobre esse fato, Foucault continua exemplificando que, durante a antiguidade, os discursos literários não exigiam assinatura de um nome para serem aceitos, enquanto os científicos só podiam circular se apresentassem um nome que os validassem enquanto produção daquele campo do saber. Posteriormente, ainda segundo Foucault (2009), há uma inversão desses valores. A Ciência, por si mesma, consegue aceitação, ainda que sem o nome de autor, pelo fato do *status* de ciência que detinha, enquanto os discursos literários começam a exigir essa função-autor para que se tenha o reconhecimento da produção ou da obra. Segundo Foucault, “a qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto” (FOUCAULT, 2009, p. 276).

Se na forma contemporânea de se considerar a função autor não há uma legitimidade do original, há de se considerar que os discursos presentes em uma dada produção apresentam características específicas de uma posição que pode ser assumida por sujeitos diversos, que se distingue daquela imagem que se define como autor. É, portanto, uma função vazia que cede lugar a outras vozes, já ditas, retomadas, enunciadas em algum lugar e momento outros.

Vale destacar ainda que Foucault vai considerar a função-autor não como sendo simplesmente atribuída a um autor como dono dos discursos dados em determinada produção. Para o estudioso, “o autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc.” (FOUCAULT, 2009, p. 278), porém, não detentor de uma originalidade como já mencionado. Desse modo, parte-se para uma consideração última, que coloca a função-autor como uma das funções assumidas pelo sujeito na ordem dos discursos, ou seja, a posição assumida por um dado autor é cabível também de ser assumida por outro sujeito discursivo, no momento

em que o autor afasta-se do texto por meio do apagamento das características que o evidenciam, deixando vazio um espaço que, automaticamente, passa a ser ocupado, sucessivamente por sujeitos diversos. Ocorre, assim, o acontecimento da autoria como posição-sujeito.

A função-autor pode, então, ser compreendida como a possibilidade de sujeitos vários poderem compartilhar um mesmo lugar no discurso (considerando que esses sujeitos outros não podem ser qualquer um), mas outros que possuam o *status* necessário às regras de condição de autoria, constituindo, assim, as posições que se definem na dispersão dos enunciados.

Antes de passarmos à parte de análise propriamente dita, vale ressaltar que, ao trazermos os conceitos de sujeito, discurso, autoria e enunciado, pretendemos, a partir de agora, evidenciar como se dá a relação entre discurso e história. Por meio do *corpus* em questão, tomaremos os conceitos de sujeito e discursos no sentido de tentar compreender como se deu o processo de subjetivação evidenciado nos discursos produzidos nas letras das músicas de Chico Buarque no período da ditadura militar brasileira. Ou seja, os termos são tomados para que se possa compreender como a história e as práticas discursivas próprias daquela época influenciaram na constituição do sujeito observado nas letras das músicas em análise. Os discursos vinculados nas letras apontam para um sujeito que vai se constituindo de acordo com as possibilidades estabelecidas na e pela história.

Quanto à autoria, tomando esse conceito como da ordem do discurso, na perspectiva da AD, acionamos com finalidade de compreender como se deu o funcionamento da censura sobre o “nome de autor”, haja vista ser também a censura,[dv] um dispositivo que foi determinante nos discursos e sujeitos produzidos e constituídos naquele contexto. Logo, busca-se evidenciar a lógica de funcionamento da censura sobre as letras de música, entendendo que a autoria foi determinante para que a censura agisse com maior ou menor intensidade sobre as letras de músicas e, automaticamente, sobre os discursos produzidos e reproduzidos por meio delas.

Já o conceito de enunciado foi acionado com objetivo de compreender como os discursos se apresentam inscritos na história, por meio dos enunciados, evidenciando uma posição sujeito, funcionando a partir de uma memória discursiva e histórica. Busca-se compreender como os dizeres das letras de música, enquanto enunciados,

possibilitam um duelo de possibilidades de sentidos que colocam em oposição e confronto os posicionamentos, de um lado da censura, e de outro, do sujeito que se sente sufocado pelas proibições e vigilância excessiva do governo militar. Importa destacar que o enunciado é tomado como ponto central da análise, pelo fato de que não se pretende desenvolver uma análise dos aspectos melódicos e linguísticos em si, mas sim, tomando os dizeres das letras como enunciados inseridos em um dado contexto, sofrendo e produzindo efeitos de sentidos a partir da relação que se estabelece com a história.

## A TEORIA EM FUNCIONAMENTO

A partir de agora, passaremos às análises propostas de letras de músicas a partir dos conceitos de sujeito, discurso e autoria na perspectiva dos estudos discursivos. Para cumprir essa tarefa, iniciaremos este capítulo com algumas considerações sobre Chico Buarque, sua trajetória política e musical, sua influência no meio cultural, em especial, no período político indicado anteriormente. Após essas considerações, identificaremos alguns dizeres na produção de Chico Buarque, que se tornaram discursos e produziram influência no meio artístico, cultural, político e intelectual no período da Ditadura Militar Brasileira, buscando compreender o porquê de alguns desses discursos serem tão veementemente perseguidos e censurados. Buscamos ainda identificar a relação entre os discursos veiculados nas letras de músicas escritas por Chico Buarque e os aspectos históricos e sociais, tentando uma proximidade entre discurso e história.

Posteriormente, daremos início à análise a partir das letras das músicas selecionadas, sendo elas *Acorda Amor* (1974), letra que trazia também o nome de Leonel Paiva (outra invenção de Chico para driblar a censura); *Jorge Maravilha* (1974) e, por último, *Milagre Brasileiro* (1975) e *Apesar de Você* (1970), *Partido Alto* (1972), e por último, *Tanto Mar* (1975), partindo dos discursos nelas veiculados, bem como das formas de subjetivação possíveis a partir de tais discursos. Ainda para fins de análise, traçamos um paralelo entre as letras de músicas assinadas pelo pseudônimo Julinho da Adelaide e as letras assinadas por Chico Buarque com finalidade de propor uma reflexão sobre o funcionamento da autoria na perspectiva da AD, em especial, na perspectiva foucaultiana, a partir do evento da criação do pseudônimo e da relação do nome Chico Buarque e o nome Julinho da Adelaide.

Com base nessa análise das letras de músicas, buscaremos analisar o funcionamento da censura a partir de seus discursos; objetivamos compreender quais discursos e de que forma desenvolviam o princípio do “aprovada” e “vetada” na hora de liberarem ou não uma letra de música para ser gravada, o que automaticamente liberava ou não os discursos para circularem no meio social; intentamos entender o que sustentava o discurso da censura e os efeitos de sentido produzidos nesse jogo de poderes.

Por fim, desenvolvemos, por meio de análise com respaldo teórico, a relação mais específica entre Chico Buarque, a censura e a complexa questão da autoria vista em funcionamento a partir dos aportes teóricos desenvolvidos pela AD.

#### **4.1 Chico Buarque, seus nomes e seus discursos**

Para esta parte introdutória sobre a vida de Chico Buarque, nos pautaremos nas informações apresentadas por Braga-Torres (2002). Segundo a pesquisadora, Francisco Buarque de Hollanda nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1944. Filho do historiador e sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda e de Maria Amélia Alvim Buarque, uma pianista amadora. Chico Buarque é o quarto filho dos sete que o casal teve.

Ainda, de acordo com Braga –Torres (2002), a família de Chico chegou em São Paulo em 1946, quando Sérgio Buarque veio a trabalho para ser diretor do Museu do Ipiranga. Desde pequeno Chico já apreciava música. “Aos cinco anos montou um álbum com recortes dos cantores de rádio da época” (BRAGA-TORRERS, 2002, p. 06).

Em 1953, a família mudou-se para a Itália, mais uma vez, devido às necessidades trabalhistas do pai, que foi ser professor na universidade de Roma. Nessa época, com 9 anos, Chico Buarque já deixara claro o desejo de tornar-se cantor de rádio, quando, em momento da despedida dos parentes no Brasil, deixara para sua avó um bilhete abordando tal desejo (BRAGA-TORRES, 2002). Ainda sobre este fato, Homem (2009, p. 6) afirma que

Embora Chico afirme em diversas entrevistas que a atração pela literatura é anterior ao gosto pela música, um fato chama a atenção: antes de partir para Roma, deixou para a avó um bilhete, de uma crueldade ingênua, só permitida às crianças: "Vovó Heloísa. Olhe vizinha não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui você já estiver no céu, lá mesmo veja eu ser um cantor do rádio".

No período em que esteve na Itália, cerca de dois anos, Chico aprendeu Inglês e italiano (BRAGA-TORRES, 2002; HOMEM, 2009). Ainda segundo a pesquisadora, nessa mesma época, a família de Chico costumava receber a visita de Vinícius de Moraes, visita esta que era muito bem aceita pelas crianças da casa. Surgiriam, assim, as primeiras composições de marchinhas de carnaval criadas por Chico Buarque (BRAGA-TORRES, 2002; HOMEM, 2009). Esse fato já merece destaque por se evidenciar o

contato do escritor com grandes nomes da história da música e da Literatura Brasileira desde pequeno.

De volta a São Paulo, Chico passa a estudar no Colégio Santa Cruz. Segundo Homem (2009), nesse período, ocorrem seus primeiros contatos com a Literatura de forma mais intensa e prática.

De volta a São Paulo, cursou o Colégio Santa Cruz, de padres canadenses progressistas, e ali escrevia contos e crônicas no jornal escolar *Verbâmidas*. A experiência levou-o a acreditar que um dia seria escritor (HOMEM, 2009, p. 07).

Sobre isso acrescenta Braga-Torres (2002, p. 08) que “Interessado por Literatura, queria saber o que continha os livros de seu pai. Lia obras de autores franceses, alemães e russos”. Segundo a pesquisadora, Chico chegou a ser repreendido no colégio por portar uma rara edição do livro *Macunaíma*, do escritor Modernista Mário de Andrade, pelo fato de que a obra era considerada inadequada para adolescentes.

Por escrever crônicas para o jornal da escola, Chico Buarque sonha que um dia poderá escrever para a Revista *Manchete*, espaço por onde circulavam textos de Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos e Henrique Pongetti (MARCONDES, 1989). A projeção dessa ideia na mente de Chico certamente o estimulou, pelo menos naquela ocasião, a insistir nas suas produções, o que viriam a se tornar também grandes composições de letras de músicas admiradas, cantadas e ouvidas até os dias atuais.

Além do gosto pela literatura, vale ressaltar que o gosto pela música sempre foi algo marcante em toda a família Buarque. Segundo Marcondes (1989) uma das irmãs de Chico, Ana Maria, diz relembrar dele com seus doze, treze anos, compondo umas “operetas” em companhia de sua outra irmã, apelidada de Miúcha, mas de nome Heloísa. Além do mais, no texto elaborado por Marcondes (1989), aparece descrição bem definida da família Buarque e o envolvimento simpático com a música.

Era uma família marcada pela paixão da música, e não parece casual a circunstância de Sérgio e Maria Amélia ( ele paulista, ela carioca, de sobrenome Cesário Alvim) terem se conhecido num carnaval, no Rio de Janeiro. O professor [...] arranhava um piano desde criança, gostava de sambas antigos, de música italiana [...]. (MARCONDES, 1989, p. 13. Supressão nossa)

Marcondes (1989) aponta, ainda, para o fato de que as quatro moças da família Buarque costumavam organizar afinados vocais ao som do violão.

Além do agradável ambiente familiar, o compositor começava a vivenciar novas perspectivas e novos contextos quando de seus primeiros anos de adolescente no colégio. Segundo Marcondes (1989), nesse período, já se podia evidenciar um Chico Buarque voltado para movimentos que envolvessem ação coletiva e parceria, coleguismo e amizades. Foi momento em que começou a fazer parte de grupos sociais religiosos e ligados à fraternidade. Ainda, segundo o estudioso supracitado,

Ligando-se a um movimento chamado Organização de Auxílio Fraternal. Chico participou algumas vezes de expedições noturnas a lugares como a Estação da Luz, no centro de São Paulo. Levava cobertores para os miseráveis que dormiam nas calçadas, e ficou marcado pela reação daquelas pessoas, fugindo como animais assustados à aproximação de quem vinha ajudá-las (MARCONDES, 1989, p. 20).

Tal citação pode ser tomada como comprovação do gosto pelo rapaz em participação social desde o período da juventude. Não que isso possa ser tomado como um ponto de origem unívoco e determinado, porém aponta para uma possibilidade de leitura de que, desde cedo, Chico Buarque já se encontrava inserido em organizações sociais.

Porém, não foram só fatos positivos que fizeram parte da vida do compositor. Há registros de que Chico Buarque ainda jovem se envolveu em algumas situações complicadas, inclusive chegando a ter problemas com a polícia por desordem e vandalismo, ações apresentadas como “no limite da marginalidade” por Marcondes (1989, p. 20). Segundo o mesmo pesquisador, Chico Buarque, juntamente com um vizinho (Olivier), decidiu, certa vez, puxar<sup>20</sup> um veículo, sendo “um velho *peugeot*, placa 3-2670, que estava estacionado na rua Sorocaba, perto de casa” (MARCONDES, 1989, p. 21). O sucesso desse fato fez com que os dois menores reincidissem no mesmo ato. Porém, na segunda vez, não obtiveram sucesso, pois foram pegos, apanharam e foram algemados e levados para a Divisão de Investigação até provarem sua menoridade e serem encaminhados ao juizado de menores onde passaram a noite. O fato

---

<sup>20</sup> Diz-se do ato de roubar um veículo, momentaneamente para desfrute rápido e devolvê-lo em seguida ao mesmo lugar de origem. Essa prática era muito desenvolvida pelos chamados filhos de boa família, os *playboys*, principalmente nos anos de 1962. (MARCONDES, 1989).

tomou repercussão a ponto de ser publicado no jornal *Última Hora*, nas páginas policiais (MARCONDES, 1989).

Por mais vezes, Chico Buarque estivera preso. Quando aprovado no vestibular na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) da Universidade de São Paulo, Chico vai para um bar, sobe em uma mesa e faz um discurso atirando ovos para todos os lados; a outra situação ocorre quando, juntamente com alguns amigos, derrubaram um muro em Santos e, posteriormente, chegou a ser preso por ter estado com um amigo quando sofreram um pequeno acidente de carro. Teria o amigo fugido e Chico foi levado preso a fim de que pudesse dizer quem era o motorista do veículo envolvido no acidente. (MARCONDES, 1989).

Em meio a esses fatos, já se desencadeava a estreita relação entre o escritor e a música. O ambiente universitário propiciou a Chico Buarque não exatamente o desenvolvimento dos talentos acadêmicos, mas sim o aprimoramento da farta carreira musical que estaria por vir e que se inicia ali naquele contexto de muitos movimentos musicais, quando a Faculdade de Arquitetura localizava-se no bairro de Higienópolis e bem próxima a uma região onde a música se manifestava fortemente, especialmente em bares, como é o caso do Juão Sebastião Bar, local onde a Bossa Nova costumava estar muito presente (MARCONDES, 1989). Na própria Universidade, havia ambientes de fomentação da música; locais específicos marcados como ponto de encontros para grupos de amigos se reunirem para beber, cantar, tocar e dançar. Nesse momento, Chico já apresenta uma relação muito forte com Taiguara, Toquinho e João do Vale, que tinham como um dos pontos principais de encontro para falar de música, o Sambafo<sup>21</sup>. Sobre esse mesmo período, Homem (2009, p. 12) nos afirma que

Chico se lembra de que passava horas com um amigo tentando imitar os acordes do genial baiano. Da imitação para a composição foi um pulo. Uma de suas primeiras músicas, "Canção dos olhos" (1959), cantada à exaustão nos barzinhos e shows escolares, é uma cópia deslavada do estilo de João Gilberto, conforme o próprio Chico reconhece em sua entrevista ao MIS (Museu da Imagem e do Som) em 1966.

Nesse momento, já se podia vislumbrar um Chico Buarque que desenvolveria uma forte ligação com a música e se tornaria um dos maiores nomes da música popular brasileira. Segundo Marcondes (1989), já em 1965, o nome de Chico Buarque já era

---

<sup>21</sup> Nome dado ao um espaço dentro da universidade onde os estudantes e amigos costumavam se reunir.

conhecido e reconhecido no cenário musical. Segundo o pesquisador “[...] o nome Chico Buarque já significava alguma coisa nos meios musicais de São Paulo, onde a multiplicação de shows e o borbulhar de novos talentos prenunciavam a gloriosa era dos festivais, prestes a começar” (MARCONDES, 1989, p. 31, supressão nossa).

Paralelamente a esses primeiros passos de Chico Buarque na música, Homem (2009) reforça essa “iniciação” de Chico no ambiente musical. O pesquisador afirma que Chico, conhecido como “o carioca”, começava a se apresentar nos micro eventos musicais. Segundo ele

Pipocavam em São Paulo shows de música em que na primeira parte se apresentavam os novatos e na segunda apareciam nomes já consagrados. O Carioca do sambafo participou de vários deles, mostrando suas composições. Além de "Canção dos olhos", apresentava "Marcha para um dia de sol" (HOMEM, 2009, p.14).

Porém, é nesse contexto de liberdade e euforia musical, vivido nos anos iniciais de 1960, que vai surgir, em oposição a essa liberdade juvenil, a opressora Ditadura, emergente do Golpe Militar de 1964, conforme já apresentado no capítulo primeiro. A partir daí, mesmo apesar dos momentos de sucesso, a música passa a sofrer sérias perseguições.

Enquanto as intensas investidas da Ditadura contra a arte musical não se efetuem, Chico Buarque segue sua ainda precoce carreira musical. Conforme Marcondes (1989), em 1964, no mês de outubro, é lançado na TV Record o Programa Primeira Audição, apresentado por Elis Regina que, até então, ainda não havia se tornado a grande musa que o Brasil conheceu anos mais tarde, como uma das maiores intérpretes da MPB (Música popular Brasileira). O programa serviu de divulgação para novos talentos, inclusive Chico Buarque.

Ainda no final de 64, Chico Buarque recebeu seu primeiro cachê musical como artista da música. “50 mil cruzeiros, que valiam cerca de 30 dólares” (MARCONDES, 1989, p. 32).

Em 1965, Chico Buarque recebe o desafio de musicar o poema *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, o qual seria encenado pelo grupo do Teatro da Universidade Católica de São Paulo. (MARCONDES, 1989). De início recusou o convite, porém aceitou posteriormente. A partir de então, o nome Chico Buarque

começa a realmente se mostrar forte para o que veio e admirado pelo talento; não só cantava, mas compunha com uma maestria distinta, ainda que, para si mesmo, não seria jamais capaz de compor como os grandes compositores admirados por ele.

O primeiro disco chega às lojas em 1965. Sobre isso, Homem (2009, p. 21) nos diz que:

A voz de Chico só chegaria às lojas de discos em 5 de maio de 1965, quando a RGE lançou o compacto com as canções "Pedro pedreiro" e "Sonho de um carnaval". A composição é, segundo o próprio Chico, o início de uma transição para marcar seu próprio espaço, já que tudo o que vinha fazendo até então tinha as digitais da Bossa Nova ou das músicas que costumava ouvir no rádio e nos encontros de seus pais com amigos. (p. 21).

O lançamento do disco impulsiona o compositor a produzir, cada vez mais, letras intrigantes e bem redigidas; sempre com um tom de senso crítico aguçado. Nesse período, a música "Sonho de um Carnaval", a qual concorreu em festival promovido pela TV Excelsior, em abril de 1965, não foi classificada. Só no ano seguinte obtém sucesso no próximo festival, quando a canção *A banda* explode em sucesso absoluto. (MARCONDES, 1989; HOMEM, 2009).

Em 1966, Chico Buarque, pela primeira vez, tem um contato direto com a censura, quando Hugo Carvana e o diretor Antônio Carlos Fontoura propuseram um show só com músicas de Chico, o chamado *Meu Refrão*. O show foi muito bem sucedido e ficou em cartaz um bom tempo. A música *Tamandaré* foi proibida de ser cantada, por ter sido considerada, pela censura como ofensiva ao patrono da Marinha. Sobre isso, Homem (2009, p. 34) afirma que:

Uma das canções do show era "Tamandaré", em que Chico, comentando a desvalorização da moeda, brincava com a figura do almirante Joaquim Marques Lisboa, marquês de Tamandaré, estampado nas notas de cruzeiro. A Marinha brasileira entendeu que havia na letra desrespeito à figura de seu patrono, e a música foi proibida. Já naquela época ele não levava desaforo pra casa.

Já no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, em 19 de outubro de 1966, a música *A Banda* vence o Festival, porém Chico Buarque insiste em dividir o prêmio com a segunda colocada *Disparada*, de Geraldo Vandré, recebendo, cada um dos compositores, a quantia de seis mil e oitocentos dólares.

Sem se dar conta, Chico começava a fazer da música o seu ganha pão. Nessa ocasião, um disco compacto de Nara Leão, com *A Banda*, vendia 100 mil cópias em menos de uma semana. Em 1966, Chico lança o primeiro LP, com uma quantidade excessiva de músicas apresentadas, o que inviabilizou que todas as músicas fossem produzidas no LP *A banda*. Esse fato proporcionou o próximo lançamento, em 1967. (MARCONDES, 1989; HOMEM, 2009).

A partir de então, o artista começa a experimentar o doce, talvez nem tanto, sabor de ser reconhecido e cantado por grande parte da sociedade, não só brasileira, mas internacional. A famosa carreira de Chico Buarque de Hollanda tem assim seu início.

Em 1967, Chico participa do III Festival de Música Popular Brasileira. É quando torna conhecida a polêmica música *Roda Viva*, que acaba entre as finalistas do festival, juntamente com *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil e *Alegria*, *Alegria*, de Caetano Veloso.

Uma sequência de participações de Chico em festivais de música marca a carreira do compositor e o coloca pela primeira vez, em 1968, 1º de junho, perante a um turbilhão de vaias, quando apresentou *Bom tempo*, criticada pelos colegas e público, como um música alienada perante o sistema político que o Brasil enfrentava. Em setembro do mesmo ano, outra de suas composições passaria por outro show de vaias, seria *Sabiá*, ao ser apresentada na Final do III festival Internacional de Canção, no Maracanãzinho.

Em conformidade com o já apresentado anteriormente, os ânimos sociais e políticos no Brasil, final do ano de 1967 e durante todo o ano de 1968, não são nada pacíficos. E “Nesse ambiente foi lançado o terceiro LP de Chico e aconteceram os mais conturbados festivais de que ele participou, conseguindo, entretanto, classificar uma canção em cada um deles” (HOMEM, 2009, p. 63).

A partir de 1967, com a escrita da peça *Roda Viva*, o rótulo de bom moço de Chico Buarque acaba se desgastando. Há uma ação direta da censura em momento de apresentação da peça. Sobre esse evento, Homem (2009) diz que

A peça estreou no Teatro Princesa Isabel em 15 de janeiro de 1968, e tinha no elenco Marieta Severo, com quem Chico se casara. Após a temporada carioca, houve uma montagem em São Paulo. Na noite de 17 de julho, a organização paramilitar CCC (Comando de Caça aos

Comunistas) invadiu e depredou o teatro, destruiu o cenário e espancou violentamente os atores. Ninguém foi responsabilizado. (p. 55).

Os ânimos entre Chico e a censura estavam então se complicando a partir daquele momento. Se a imagem de Chico, até então, era mantida sobre as aparências de bom moço, certamente essa investida contra a arte e os artistas, que já foi comentada no capítulo primeiro deste trabalho, estaria contribuindo para que o estilo, até então, pacífico do artista começasse a ganhar novas configurações.

Mas a carreira de Chico Buarque ganha força, e o próximo LP sairia em meio a tensos conflitos. Segundo Homem (2009, p. 63):

No explosivo ano de 1968, o PC do B (Partido Comunista do Brasil) preparasse para a luta armada no Araguaia. Nas cidades, aumenta o número de manifestações estudantis violentamente reprimidas (algumas com mortes), de greves, atentados e assaltos a bancos e instalações militares. Por seu lado, a direita contra-ataca destruindo editoras e teatros com matiz de esquerda. Em 26 de junho acontece no Rio de Janeiro a Passeata dos Cem Mil. Em outubro o governo prende quase mil jovens reunidos em Ibiúna-SP, no Congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes).

As configurações do ano de 1968 acabam gerando uma influência muito forte na vida dos cidadãos de modo geral. O contexto conflitante, pelo qual passava o Brasil exigia sempre de seus cidadãos uma decisão radical de simplesmente se calarem e aceitarem tudo exatamente como era ditado pelo regime militar, ou decidir ir à luta, ir contra o sistema e colocando a vida em risco, tornar-se um soldado de uma guerra na qual não se sabia exatamente a que níveis poderia chegar.

Quando produziu “Bom tempo”, ficando em segundo lugar na I Bienal do Samba, realizada pela TV Record em maio de 1968, outros conflitos surgem na vida de Chico Buarque. A letra foi considerada descontextualizada da realidade nacional, momento em que grande parte dos artistas produziam no sentido de fazer com que as produções tivessem um engajamento político. Isso seria um lema de causa dos grupos artísticos, com base nos princípios ideológicos.

A presença constante dos festivais de músicas brasileiros contribuía para que os artistas pudessem se apresentar e, conseqüentemente, mostrarem seus estilos, seus

pensamentos, e também alcançarem um público maior, em especial, o movimento estudantil, já que este compunha, geralmente, o público dos festivais, conforme Homem (2009). As produções de Chico estavam sempre ali, seja em forma de autoria solo ou em co-autoria. Além do mais, geralmente, suas músicas ficavam classificadas entre as finalistas, o que fomentava o prestígio de Chico perante a sociedade e suas produções irônicas que, em tom de ambiguidade, vão ganhando cada vez mais admiradores.

Mas, com a instauração do AI-5 (já trabalhado no capítulo primeiro), a caça aos artistas se intensifica e é implantada de uma vez por todas a censura; tudo o que se produzia, deveria passar pelo crivo da censura antes de ser realmente publicado ou divulgado. Muitos artistas são presos, entre eles, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Teria início ali, os anos de chumbo<sup>22</sup> da História brasileira. Com essa caça aos artistas, Chico Buarque passa a ser também motivo de constante atenção dos militares, justamente pelo fato de arrastar consigo os movimentos estudantis por suas músicas e suas ideias que, até então, ainda não eram totalmente de oposição.

Homem (2009, p. 75) afirma que:

No dia 18 de dezembro, Chico foi retirado de dentro da sua casa, levado para o Dops (Departamento de Ordem Política e Social) e depois para um quartel do Exército. Após o interrogatório, foi informado de que deveria comunicar às autoridades militares toda vez que pretendesse sair da cidade. Era muito constrangimento e desconforto para quem preza e defende a liberdade.

Esse fato certamente faz com que Chico comece a apresentar um discurso de, no mínimo, descontentamento com as atitudes do militarismo, mas como já tinha uma viagem marcada para a Europa, ele vai e por lá fica até 1970. Esse período ficou registrado historicamente como o autoexílio de Chico Buarque. Por lá, Chico desenvolveu uma carreira artística que garantiu, por um tempo, o sustento de sua família.

Apesar das notícias que Chico recebe sobre o Brasil, dizendo que as coisas por aqui haviam melhorado, as tensões só aumentavam, em especial, com a posse de Médici e a criação do AI-14, que estabelecia até a pena de morte em nome do bom andamento e da ordem nacional. A chegada de Chico de volta ao Brasil, ao mesmo tempo em que é

---

<sup>22</sup> Ficou conhecido na história brasileira como "**anos de chumbo**" o período em que esteve no poder o general Emílio Garrastazu Médici, o terceiro presidente eleito indiretamente desde o Golpe Militar de 1964, e membro da chamada "linha dura" das Forças Armadas, favorável a um aumento dos métodos repressivos e antidemocráticos. Napolitano (2014).

marcada por uma “festa no aeroporto”, é também marcada pela constatação de que tudo por aqui estava cada vez pior. Assim nos apresenta Homem (2009, p. 83):

Logo percebeu que para ele e milhões de brasileiros as coisas não haviam melhorado. Gravadoras e produtores de espetáculos eram obrigados a submeter previamente as letras de músicas à censura. As redações dos jornais passaram a conviver com a presença constante de censores. Vivia-se o ufanismo que antecedeu a conquista do tricampeonato mundial de futebol, no México, em 1970. Rádios executavam à exaustão "Pra frente Brasil", de Miguel Gustavo, e "Eu te amo, meu Brasil", da dupla Dom e Ravel. Carros exibiam adesivos como "Brasil! Ame-o ou deixe-o" ou até o ameaçador "Brasil! Ame-o ou morra".

O que se pode dizer sobre o posicionamento de Chico frente ao que vê, quando retorna ao seu país, é de indignação. Assim, dá-se início a um período em que Chico Buarque resolve utilizar suas produções para ironizar as atitudes do regime Militar. As polêmicas letras de Chico, inclusive aquelas que definimos como *corpus* de análise neste trabalho, começam a ser produzidas nesse momento da vida do compositor. Surge então “Apesar de você”, que, de início, não é censurada, mas posteriormente, exige-se uma explicação para o termo “você”, insinuando uma alusão ao presidente Médici. (mais detalhes sobre isso na parte de análise). Mesmo Chico alegando não se tratar do presidente “A polícia recolheu as cópias das lojas, invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução nas rádios e, de quebra, puniu o censor que deixara escapar tamanho desrespeito.” (HOMEM, 2009, p. 86).

Muitas letras de Chico Buarque foram censuradas e o artista passa a ser um dos principais alvos da censura.

Em 1971, mesmo com a intensificação das ações da censura sobre as artes, Chico lança mais um de seus LPs, o quinto. Sucesso absoluto! O povo canta e aplaude o que Chico Buarque produz. A temática era voltada especialmente para as problemáticas do país, o que segue até 1976.

É nesse período ainda que, segundo Homem (2009), a TV Globo proíbe Chico de se apresentar em sua emissora, causando inclusive, o afastamento de Marieta Severo, por algum tempo, da Rede Globo. Só em 1977 é que volta a se utilizar músicas de Chico na emissora.

Nos anos de 1972 e 1973, uma forte onda de combate às notícias sobre o fracasso econômico com a queda da Bolsa de Valores. É a reafirmação do discurso da boa ordem e a insistência na proclamação de que tudo vai bem. Homem afirma que:

O cenário de 1972-73 continuava pouco animador. Como não fora possível proibir a queda da Bolsa de Valores, o governo pensava poder contornar o problema impedindo a veiculação de más notícias sobre o assunto. O absurdo maior viria em agosto, quando, após proibir a divulgação de matérias sobre a sucessão presidencial, vetou também qualquer referência à declaração do presidente da Arena de que não havia censura. O Estado de S. Paulo passou a substituir matérias censuradas por poemas de Camões, enquanto o Jornal da Tarde exibia receitas culinárias. (2009, p. 105).

Nesse período Chico escreve *Calabar - o elogio da traição*, que é censurada e proibida pela censura. Segue-se, assim, a forte investida da censura contra Chico Buarque, suas letras e seus discursos.

Em 1974 é que vai surgir o polêmico Julinho da Adelaide, pseudônimo criado por Chico Buarque para driblar a censura. Sobre isso Homem (2009, p. 125) explica que:

Compositores que já tivessem uma letra proibida ficavam marcados e passavam a integrar uma espécie de lista maldita da censura. Suas canções, muitas vezes, eram vetadas simplesmente por terem o nome nesse índice. Apostando na existência da tal lista e na falibilidade dos censores, Chico compôs "Acorda, amor" com os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, autores contra os quais não pesava nenhuma suspeita. Ele tinha razão. Foi aprovada sem restrições.

O intento deu certo e com o precedente, Chico Buarque viria a criar mais duas canções fazendo uso do pseudônimo.



Figura 1- Fac-símile da entrevista do enigmático Julinho da Adelaide para o jornal *Última Hora*, de São Paulo. Fonte: Disponível em <http://jconlineblogs.ne10.uol.com.br/toques/2012/08/15/o-lendario-julinho-da-adelaide-em-disco-solo/>

Isso se deu pelo fato de que, as composições de Chico enfrentavam uma situação insustentável frente aos censores, chegando ao ponto de, em cada duas letras apresentadas à censura, apenas uma ser liberada. Mediante esse cenário, o artista resolve lançar o LP *Sinal Fechado*, no qual gravaria apenas com composições de outros compositores. Foi então que se tornou conhecido o misterioso Julinho da Adelaide. Sob este nome, Chico conseguiu a liberação perante a censura por um tempo. Mas, Julinho tem vida curta e

Em 1975, uma matéria sobre censura publicada no Jornal do Brasil revelou que Julinho da Adelaide e Chico Buarque eram a mesma pessoa. A partir de então a Polícia Federal passou a exigir cópias do RG e do CPF dos autores. O divertido compositor legou para a humanidade apenas mais uma canção: "Milagre brasileiro". (HOMEM, 2009, p. 128).

Assim, termina a curta vida de Julinho da Adelaide para aquele contexto histórico, mas sua história permanece presente em estudos que abordam várias áreas do saber.

Chico Buarque dá continuidade a uma carreira importante no cenário brasileiro. Conforme já visto anteriormente, os dolorosos anos da Ditadura Militar passam e o direito de expressão, pouco a pouco, é retomado e o compositor alcança um estimado nível de aceitação, e mais que isso, um grande número de fãs. Seu nome passa a ser detentor de uma admiração nacional, não só pela boa voz, mas também pela forma com que se propõe a retratar a vida em suas formas complexas. Há um poder exercido pelo nome Chico Buarque.

Atualmente Chico Buarque continua compondo e cantando e é um dos grandes artistas da música brasileira.

Por motivos metodológicos, não continuaremos a apresentação detalhada e cronológica da vida de Chico Buarque a partir dos anos de 1970 até o presente momento, pelo fato de que houve, conforme já explicado, um recorte histórico sobre o

qual nos ateremos. Assim, para maiores esclarecimentos sobre a vida e obra do autor, sugerimos alguns textos<sup>23</sup>.

#### 4.2. As Letras das Músicas e as Análises

Apresentaremos a seguir as letras das músicas selecionadas para análise. Ressaltamos que decidimos trabalhar com seis letras, sendo que três delas são assinadas por Chico Buarque e as outras três assinadas por Julinho da Adelaide. Vale salientar que a escolha das letras a serem analisadas foi realizada, considerando o fato de serem as músicas assinadas por Julinho da Adelaide, apenas as três que aqui se apresentam, sendo elas *Acorda Amor* (1974), letra que trazia também o nome de Leonel Paiva (outra invenção de Chico para driblar a censura); *Jorge Maravilha* (1974) e, por último, *Milagre Brasileiro* (1975). Quanto às músicas assinadas por Chico Buarque, foi necessário seguirmos uma lógica de raciocínio para a seleção, haja vista a vasta produção de composições do artista no período em análise. Desse modo optamos por letras levando em consideração, primeiramente, o ano de produção com observância para a seguinte questão: *Apesar de Você* (1970), ano em que Chico Buarque retorna do exílio; *Partido Alto* (1972), produzida no pior ano para a música brasileira, perante a censura em momentos de ditadura militar, (1973) e, por último, *Tanto Mar* (1975), mesmo período em que circulam as letras assinadas pelo Pseudônimo Julinho da Adelaide.

Outro ponto a ser considerado para a seleção das letras foi o conteúdo. Optamos por trabalhar com aquelas que apresentam semelhanças no caráter crítico e até mesmo irônico, pois se houvesse muita divergência no tom das produções, isso poderia ser um elemento considerado para a aprovação ou não das músicas pela censura, ou seja, poderia se imaginar que, se uma é ofensiva e outra não, naturalmente uma seria liberada e a outra não.

Para o momento, retomaremos os conceitos desenvolvidos no segundo capítulo, a partir de análise das letras das músicas que compõem o *corpus* que aqui se propõe, para que, a partir de então, possamos compreender como os discursos presentes nas letras dessas músicas puderam ser significados, tanto por parte da sociedade quanto por

---

<sup>23</sup> Homem (2009), Menezes (2000), Werneck (2007).

parte da censura. Esta, por sua vez, se mostra atuante em uma certa rede de sentidos, os quais cabem análise, tanto pela pluralidade com que se mostram, quanto pela maneira e critérios sob os quais atuava a fim de fazer funcionar a estratégia “censura”.

Passemos às análises.

### **Apesar de Você**

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

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

Quando chegar o momento  
 Esse meu sofrimento  
 Vou cobrar com juro, juro  
 Todo esse amor reprimido  
 Esse grito contido  
 Este samba no escuro  
 Você que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza  
 De desinventar  
 Você vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada  
 Nesse meu penar

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Inda pago pra ver  
 O jardim florescer

Qual você não queria  
 Você vai se amargar  
 Vendo o dia raiar  
 Sem lhe pedir licença  
 E eu vou morrer de rir  
 Que esse dia há de vir  
 Antes do que você pensa

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

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

(HOLLANDA, 1970)

A letra acima, logo nos primeiros versos, apresenta um discurso direcionado para alguém que se encontra em uma posição de superioridade e, portanto, autorizada a “dar as ordens” (*Hoje você é quem manda/falou tá falado/não tem discussão*), havendo uma posição sujeito de quem manda, reconhecida por parte de quem enuncia. Pode se perceber uma posição sujeito que reconhece o lugar de dependência mediante um outro alguém que tem o controle para mandar, ou seja, alguém autorizado a dar as ordens. Ocorre aqui o fato de que o discurso exige que se tenha definido quem pode ocupar determinadas posições na ordem do discurso.

A enunciação que aqui se evidencia não pode ser, naquele momento histórico, voltada a qualquer indivíduo. Ao utilizar o termo “você”, o sujeito da enunciação evoca um alguém (outro) que possa se posicionar em um lugar que corresponda aos questionamentos que seguem nos próximos versos da letra da música, logo, uma posição que não pode ser ocupada por qualquer um; os censores, por exemplo, não poderiam ocupar essa posição, haja vista se encontrarem também sob os desmandos do

Governo Militar, ou seja, cumprirem com as ordenanças exigidas. Nesse diálogo que se estabelece, pode-se perceber um efeito de sentido percebido sobre a forma “você”, a qual, ao poder ser entendida como referente ao sujeito que se encontra na função de “comandante” da situação, exige, no mínimo, um pronome de tratamento condizente com esse lugar de domínio, de comando. Porém, o que temos é uma informalidade presente no termo “você”, que desconstrói o sentido hierárquico, o qual se espera ser utilizado para se dirigir a quem está em um cargo ou função superior. Essa perspectiva de dispersão do sentido possibilita uma percepção de um sujeito que se constitui, por meio do discurso enunciado, de um lugar que o incita a quebrar o tom de hierarquia, o qual, ao mesmo tempo, soa como “quem pode mandar” e “quem deve obedecer”, demonstrando, por parte do sujeito enunciante, na letra da música, uma disposição necessária para transgredir, para reagir.

Há, a partir do discurso enunciado, a identificação de posições de um sujeito que, ao mesmo tempo, reconhece seu lugar de subordinação, apresenta um desejo de romper com as imposições, logo um sujeito que, apesar de se constituir em um lugar dominado, sente a necessidade de mudar esse condicionamento.

O sujeito enunciador se expressa a partir de um lugar discursivo marcado pela contestação; a indignação pode ser percebida no verso “falou tá falado”, quando se nota um desejo de apresentar a ideia de que não vai adiantar reclamação, ou qualquer tipo de questionamento, pois o sujeito outro a quem certamente o sujeito enunciador se dirige é quem está no controle da situação, é ele “quem manda” e está, portanto, autorizado a exercer esse poder.

Os elementos textuais “A minha gente hoje anda/ falando de lado” podem apontar para uma denúncia que o sujeito enunciador tenta expor e indagar com relação a estar fazendo parte de um lugar discursivo, no qual aos sujeitos não é permitido o expressar-se; há, de certo modo, uma forma excludente evidenciada; uma forma que determina quem faz parte “dessa gente”, desse grupo e, portanto, desse lugar discursivo de onde o enunciante fala, proporcionando, ainda, por meio do não-dito, a existência de uma outra “gente” que se inscreve em um lugar outro; um lugar outro que é histórico, é social, é cultural e é ainda discursivo. Se há uma gente que é ‘minha’, é porque há uma ‘gente’ outra diferente dessa.

Pode-se entender que os sentidos que emanam desse discurso oscilam, porém podem ir de encontro àquilo que estava sendo imposto pelo regime Militar brasileiro naquele período; a censura era responsável por assegurar a certeza de que a liberdade de expressão popular seria fortemente combatida.

Seguindo o mesmo tom de indagação, o discurso presente na letra prossegue e, por meio do termo “você que inventou esse estado”, parece-nos que o sujeito enunciativo deixa a possibilidade de um diálogo proposto, mesmo que, por meio do monólogo, ocorrendo entre o sujeito da enunciação e o outro (dissimulado entre mais de uma possibilidade de quem possa ser esse outro) uma necessidade de conversa, que se estabelece a partir de um sujeito que funciona como uma espécie de porta voz de um dado grupo social (a sociedade brasileira que vivia sob os domínios do militarismo), buscando estabelecer diálogo com um outro grupo, os militares. O “estado” aqui configura uma opacidade de sentido, ou seja, possibilita uma significação que se relaciona a “Estado”- Organização Política e Social de uma sociedade, mas também pode se configurar como “situação”; uma situação criada, provocada pelo outro do discurso. Essa possibilidade de leitura se dá pela teoria do enunciado, na qual um enunciado, apesar de idêntico, torna-se outro, a partir do momento em que novos sentidos lhe poderão ser atribuídos pelo viés da exterioridade, ou seja, por meio dos fatores externos à língua, como a história, por exemplo; ou por um termo que tem uma memória discursiva, possibilitando a variedade de sentidos.

A questão do diálogo que se estabelece elucidando posições sujeito diferentes, mesmo diante dos questionamentos, intensifica o tom irônico com que o sujeito enunciativo se propõe a criticar o fato de não se ter aberturas para um diálogo com aquele outro que se encontra em um lugar constituído e que lhe outorga o direito de mandar, de comandar. Ora se há um sujeito que questiona, naturalmente instaura-se um desejo de que esse questionar possa ser respondido, a não ser que não haja uma disposição para que esses questionamentos prossigam. Nessa relação entre um e outro, as posições sujeito vão se configurando como o que “pode” (no sentido de estar autorizado) mandar e o que “deve” obedecer (no sentido de pertencer a um lugar discursivo que marca sua inferioridade mediante o outro).

Um outro fator que vai possibilitar a evidência do discurso de oposição a algo ou alguém na letra é a utilização do enunciado “pecado”. O sentido estabelecido

originalmente sobre o termo pecar, refere-se, especificamente, ao fato de alguém cometer um delito, ir contra as normas estabelecidas por algo ou alguém que se encontra em posição de superioridade; o elemento “pecado” relaciona-se, a princípio, à questão da religiosidade e ao processo de busca pela salvação, ou ainda busca pelo perdão, partindo do homem direcionado para Deus. Isso na perspectiva de um sujeito que se constitui a partir dos discursos religiosos e que fala desse lugar discursivo. Esse enunciado pode ser encontrado no discurso religioso continuamente, apontando para uma dependência do homem com relação a Deus, devendo haver naquele o desejo real de arrependimento diante deste, sempre que pecar, ou então, ficará sujeito a uma condenação eterna e irreversível.

Ao retomar o enunciado, no verso “Você que inventou o pecado”, o sujeito do discurso retoma a ideia de culpa, ou seja, o outro, que está no comando, criou formas de fazer com que uma parte dos sujeitos constituídos do mesmo lugar de onde partem os questionamentos fossem vistos como culpados, ou melhor, que estes sujeitos fossem obrigados a viverem sob um estatuto do qual ninguém poderia sair, estando sujeito à punição de quem pode punir, no caso, o outro, o estado controlador. Pode-se evidenciar um atravessamento do discurso político com o religioso por meio dos enunciados utilizados. Há um jogo de poder, ao possibilitar a leitura de uma subordinação que, ao mesmo tempo em que se mostra política, configura-se como as imposições sustentadas pelo discurso religioso; o que pode ser evidenciado nos termos “culpa”, “pecado”, “perdão”, os quais vão estabelecendo sentidos diversos por um domínio de memória em funcionamento. O mesmo sentido pode ser atribuído ainda ao termo “escuridão”, haja vista que, no período teocrático da Idade Média, o termo ter sido usado no sentido de “pecado”. De mesmo modo, os “anos de chumbo”, naquele contexto histórico, marcaram um período “negro” da história brasileira, quando a liberdade de expressão ficou ferida pelas imposições da censura. O termo “escuridão” estabelecendo relação em uma rede de memória histórica retoma o sentido do sofrimento, da opressão, da evidência do erro que deveria ser confessado e passível de punição.

Os discursos produzidos neste texto apontam para um embate que se estabelece sobre as relações de poder entre um sujeito enunciativo de um lugar onde cumpre obedecer sob pena de castigo e punição, para um outro sujeito o qual se instaura em um lugar que lhe permite o comandar, o mandar. Na ironia ou na dissimulação de Chico Buarque, parece-nos haver um desejo de manipulação dos sentidos suscetível de uma

duplicidade no que diz respeito a quem seja o “outro” que controla. Percebe-se, nessa possibilidade dupla, diversa de sentidos, a presença do conceito que Foucault (2009) chama de “pobreza” enunciativa do enunciado, sendo este, jamais possível de se dar em uma totalidade acabada de sentidos e possibilidades de (re) significações. Sobre isso retomaremos mais adiante nas demais análises que seguem.

Este estatuto de normas aparentemente estabelecido pelo “outro” do discurso parece-nos ainda intrigante por permitir situações nas quais se delimita aquilo que se “pode” ou “não pode” ser feito ou ser dito em dada conjuntura histórica. Tal situação nos desperta, mais uma vez, a sensação de que a dissimulação discursiva do sujeito enunciator provoca a dúvida, a incerteza de quem se responsabiliza por tal estatuto a ser seguido e obedecido, estando sujeito à punição quem não o fizer. Há uma dispersão dos sentidos possíveis que pode se dar tanto em um jogo entre indivíduos (de um para o outro e, especialmente a ideia de um relacionamento amoroso) bem como na possibilidade de poder estar se falando da Ditadura enquanto estratégia organizada para julgar, avaliar e punir os atos não condizentes com o estatuto já apresentado.

Mais uma vez, por meio do enunciado “pecado”, o sujeito enunciator aciona, no verso “esqueceu de inventar o perdão”, uma memória discursiva que ativa o discurso religioso, a questão de que, com relação ao pecado contra Deus, caso algum ser humano o cometa e se arrependa, será digno de perdão alcançado diante do superior, porém no discurso apresentado na música, fica claro que, mediante os erros cometidos contra esse outro que está no comando, não haveria perdão, afinal, quem criou o “pecado” esqueceu-se de criar o “perdão”. Vale ressaltar que o apelo ao elemento do enunciado “perdão” possibilita a presença de um discurso marcado pelo político e pelo religioso. Em ambos há a utilização do discurso de subordinação para sustentar um domínio, ou seja, tanto no discurso político quanto no religioso, há uma condição de dependência de um alguém que se sujeita (pelo lugar discursivo que se constitui) e um outro que manda, dá as ordens e se sobrepõe, também pelo lugar discursivo assumido. No contexto da ditadura militar, de um lado há a representação de um sujeito que ocupa uma posição imposta, colocando-o em total dependência aos desmandos políticos militares e que representa grande parte da sociedade brasileira, o cidadão comum, o civil; do outro, a evidência de uma posição sujeito assumida por alguém que pode mandar (os militares, por meio do governo), que tem o poder nas mãos, e que, portanto, está autorizado a dar as ordens.

A falta de liberdade de expressão parece mesmo situar o sujeito enunciador em um lugar de opressão, pois, ao enunciar, utiliza os dizeres “Vou cobrar com juros, juro/ Todo esse amor reprimido/ Esse grito contido/ Este samba no escuro”, por meio dos enunciados “reprimido” e “contido”, é acionada uma memória discursiva que aponta para uma condição de subordinação perante um alguém que manda, que dá as ordens e impede que outros falem; além do mais, o samba no escuro remete-nos à ideia dos grupos de compositores e cantores que se reuniam às escondidas durante a Ditadura para que não fossem perseguidos.

Outro fator a ser tomado como constituição discursiva é a utilização do enunciado “juros” que, ao entrar em um jogo de sentidos, estabelece uma relação entre o discurso econômico/capitalista, quando acionado um sentido referente ao lucrar com dado investimento e o discurso religioso, quando se estabelece uma possibilidade de sentidos quanto ao “juro” do ato de jurar, fazer um juramento, o que implica dizer um sujeito que, de certa forma, encontra-se marcado pelo discurso da religiosidade. Ao fazer esse apelo ao discurso religioso, o sujeito que enuncia toma um tom de recorrência ao que é soberano (no interior do discurso religioso) como uma possibilidade de requerer uma certa justiça quanto ao comportamento opressor do militarismo.

Ao encerrar o texto com o “Você vai se dar mal”, o sujeito que enuncia deixa um sentido de que torce para que o outro do discurso, nesse caso, possa ainda responder pelas ações e atos impróprios aos olhos dos sujeitos que se constituem no mesmo lugar discursivo do sujeito enunciante. Nesse caso faz-se referência àqueles que se encontram em condições de desfavor mediante o autoritarismo militar, logo, às classes populares, aos estudantes, artistas e operários; em geral, a toda a massa manipulada e dominada pelo poder militar.

Vamos à segunda análise.

### **Partido Alto**

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

Deus dará, Deus dará

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

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica  
 Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (pouca titica)\*  
 Vou correr o mundo afora, dar um canjica  
 Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca  
 E aquele abraço pra quem fica

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

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

(HOLLANDA, 1972)

**\* termos originais vetados pela censura**

Essa letra de música foi uma das que passou pelos crivos da censura e teve sua letra original alterada. De acordo com documentos<sup>24</sup> emitidos pela censura, a música deveria ser reconfigurada com a mudança de dois termos para que pudesse ser liberada para gravação e/ou divulgação.

O entendimento da censura foi de que as palavras utilizadas por Chico Buarque constituíam-se como uma forma de afronta tanto à Língua Portuguesa, quanto à nacionalidade brasileira pelo tom de baixo nível utilizado.

Pode-se perceber, do ponto de vista da censura, uma posição discursiva assumida por alguém que está em uma posição sujeito que tem por tarefa defender os interesses do militarismo, portanto, um sujeito discursivo que se constitui desse lugar e sente-se autorizado a vetar a letra em nome da posição que ocupa, qual seja, a de

---

<sup>24</sup> Todos os documentos utilizados para esta parte do trabalho são documentos disponíveis no *site* <http://www.censuramusical.com.br/documentos.php?inicio=17> Desenvolvido por Giga Hospedagem como Censura Musical.com - Acessado em 17 de agosto de 2014.

defensor dos “bons” princípios éticos e morais, já que esse foi um dos discursos utilizados pela censura para controlar a produção cultural brasileira naquele período.

Vejamos os documentos:

phonogram

COMPANHIA BRASILEIRA  
DE DISCOS PHONOGRAM**"PARTIDO ALTO" (ou "DEUS DARÁ")**

de Francisco Buarque de Holanda

DIZ QUE DEU, DIZ QUE DEU  
DIZ QUE DEUS DARÁ  
NÃO VOU DUVIDAR, O NEGA  
E SE DEUS NÃO DÁ  
COMO É QUE VAI FICAR, O NEGA  
DIZ QUE DEUS DIZ QUE DÁ  
E SE DEUS NEGAR, O NEGA  
EU VOU ME-INDIGNAR E CHEGA  
DEUS DARÁ, DEUS DARÁ  
DEUS DARÁ, DEUS DARÁ

Refrão, repetido sempre  
antes de cada estrofeROGERIO MUNES  
Chefe do CDDP

DEUS É UM CARA GOZADOR, ADORA BRINCADEIRA  
POIS PRA ME JOGAR NO MUNDO, TINHA O MUNDO INTEIRO  
MÁS ACHOU MUITO ENGRAÇADO ME BOTAR CARREIRO  
NA BARRICA DA MISÉRIA, EU NASCI **BATUQUEIRO**  
(EU SOU DO RIO DE JANEIRO)

DEUS ME FEZ UM CARA FRACO, DESDENTADO E FEIO  
PELE E OSSO SIMPLEMENTE, QUASE SEM RECHEIO  
MÁS SE ALGUÉM ME DESAFIA E BOTA A MÃO NO MEIO  
DEU PERNADA A TRÊS POR QUATRO E NEM ME DESPENTEIO  
(QUE EU JÁ TO COM O SACO CHEIO)

JESUS CRISTO INDA ME PAGA, UM DIA INDA ME EXPLICA  
COMO É QUE POS NO MUNDO ESTA **POUCA COISICA**  
VOU CORRER O MUNDO AFORE, DAR UMA-CANJICA  
QUE É PRA VER SE ALGUÉM SE ENBALA, AO RONCO DA GUÍCA  
(E AQUELE ABRAÇO PRA QUEM FICA)

DEUS ME DEU MÃO DE VELUDO PRA FAZER CARICIA  
DEUS ME DEU MUITAS SAUDADES E MUITA PRECUIÇA  
DEUS ME DEU PERNAS COMPRIDAS E MUITA MALÍCIA  
PRA CORRER ATRÁS DA BOLA E FUGIR DA POLÍCIA  
(UM DIA AINDA SOU NOTÍCIA)



SEDE: Av. Rio Branco, 311 - 4.º andar - tels.: 242-0964 e 252-6195 - End. teleg. Discosinter - GB - BRASIL • ESTÚDIO: Av. Rio Branco, 183 - 1.º e 2.º andar - telefones: 222-6098 - 222-6098 - GB - BRASIL • FÁBRICA: Est. das Furnas, 1467 - telefone 258 - 4491 - GB - BRASIL • UNIDADE S. PAULO: R. da Consolação, 65 - 6.º andar sala 61 - tels.: 239-1324 e 364439 - S. PAULO - SP - BRASIL •

Autor: Chico Buarque Música: Partido Alto ou Deus Dará Parte(s): Parte 1

DIZ QUE DEU, DIZ QUE DEU )  
 DIZ QUE DEUS DARÁ )  
 NÃO VOU DUVIDAR, Ô NEGA )  
 E SE DEUS NÃO DÁ )  
 COMO É QUE VAI FICAR, Ô NEGA )  
 DIZ QUE DEUS DIZ QUE DÁ )  
 E SE DEUS NEGAR, Ô NEGA )  
 EU VOU ME INDIGNAR E CHEGA )  
 DEUS DARÁ, DEUS DARÁ )  
 DEUS DARÁ, DEUS DARÁ )

REFRÃO

DEUS É UM CARA GOZADOR, ADORA BRINGADEIRA  
 POIS PRÁ ME JOGAR NO MUNDO, TINHA O MUNDO INTEIRO  
 MAS ACHOU MUITO ENGRAÇADO ME BOTAR GABREITO  
 NA BARRIGA DA MISÉRIA, EU NASCI BRASILEIRO  
 (EU SOU DO RIO DE JANEIRO)  
 DEUS ME FEZ UM CARA FRACO, DESDENTADO E FEIO  
 PELE E OSSO SIMPLEMENTE, QUASE SEM RECHEIO  
 MAS SE ALGUÉM ME DESAFIA E BOTA A MÃE NO MEIO  
 DOU PERNADA A TRES POR QUATRO E NEM ME DESPENTEIO  
 (QUE EU JÁ TÔ COM O SACO CHEIO)

REFRÃO .....

JESUS CRISTO INDA ME PAGA, UM DIA INDA ME EXPLICA  
 COMO É QUE POS NO MUNDO ESTA POUCA TITICA  
 VOU CORRER O MUNDO AFORA, DAR UMA CANJICA  
 QUE É PRÁV VER SE ALGUÉM SE EMBALA, AO RONCO DA CUÍCA  
 (E AQUELE ABRAÇO PRÁQUEM FICA)

REFRÃO .....


DEUS ME DEU MÃO DE VELUDO PRÁ FAZER CARICIA  
 DEUS ME DEU MUITAS SAUDADES E MUITA PREGUIÇA  
 DEUS ME DEU PERNAS COMPRIDAS E MUITA MALICIA  
 PRÁ CORRER ATRÁS DA BOLA E FUGIR DA POLICIA  
 (UM DIA AINDA SOU NOTICIA)



Autor: Chico Buarque Música: Partido Alto ou Deus Dará Parte(s): 2

Neste documento, aparece a letra original com os termos que deveriam ser modificados em destaque. Nas partes 3 e 4 do documento, evidencia-se que, após a alteração dos termos (parte 1), não haveria problema em liberar a música para a gravação. É importante observarmos o “aprovo” escrito à mão na letra já alterada (parte

1). Assim, mediante a solicitação apresentada (parte 3), há a autorização, por parte da censura, para que a música seja gravada (parte 4).

phonogram  COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM  
SEÇÃO DE RELAÇÕES ADMINISTRATIVAS

- 5 ABR 09 12 72 15324  
BSB

Brasília, 5 de abril de 1972.

Ilmo. Sr.  
Chefe do  
Serviço de Censura de Diversões Públicas  
Brasília - DF

Senhor Chefe:

*A TEDI de 20/68, anunciando o primitivo texto da música "Partido Alto", adon por bem vetá-lo, pelo sentido depreciativo das palavras apresentadas em um de seus versos e também devido ao uso de expressões proscritas. Modificadas a letra, com substituição das palavras que comprometeram o texto, o autor solicita liberação da música.*

*Casimira Stamivada constatou-se que os motivos determinantes do veto deixaram de existir, o que possibilita a liberação da indicada música.*

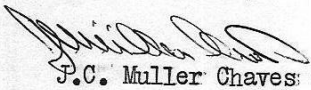
*Verter críticas, liberação do termo "Partido Alto" ou "Deus Dará". Em 06/02/72.*


A COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS PHONOGRAM registrada no SCDE sob o nº 001/GB, por seu representante, vem, respeitosamente, requerer se digne VSª de mandar liberar, para gravação, o anexo texto poético de música popular sob o nome "PARTIDO ALTO" ou "DEUS DARÁ", de autoria de Francisco Buarque de Holanda, esclarecendo que o texto anterior fôra vetado.

Para efeito de esclarecimento a requerente anexa à presente uma cópia do texto primitivo e três vias do modificado, podendo-se, assim, constatar a substituição das duas palavras.

Aproveitando o ensejo para reletrar nossos protestos de alto apreço e distinta consideração somos,

Atenciosamente,

  
J.C. Muller Chaves



SEDE: Av. Rio Branco, 311 - 4.º andar - tels.: 242-0964 e 252-6195 - End. teleg. Discosinter - GB - BRASIL • ESTÚDIO: Av. Rio Branco, 183 - 1.º e 2.º andar - telefones: 222-6066 - 222-6098 - GB - BRASIL • FÁBRICA: Est. das Furnas, 1467 - telefone 258 - 4491 - GB - BRASIL • UNIDADE S. PAULO: R. da Consolação, 65 - 6.º andar sala 61 - teta.: 239-1324 e 361439 - S. PAULO - SP - BRASIL •

Autor: Chico Buarque Música: Partido Alto ou Deus Dará Parte(s): 3

10 de abril de 1972


147/72-SCDP

: Chefe do Serviço de Censura de Diversões Públicas  
: Sr. Delegado Regional do DPF na Guanabara  
: Encaminhamento (faz)

Senhor Delegado:

Tendo em vista a supressão das palavras que deram margem à interdição do texto da música popular intitulada "Partido Alto" ou "Deus Dará", de autoria de Francisco Buarque de Holanda, por parte da TCDP dessa Regional, esta Chefia houve por bem aprovar o referido texto, liberando-o para gravação.

Na oportunidade, renovo a V. S. os meus protestos de elevada estima e distinta consideração.

  
ROGÉRIO NUNES  
Chefe do SCDP



Por meio dos documentos aqui apresentados, pode-se pensar o nome do censor que assina como uma posição sujeito assumida por alguém. Essa posição é institucionalizada no Governo Militar e exige que alguém, para ocupar esse lugar discursivo, possa estar autorizado a fazer o julgamento sobre o que pode e o que não pode ser dito e/ou vinculado nas letras de músicas, de acordo com os valores aceitos pelo estado, naquele momento. Essa posição é assegurada por um projeto político de nação, pautado no discurso Militar, o qual se posiciona como controlador de dizeres. Para que o documento, assim como a assinatura, possam exercer poder de julgamento, é necessário que uma autoridade lhe seja conferida e essa autoridade parte do poder que se encontra sobre os domínios do Governo Militar. Qualquer decisão tomada a partir desse lugar discursivo marcado pela autoridade do nome de quem censura deve ser condizente com os princípios discursivos e ideológicos da ditadura militar.

Conforme se pode evidenciar pela presença da escrita manual, e do parecer que se apresenta, há uma legitimação do nome que assina o documento, ou seja, há uma instituição que autoriza o censor a agir, a atuar e dizer o que pode e o que não pode ser publicado, produzido; há uma autoridade para dizer e decidir o que pode ou não ser dito. Há a evidência de enunciados que legitimam a atuação da censura: o timbre do papel, os carimbos, as interferências no texto da letra de música apontam para uma instituição que autoriza a ação.

Pode-se perceber, mediante solicitação do censor, que o termo “brasileiro” associado ao termo “pouca títica” fossem substituídos, que o discurso da censura aponta para o posicionamento de um lugar discursivo, no qual há uma aparente preocupação com a preservação da imagem “nacional” por meio da valorização da língua culta. É importante destacar que as palavras e termos utilizados pelos artistas eram também censurados em nome de um nacionalismo linguístico, tanto que esse tipo de censura ocorreu não só com as letras de Chico Buarque, mas também com outros artistas, em especial do estilo brega. Este seria um dos discursos utilizados para que a censura atuasse de forma mais aceitável, conforme veremos mais adiante. Logo, um discurso ufanista pode ser compreendido como sustentado pela censura por meio da linguagem utilizada pelos artistas.

Por outro lado, o discurso do sujeito enunciatador da letra da música, mais uma vez, aponta para um lugar discursivo marcado pela insatisfação. O fato de o sujeito

apelar para dizeres contra Deus, faz com que entendamos uma certa revolta por ser desprovido de qualidades necessárias para resistir ao regime em vigor. Inclusive a ironia do texto vai além e torna-se direta quando utiliza o termo “fugir da polícia”. Parece-nos possível o efeito de sentido produzido contra as forças militares instauradas com o Golpe de 1964. Nesse contexto, apesar de constituir-se em um lugar discursivo marcado pela opressão e pela total dependência mediante as ordenanças do militarismo, o sujeito que enuncia na letra da música sente-se capaz de reagir, de poder lutar pela libertação, tanto da opressão política quanto da condição humana imposta por Deus; logo sua forma de condicionamento não faz dele um sujeito que se entrega e aceita docilmente sua condição, pelo contrário, apresenta discursos libertadores que apontam para uma possibilidade de fuga.

Ainda a expressão “Que eu já tô de saco cheio” retoma um enunciado, já que remete ao sentido de insuportabilidade, de algo difícil de aceitar. Há um cansaço por parte do sujeito do discurso. Uma necessidade de que aconteça alguma coisa para mudar a atual situação, pessoal e nacional. Além do mais, a presença da oralidade e da gíria aponta para a constituição de “ethos<sup>25</sup>” de um malandro, nesse caso, do malandro da época, aquele que, no dia a dia, encontra-se inserido no contexto repressivo da ditadura e tenta levar a vida numa boa, com base na esperteza e na malandragem.

Passemos à próxima letra:

### **Tanto Mar**

Sei que está em festa, pá  
Fico contente  
E enquanto estou ausente  
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá  
Com a tua gente  
E colher pessoalmente  
Uma flor no teu jardim

Sei que há léguas a nos separar  
Tanto mar, tanto mar  
Sei, também, que é preciso, pá  
Navegar, navegar

---

<sup>25</sup> Na perspectiva da teoria de Maingueneau (2005, 2006), o *ethos* aqui é compreendido como uma forma definida não apenas pela concepção que o sujeito faz de si, mas pela atribuição dada pelo leitor a partir do modo de dizer do sujeito, conquistando um lugar de aceitação da imagem que espera que faça dele.

Lá faz primavera, pá  
Cá estou doente  
Manda urgentemente  
Algum cheirinho de alecrim.

(HOLLANDA, 1972)

Esta letra de música também foi vetada pela censura. Vejamos como se deu esse processo a partir dos documentos que seguem.



3298

## TANTO MAR

De.: ~~Francisco~~ Francisco Buarque de Hollanda  
 Grav.: Maria Bethania e Chico Buarque

SEI QUE ESTÁS EM FESTA, RAPAZ  
 FICO CONTENTE  
 E ENQUANTO ESTOU AUSENTE  
 GUARDA UM CRAVO PARA MIM

EU QUERIA ESTAR EM FESTA, RAPAZ  
 CO' A TUA BEMTE  
 E COLHER PESSOALMENTE  
 UMA FLOR DO TEU JARDIM

SEI QUE HÁ LEGUAS A NOS SEPARAR  
 TANTO MAR, TANTO MAR  
 SEI TAMBÉM QUANTO É PRECISO, RAPAZ  
 NAVEGAR, NAVEGAR

LÁ FAZ PRIMAVERA, RAPAZ  
 CÁ ESTOU DOENTE  
 MANDA URGENTEMENTE  
 ALGUM CHEIRINHO DE ALECRIM

RETADO

retado

DPF - SIA/SIA  
 SERVIÇO DE REGISTRO E DIVERSÕES PÚBLICAS  
 APPLICADO SIM  
 2 Ana Karis 7/5



Autor: Chico Buarque Música: Tanto Mar Parte(s): Parte 1

Esta é a letra original enviada para apreciação dos censores; mas a inscrição "vetada" já nos aponta o veredicto. Ao ser analisada, obtém como resposta o seguinte parecer:



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

TÍTULO DA LETRA | TANTO MAR  
 AUTOR: FRANCISCO BUARQUE DE HOLLANDA  
 CLASSIFICAÇÃO: VETADA

PARECER Nº 511/75

Esta letra, ao meu ver, é uma alegoria à revolução socialista em Portugal.

Na primeira estrofe

"guarda um cravo para mim"

Cravo era o símbolo dos revolucionários

Depois . . . "Eu queria estar em festa  
 rapaz Com a tua gente, está se referindo a revolução em curso, e mais adiante - na distância que nos separa - tanto mar a navegar -

Lá a estação é a "primavera", e êle a qui está "doente" por não poder participar - e pede que lhe mandem urgentemente "um cheirinho de alecrim".

O alecrim é um arbusto, uma plantinha de cheiro tipicamente português.

Face ao exposto, pela conotação política, amparada pelo art. 41, letra d, , decreto 20.493 de 24.1.46, Veto a em pauta.

Rio, 23/4/75

*Eugenia Costa Rodrigues*

EUGENIA COSTA RODRIGUES

Técnico de Censura 376

*a' 500:  
 Designar 2 técnicas  
 de Censura para com-  
 plementarem o exame  
 da presente letra.*

*25-4-75*

*Wilson M.*

Wilson de Queiroz Garcia  
 Chefe do SCDP/SR/GB



Autor: Chico Buarque Música: Tanto Mar Parte(s): Parte 1

A censora, Eugênia Costa Rodrigues, responsável pelo veto da música, deixa clara sua interpretação sobre a letra, inclusive podemos perceber a defesa de um lugar discursivo que se insere no discurso político defendido pelo governo daquele período, qual seja o discurso que se coloca contra os comunistas e tudo aquilo que possa parecer alusivo ao Comunismo. Lembramos que toda a organização política do país governado pelos militares baseou-se nos princípios de combate aos ideais comunistas, considerando estes como nocivos à ordem nacional.

Desse modo percebemos a teoria do discurso em funcionamento quando, por meio do enunciado “cravo”, deparamo-nos com uma ativação de uma memória discursiva vinculada à Revolução comunista ocorrida em Portugal. Na visão da censora, assim como esse enunciado trouxe à tona o tema da Revolução Portuguesa, na qual o cravo foi considerado como símbolo dos revolucionários, poderia haver esse mesmo efeito de sentido na população brasileira que entrasse em contato com a letra em questão. Na avaliação dos censores, tal canção poderia instigar o espírito revolucionário no país, ferindo os princípios do Militarismo instaurado, no qual não se permitiam críticas e revoltas contra o novo regime. O discurso da letra é considerado, então, com sentido de cunho ideológico contrário à política nacional brasileira naquela ocasião, ou seja, foi entendido como uma forma de posicionamento em conformidade com os ideais comunistas do movimento português e, portanto, devendo ser combatido e censurado para que nenhum dano pudesse trazer à administração pública Militar brasileira.

Porém, a letra é novamente submetida a uma revisão (conforme se evidencia nos documentos, houve um pedido de revisão mediante pedido apresentado por parte do compositor) da censura e recebe um novo parecer, liberando-a, para execução e gravação, explicitando outra posição explicativa, contrária ao primeiro parecer. Este fato comprova o que nos apresenta Stephanou (2001, p. 270), quando traz o questionamento de que “Muda o censor, muda o veredito?”. Há, portanto, a comprovação de que o questionamento levantado pelo pesquisador é válido, pois, com a revisão e, naturalmente, a leitura de outro censor, a sentença sobre a letra é modificada, ou seja, de vetada passa a liberada. Todos os argumentos apontados pela censora que deu o primeiro parecer justificam exatamente o porquê de seu posicionamento diante da letra. Do seu ponto de vista, a maioria dos elementos textuais apresentados na letra remete a uma ideia clara de Portugal e sua bem sucedida revolução. Desse modo o discurso associado ao nome Chico Buarque continua sendo um discurso de esquerda,

contrário ao regime Militar, e segundo os preceitos deste regime, nocivos à sociedade brasileira. Essa postura acaba instigando uma atuação enérgica por parte da censura, já que o nome Chico Buarque traz atrelado a ele uma série de posicionamentos e ideais, não só contrários ao militarismo, mas também incentivadores de oposição ao regime.

Passemos ao documento de revisão da censura que atribui liberação para a gravação da letra.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL SR/RJ  
SERVIÇO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

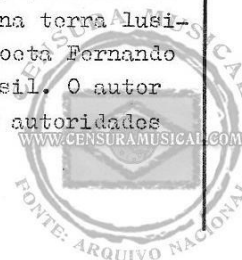
PARECER Nº 592/71-

TÍTULO: " TANTO MAR" ( LETRA MUSICAL)  
AUTOR: FRANCISCO BUARQUE DE HOLANDA  
REVISÃO DE CENSURA : V LIBERADA

A referida letra já havia sido examinada e vetada nesse SCDP, tendo o chefe desse Serviço solicitado que se complementasse as razões do veto. Como parte integrante da segunda turma encarregada de reexaminar a letra, constatamos que:

1- O autor alude, em seus versos, ao cli-  
alguém que tenta compartilhar da alegria apesar de ter sido mal sucedido nos seus ideais revolucionários. Esta mensagem de apoio poderia ser enviada de qualquer país e não obrigatoriamente do Brasil, quando sabemos que em diversos lugares além do Brasil, fala-se o idioma português.

A expressão "cheirinho de alecrim" nos parece totalmente desprovida de sentido dúbio, já tendo sido mencionada em diversas canções inspiradas na terra lusitana. Na terceira estrofe o autor parodia o poeta Fernando Pessoa, cuja obra é bastante difundida no Brasil. O autor omite qualquer referência ao Brasil e às suas autoridades



**Autor:** Chico Buarque **Música:** Tanto Mar **Parte(s):** Parte 1



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

constituídas, tornando ambíguo o sentido e a mensagem de seus versos. Só partindo de suposições poderíamos situar tal posição como perigosa e nociva e enquadrá-la nas normas censórias, e sabemos que toda suposição é vaga, imprecisa, e, acusada de se calcar em suposições tem sido a Censura muitas vezes criticada de maneira impiedosa.

A proposição artística é antagônica a qualquer lógica racionalista, tornando- sem propósito e até ridícula, qualquer incursão da segunda em torno da primeira. Dessa forma são fartamente utilizadas a simbologia e o hermetismo para abrigar e ao mesmo tempo despistar a verdadeira intenção, ficando impossível determinar o alcance pretendido. Isto posto, opino pela liberação da referida letra, por não haver constatada a mesma a existência de elementos geradores de efeitos imprevisíveis. Este é o meu parecer.

Rio de Janeiro, 2 de maio de 1975.

*Ana Kátia Vieira*  
Ana Kátia Vieira

*Lúcia de Rívorêdo Cristofolini*  
Lúcia de Rívorêdo Cristofolini



Conforme podemos constatar, a análise feita por outros censores acaba sendo desenvolvida de modo contrário ao inicial. Nesse novo parecer, as censoras que analisam a letra apoiam-se no discurso de que não há nenhuma especificidade que comprometa a letra em relação à Revolução dos Cravos. No presente parecer, fica evidente a preocupação dos censores em considerar as ambiguidades das letras de música, porém, para a análise proposta, a censora optou por afirmar que quaisquer que sejam as possibilidades ambíguas na letra em análise, não se teriam maiores problemas, pois a Revolução dos Cravos já não se configurava mais como algo que pudesse trazer sentidos negativos ao governo brasileiro.

Pode-se perceber, em mais um ponto, outro fator bastante considerado pela AD, que é a questão do sentido. Considera-se que o sentido de um termo, ou frase, ou proposição vai estar sempre em um nível de dispersão, ficando difícil definir exatamente qual foi a intenção<sup>26</sup> de quem enuncia e que, ao chegar em contato com o interlocutor, o sentido pode ser (re)significado, ou ainda permanecido o mesmo. Parece-nos ser sobre essa ótica que a censora que libera a música atua, afirmando que os sentidos atribuídos podem não ser tão evidentes a ponto de achar possível a liberação da letra para a gravação. Há de se considerar que a posição assumida pela censora move-se em um campo de posicionamentos condizentes com o lugar que ocupa; ao assumir a posição sujeito “censora”, estabelece-se uma forma de ser coerente com esse lugar, ainda que isso exija uma reformulação do modo de conceber os discursos presentes na letra da música.

Com relação aos discursos presentes na letra, podemos observar, de acordo com a análise que vimos desenvolvendo, relacionadas ao discurso da posição discursiva contestadora, presente nas letras das músicas de Chico Buarque, ao fazer alusão à festa como sendo atribuído à Revolução portuguesa. Isso fica mais perceptível quando deixa a possibilidade de leitura que, mesmo apesar de alguém já ter murchado a festa (ou seja, acabado com a revolução), certamente os ideais do movimento ainda estariam presentes em algum lugar e representariam a possibilidade de manifestação da semente plantada. Logo haveria sim a possibilidade de que os anseios da revolução comunista voltassem, de alguma forma, em algum outro lugar que não Portugal e, no caso, o Brasil se

---

<sup>26</sup> Nesse sentido a AD entende que ao ser colocado em funcionamento, o discurso acaba saindo ao controle de quem o enuncia, pois é na exterioridade que os sentidos serão formulados e estabelecidos sobre esse discurso, não havendo um domínio sobre as múltiplas possibilidades de significação que ele poderá receber a partir do momento em que é materializado.

apresentava como um solo fértil para tal movimento, haja vista a insatisfação com o Regime Militar.

Outro ponto que nos possibilita uma leitura relacionada a Portugal é exatamente uma questão levantada pela censora no documento anterior, quando faz menção ao nome de Fernando Pessoa, dizendo que o escritor da letra em análise teria feito uma intertextualidade com o poema de Pessoa (acreditamos ser “*Mar Português*”). O fato é que, ao realizar essa intertextualidade, o compositor aciona uma memória discursiva acerca de Portugal, em especial, o movimento revolucionário português, pois naquele contexto histórico, trazer o nome Portugal era o mesmo que evocar o espírito revolucionário que tomou conta daquela nação naquele período.

Ainda sobre a música acima, o próprio Chico<sup>27</sup> nos apresenta algo que confirma a questão do efeito de sentido dos discursos estarem associados a um dado momento histórico. O compositor fala da música em si, mas queremos ter a audácia de dizer que esse pensamento de Chico Buarque se aplica a todo e qualquer discurso e é isso que faz dele um elemento em relação direta com a História. Alguns discursos só terão sentido em um dado momento histórico e não mais. Esse posicionamento do escritor confirma que, realmente, a preocupação da censura fazia-se coerente quanto aos efeitos de sentidos que o discurso da letra poderia provocar.

Uma vez desenvolvidas algumas considerações sobre as letras assinadas por Chico Buarque, destacando que o tom ambíguo e dissimulado da possibilidade de sentidos produzidos apontam para um sujeito que se posiciona em um lugar discursivo marcado pelo questionamento, pela indagação, pelo ir contra e transgredir o que é imposto, mesmo que, de maneira irônica e disfarçada, dissimulada, em uma movência constante de sentidos, passemos às letras assinadas pelo pseudônimo Julinho da Adelaide.

Eis a primeira letra:

---

<sup>27</sup> Em entrevista concedida ao Jornal A Folha de São Paulo, em 1977, o compositor diz “Porque a música tem esse negócio imediato. Tem até um lado circunstancial, às vezes. É o caso da música que eu fiz pra Portugal que, se agora for liberada, não interessa mais. Não estou interessado em mandar o abraço. Porque eu fiz em determinado momento histórico. Agora, já não é a mesma coisa, entende? Isso acontece. Disponível em [http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre\\_11\\_09\\_77.htm](http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_11_09_77.htm). Acesso em 16 de setembro de 2014.

### Acorda amor

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, chame, chame  
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão  
 (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

(HOLLANDA, 1974)

Nessa letra, queremos iniciar nossa reflexão considerando o mesmo tom dissimulado percebido nas anteriores. Ao iniciar o texto com “Sonhei que tinha gente lá fora”, o sujeito enunciatador instaura a dúvida com relação a tratar-se de algo verídico ou se apenas uma ficção proporcionada pelo sonho. À medida que o texto vai se configurando, dá-se início a um processo de sequências discursivas que nos permitem situar o sujeito enunciatador em um dado lugar, lugar este marcado pela insegurança frente a algo que causa incertezas e medo. Emergem daí expressões que apontam para

um lugar discursivo de onde enuncia um sujeito oprimido; é como se a todo instante fosse necessário o cuidado, o estar atento, pois a todo instante algo ruim pode acontecer, inclusive a intensidade desse fato ameaçador é tão constante que se assemelha a um pesadelo.

O termo “pesadelo”, na condição de enunciado, é trazido como forma de intensificar que não se trata apenas de um sonho comum, é algo a mais, é algo maior, mais angustiante.

Parece-nos que, nessa letra supracitada, a necessidade de dissimular o discurso e seus sentidos já não é mais tão valorizada pelo sujeito que enuncia. Os termos “dura” e “viatura” apontam especificamente para uma determinada classe social que, nesse caso, não pode ser qualquer indivíduo da sociedade, pois apresentar-se em uma viatura era algo específico para policiais militares. Entendemos então que, o sujeito que enuncia figura os militares como pessoas que trazem aflição, medo, pois podem aparecer a qualquer momento e atuar de maneira “dura” e cruel. Isso só é possível na letra em questão por meio da memória discursiva, que coloca os termos em um campo associativo de sentidos.

Em seguida, encontramos um dizer que se mostra, assim como o sujeito que enuncia, em posição contrária ao que se tem por “uso habitual”. Geralmente, quando se tem a sensação de algum perigo que nos cerca, nos rodeia ou nos ameaça, normalmente um recurso utilizado é chamar a polícia, pois esta seria a responsável pela segurança do cidadão comum. Em lugar de se chamar a polícia para assegurar ao sujeito enunciador, a certeza de proteção, pede-se que se chame o ladrão e, aqui, se percebe a inversão dos papéis de polícia e ladrão mediante a compreensão que esse lugar discursivo tem sobre ambos. A polícia agora é quem ameaça, restando apenas pedir ajuda ao ladrão, já que aquela vem desempenhando o papel deste, produzindo opressão e medo.

O recurso utilizado no texto acaba conduzindo o interlocutor a uma compreensão de que o pesadelo está se tornando realidade. É a produção de sentido funcionando e trazendo uma evidência de que a qualquer hora a opressão por parte da polícia (dos militares) pudesse surgir; seria uma mistura entre pesadelo e realidade, uma sensação de vulnerabilidade perante o sistema.

Na terceira parte da letra, o termo “Se eu demorar uns meses”, por meio do não-dito<sup>28</sup>, ou seja, não está dito que o sujeito enunciador foi ou será levado, porém, ao dizer para o seu amor que não o espere por muito tempo, pois, se passar de um ano, que o outro siga normalmente sua vida, sugere-se uma compreensão de que ele será ou foi, sem dúvidas, levado pela “dura” ( para nós, a Ditadura).

Ainda, nos termos “não discuta à toa não reclame”, produz um sentido que se estabelece na relação que tem com a política de opressão do momento militar: não há o que se questionar, não há porque reclamar, tudo vai bem; o Governo trabalha e faz tudo pelo bem geral da nação, não há, portanto, razões para insatisfação. Além do mais, esse reclamar seria inútil e até perigoso, haja vista as ocorrências de desaparecimentos e torturas de indivíduos ocorridos naquele período.

Seguindo esse mesmo rumo, ao encerrar a letra com um conselho colocado entre parênteses, o sujeito enunciador faz com que seu discurso reforce, por meio do sentido, aquilo que ele deseja enunciar, mesmo que não seja permitido, ou seja, temos a convicção de que o sujeito enunciador, aqui, quer dizer que não há saída, quando a polícia chega, o resultado é a prisão ou o exílio, lugares onde eram necessários a escova e o sabonete, elementos fundamentais para manter a higiene em um lugar de reclusão, o violão seria então o companheiro para que o tempo pudesse passar de forma menos dura. O violão é um elemento que indica também o lugar discursivo de onde os discursos do sujeito buarqueano são produzidos; o violão era o símbolo dos artistas, em especial, cantores e compositores, classes sobre as quais a censura atuou de forma intensa e direta.

Em continuidade, passemos às considerações da próxima letra de Julinho da Adelaide.

### **Jorge Maravilha**

E nada como um tempo após um contratempo  
 Pro meu coração  
 E não vale a pena ficar, apenas ficar  
 Chorando, resmungando, até quando, não, não, não

---

<sup>28</sup> Por questões metodológicas, não abordaremos, neste trabalho, de forma aprofundada, discussões sobre esse termo, porém entende-se por não-dito a possibilidade de compreensão de sentidos produzidos por meio do que não é exatamente dito, mas que se estabelece em um dizer outro. Sobre esse assunto, ver PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony. *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de M. Pêcheux*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1997. p. 61-105.

E como já dizia Jorge Maravilha  
 Prenhe de razão  
 Mais vale uma filha na mão  
 Do que dois pais sobrevoando

Você não gosta de mim, mas sua filha gosta  
 Você não gosta de mim, mas sua filha gosta  
 Ela gosta do tango, do dengo, do mengo, domingo e de cócega  
 Ela pega e me pisca, belisca, petisca, me arrisca e me enrosca  
 Você não gosta de mim, mas sua filha gosta

E nada como um dia após o outro dia  
 Pro meu coração  
 E não vale a pena ficar, apenas ficar  
 Chorando, resmungando até quando, não, não, não

E como já dizia Jorge Maravilha  
 Prenhe de razão  
 Mais vale uma filha na mão do que dois pais sobrevoando

(HOLLANDA, 1974)

O tom ofensivo, crítico e recheado de ironia, pode ser percebido em “mais vale uma filha na mão/ Do que dois pais sobrevoando”. Mais uma vez, percebemos o enunciado em funcionamento. Retomando um dito popular “mais vale um pássaro na mão do que dois voando”, o sujeito enunciativo faz com que, ao entrar em contato com o interlocutor, o sentido do dito popular entre em um espaço de produção de novos significados, produzindo um efeito de sentido outro que, de forma direta, aponta para uma situação que, ao mesmo tempo em que se prende a uma naturalidade propiciada pelo uso corriqueiro do dito popular, aproxima-se muito ao momento vivido naquele período. O texto enfatiza uma situação bastante particular, quando retoma o fato de estar se referindo a um acontecimento que envolveu a filha de um agente da polícia militar, quando em momento de detenção de Chico Buarque, resolveu pedir um autógrafa para a filha dele, a qual, segundo o mesmo, era fã incondicional de Chico<sup>29</sup>.

Um outro aspecto dessa mesma parte do texto é a presença do termo “sobrevoando”. Persiste a ironia, pois, fazendo referência ao dito popular, o enunciado

---

<sup>29</sup> Essa afirmação foi feita pelo próprio Chico Buarque em entrevista concedida à Folha de S. Paulo em 1977, quando questionado sobre a possibilidade de ser a “tal filha” da música, uma referência à filha de Ernesto Geisel. Informação disponível em <http://ditaduramilitarensf9ano2011.blogspot.com.br/2011/10/musica-jorge-maravilha-de-chico-buarque.html> Acesso em 16 de setembro de 2014.

retoma uma ideia de voar, qualidade específica dos pássaros, neste caso. Porém o termo em reconstituição de sentido pela palavra sobrevoando aciona uma memória discursiva que remete à ideia da vigilância militar feita por meio de aeronaves que, a todo tempo, sobrevoavam as grandes cidades no intuito de vigiar as ações da população, em especial, dos movimentos sociais, no contexto do domínio Militar brasileiro, quando se instaurou o clima de “vigilância” sobre os indivíduos, com finalidade de que se pudesse evitar manifestações e organizações sociais contrárias ao governo..

Vejamos a próxima letra:

### **Milagre Brasileiro**

Cadê o meu?  
 Cadê o meu, ó meu?  
 Dizem que você se defendeu  
 É o milagre brasileiro  
 Quanto mais trabalho  
 Menos vejo dinheiro  
 É o verdadeiro boom  
 Tu tá no bem bom  
 Mas eu vivo sem nenhum

Cadê o meu?  
 Cadê o meu, ó meu?  
 Eu não falo por despeito  
 Mas, também, se eu fosse eu  
 Quebrava o teu  
 Cobrava o meu  
 Direito

(HOLLANDA, 1975)

Ao iniciar o texto com um questionamento, mais uma vez, evidenciamos um sujeito discursivo que assume uma posição de quem se sente incomodado e que, mais uma vez, emprega a estrutura de um diálogo desierarquizado. A indagação marca a presença de um sujeito que questiona e, ao questionar, rompe com as ordenanças das condições que imperavam no Brasil naquele momento histórico (aqui vale destacar o fato de que as condições de produção apontam para um sujeito impedido de enunciar a partir de um lugar contrário ao Militarismo); ou seja, as condições históricas de produção propiciavam e faziam com que desencadeassem discursos de protesto e oposição; ao se oporem, esses discursos transgrediam, iam além do permitido,

constituindo um sujeito também transgressor, no complexo jogo de relação entre discurso, sujeito e poder.

O discurso da canção, mais uma vez, por meio do enunciado, produz um tom irônico e crítico. Trata-se do enunciado “milagre<sup>30</sup>”. Esse enunciado é comumente utilizado no sentido de referir-se a algo bom. Situa-se, inicialmente, sob as bases de um discurso religioso e aponta para uma origem bíblica, logo ligada a uma rede enunciativa que concebe o milagre como algo positivo desenvolvido em favor de alguém que está necessitando de alguma providência. Porém, ao utilizar o termo em uma dispersão possível, o sujeito do discurso inverte seu sentido, trazendo um movimento inverso, ou seja, o que se esperaria de um milagre, como algo positivo, não acontece. O que se tem é o contrário, o trabalhar muito deixa de ter como resultante o lucro, como era de se esperar, e passa a ter como resultado a diminuição do lucro, conforme se evidencia nos versos “É o milagre brasileiro/Quanto mais trabalho/Menos vejo dinheiro”.

Faz-se necessário retomarmos a ideia de que o discurso, nessa letra, também ser marcado por um objetivo de alcançar um “outro”, sendo que este outro posiciona em um lugar discursivo oposto ao eu que enuncia. O “Tu” indica essa posição outra e oposta ao lugar discursivo do sujeito enunciadador. O verso “tá no bem bom” indica situação favorável em relação à posição assumida pelo sujeito da enunciação que, por sua vez, se sente “sem nenhum”.

A intensidade da oposição possibilitada pelo discurso assumido no texto, o desejo pelo poder falar continuam quando é apresentada a seguinte afirmação: “se eu fosse eu”. Nessa afirmação o sujeito discursivo coloca em dúvida o fato de poder ser ele mesmo, de poder assumir uma posição sem, contudo, ter de ser responsabilizado e punido por isso. Assim, se o sujeito que enuncia pudesse ser ele mesmo, ele seria como alguém se sentindo no direito de chegar para o “outro” e, por meio da exigência, assumiria um lugar de respeito e de direitos iguais.

Outro ponto que merece atenção no discurso que vai se constituindo ao longo da letra da música é o fato de o sujeito discursivo colocar em evidência a questão econômica. O “milagre brasileiro”, por meio de um discurso retomado, aciona uma

---

<sup>30</sup>Sobre o termo, vale destacar que, no contexto histórico em questão, foi utilizado no sentido de nomear o período da política brasileira quando se propagou por parte do Governo, uma acelerado desenvolvimento econômico, sendo esse discurso utilizado para fins políticos e administrativos.

memória discursiva, com nova significação, o termo utilizado pelo governo para divulgar a administração como promissora e próspera ficou conhecido como “Milagre Econômico”. Tratava-se da propaganda que apresentava o Brasil em um acelerado processo de desenvolvimento econômico, o que tinha intensão de que funcionasse como uma propagando favorável ao governo, haja vista a visível crise econômica que assolava vários países naquele contexto, inclusive, o Brasil. Fazia-se necessária a criação de algo que depusesse a favor do governo, gerasse esperança no povo e credibilidade na administração pública. Logo ocorre a divulgação do termo “Milagre Brasileiro” como uma estratégia política de *marketing* e administração.

Ainda, com referência à questão econômica, o termo “boom” também se torna dissimulado em suas possibilidades de significação; no discurso da Ditadura era o “boom” do desenvolvimento, porém retomado no discurso da canção, recebem tom de ironia, já que essa explosão de desenvolvimento estaria privilegiando apenas uma camada social; o “boom” que, foneticamente, pode ser pronunciado ou ouvido como “Bum” retoma uma memória discursiva que lembra explosão de tiros, rojões, canhões, artimanhas mortíferas utilizadas pela Ditadura em momentos de confronto com a população, como foi o caso mais específico aqui apresentado sobre o ano de 1968.

Mais uma vez, o discurso transita entre a possibilidade de sentido que liga o “cadê o meu” a uma exigência feita com relação ao ter direito, mas também possibilita o sentido de uma cobrança por uma parte que lhe cabe na questão financeira, afinal, quem trabalha deve receber pelo trabalho prestado; se há um milagre brasileiro acontecendo no sentido econômico, onde estaria, então, a parcela do cidadão comum (lugar discursivo onde situamos o sujeito buarqueano nas letras em análise).

Desse modo, embora os discursos presentes nas letras das canções possibilitem quase sempre a dupla interpretação, deixando o sujeito enunciador em lugar de oscilação e, portanto, isento de ser responsabilizado por qualquer transgressão assumida no discurso, tomaremos, para fins de análise, a consideração de que a dissimulação foi tomada como forma de fugir da vigilância da censura e acabar dizendo, ainda que, por meio do não dito, o que pode sim, situar o sujeito do discurso em um lugar discursivo determinado por seus discursos, a saber, um sujeito que ocupa um lugar contrário,

ideologicamente<sup>31</sup> falando, ao lugar discursivo ocupado pela Ditadura Militar, mais especificamente, por meio da censura.

Após a análise das letras propostas, evidenciamos que a linguagem utilizada apresenta-se como uma regularidade discursiva que aponta para um sujeito que se constitui sob as bases do que é popular, do que é comum ao cidadão brasileiro da classe baixa. O que nos direciona para a constituição de um lugar discursivo sustentado pelo sujeito enunciador, que se apresenta do lado de quem sofre com o autoritarismo e a repressão do governo; um lugar discursivo marcado pela intensa opressão, o que acaba estimulando o discurso da transgressão, da oposição e do protesto.

#### **4.2.1. Os discursos da Censura**

Segundo já apresentado na primeira parte deste texto, a censura se instaurou no Brasil sob vários argumentos. Em princípio as decisões e atos colocados em prática pelo Governo Militar caracterizou-se apenas como decisões de governo. O que justificou, inicialmente, o Golpe deflagrado, foi o discurso de que era necessário proteger a nação contra os ideais comunistas, colocando sempre a ideia de que o comunismo seria um perigo contra a nação brasileira. Inclusive estamos assistindo à volta do termo “comunismo” como preocupação nacional, (re) significado, (re) contextualizado e, portanto, o mesmo de outrora, novo pela atualidade que apresenta.

Os principais meios de materialização dos discursos do Governo Militar estavam presentes nos Atos Institucionais, conforme já apresentado. Estes atos determinavam as políticas, ações e ideologias do novo governo, comandado pelo militarismo.

Antes da implantação efetiva da censura, quando o Governo alcança direito de atuar indiscriminadamente sobre a vida dos cidadãos, as ações do Governo eram respaldadas pela Lei de Segurança Nacional.

Considerado todos os Atos institucionais criados, o AI-5 foi o que possibilitou realmente a ação de forma mais dura contra a população brasileira. Por meio dos decretos legais que constituíam o AI-5, o Governo Militar passa a ter total direito sobre

---

<sup>31</sup> Entendemos que o termo não é desenvolvido na teoria foucaultiana, porém, para melhor compreensão do pensamento que pretendemos desenvolver, tomaremos o termo para uso no sentido em que se pode relacioná-lo à ideologia como um conjunto de ideais e posicionamentos assumidos por alguém. Quanto ao termo desenvolvido na AD, para melhores esclarecimentos, ler PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, F. e HAK, T. Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 1990.

os cidadãos de modo a poder violar inclusive a Constituição, diminuindo as possibilidades de reação por parte da sociedade.

É necessário que se tenha um discurso que sustente todas as ações ofensivas da censura. Esse discurso se dá com base na ideia de uma necessidade de ordem nacional, ou seja, tudo que a censura estava fazendo e a forma como ela atuava era simplesmente para garantir que o país ficasse em ordem.

Outro ponto a ser considerado foi com base nos valores morais imperantes na sociedade da época. A “moralidade” de uma parte da sociedade dava sustentação a um discurso preconceituoso e discriminatório da censura. Havia, portanto, a desculpa de se exigir a moralidade com base nas exigências da sociedade.

Os rumos que tomavam o país em um momento de guerra entre civis e militares representavam uma ameaça ao Regime Militar. Caso as manifestações ganhassem muita força, poderia ser que a força militar ficasse ameaçada. Era necessário, então, um combate às manifestações para assegurar que os movimentos sociais diminuíssem. O combate à imprensa, às músicas e às expressões artísticas de modo geral eram vigiadas para que não fomentassem ainda mais a disseminação do espírito revolucionário. Vale ressaltar que esse combate não era feito às instituições em si, mas a produções específicas, determinadas, principalmente aquelas que pudessem difundir ideais de oposição ao Governo.

Quanto ao discurso da censura, especificamente perante as letras em questão, já desenvolvemos algumas considerações na parte de análise das letras.

### **4.3. Chico Buarque, a Censura e a autoria**

Após as análises das músicas, sentimos que ainda há algo a ser pensado e desenvolvido com relação ao que nos propusemos a fazer desde o início deste trabalho. O fato é que,[dv] achamos necessário desenvolver uma reflexão que possa, por fim, tentar compreender a forma como se deram os embates entre Chico Buarque e a censura a partir da consideração da autoria. Isso implica considerar as maneiras como essas relações se estabeleceram. Para tanto, tentaremos, a partir de agora, analisar, de forma

detalhada, como entendemos o processo em questão, por meio dos fundamentos teóricos propostos.

Para cumprirmos com mais essa etapa neste trabalho, tomaremos o fato de que, as letras de músicas assinadas por Chico Buarque encontravam sempre uma dificuldade maior para serem produzidas e gravadas, quando analisada pelos censores, os quais não as liberavam ou pelo menos não o faziam de forma imediata, exigindo sempre algumas mudanças de termos e expressões; enquanto que [retirar] aquelas assinadas por Julinho da Adelaide eram facilmente liberadas pela censura e não encontravam maiores problemas. É sobre esse ponto que queremos traçar a compreensão aqui desenvolvida. Vale ressaltar que, apenas três letras foram apresentadas à censura sob o nome de Julinho da Adelaide, e quase todas as centenas assinadas por Chico Buarque. O fato aqui não se estabelece sobre a quantidade de letras, mas sim sobre a forma como umas e outras eram recebidas pela censura e analisadas. É fato que a quantidade de letras apresentadas por Chico Buarque foi maior, porém, para este recorte, tomamos a mesma quantidade, tanto de Chico quanto de Julinho, sendo três de cada um.

A partir dessa questão, consideramos que os discursos presentes nas letras das músicas analisadas, tanto aquelas que trazem como assinatura de autoria Chico Buarque, quanto as que recebem a autoria como sendo de Julinho da Adelaide, apontam para um lugar discursivo marcado pela presença da oposição aos padrões impostos pela Ditadura Militar, em especial, por meio da censura. Não há, ao nosso entender, uma grande diferença entre os discursos vinculados em umas ou outras. O tom de ironia e dissimulação parece-nos até semelhantes em dados momentos. Apesar de se poder pensar a questão de menor rigor com as letras de Julinho, estar ligada ao momento histórico, propomos uma análise que se fundamenta nas afirmações de algumas fontes históricas, como por exemplo o título da obra *Anos 70 – Ainda sob a tempestade*, organizada por Novaes, que nos permite afirmar que a censura e sua atuação continuava ainda intensa sobre as artes, apesar de ser um outro momento político. Ainda sobre a continuidade da ação enfática da censura sobre as artes, Napolitano (2014, p. 72 – supressão nossa) nos apresenta os chamados “anos de chumbo” como “[...] que duraram, na melhor das hipóteses, até o começo de 1976”, ou seja, não houve nos anos iniciais da década de 70 uma diminuição da ação censora, o que nos leva a afirmar que a atuação da censura sobre as letras de Julinho se deu de forma mais tranquila, não pelo momento histórico, mas sim pelo desconhecimento do nome que as assinava.

Ao utilizar recursos linguísticos que dissimulam os discursos nas letras em questão, conforme já apresentado, o compositor faz oscilar a percepção de um sujeito discursivo que, de forma irônica, estabelece um meio de contrapor aquilo que está presente de forma contrária e evidente no discurso da Censura, bem como nas ações do Regime Militar enquanto forma de Governo Nacional. Esse tom oscilante,[dv] faz com que os discursos se percam entre o estar direcionado a um outro específico (no caso a Ditadura e seus ideais enquanto governo) e, ao mesmo tempo, a um outro que pode ser qualquer um (ora a impressão de uma mulher amada, ora de um amigo ou então um cidadão qualquer), consiste em uma forma de transgredir aquilo que está posto como meio de submissão e subordinação. Entra em jogo o que pode e o que não pode ser dito.

A necessidade de ter que dissimular os discursos pode ser entendida como uma forma de urgência para um sujeito que deseja se expressar, mas que encontra uma forte resistência quanto à liberação para que o faça de maneira clara e transparente; ou seja, era necessário que se tivesse em mente que, durante aquele período governamental vivenciado, era de suma importância vislumbrar, com clareza, o que poderia e o que não poderia ser dito.

Chico Buarque, enquanto autor das canções apresentadas, parece saber exatamente disso. O sujeito enunciador evidencia-se como cauteloso ao dizer; toma para si um caminho de precauções que estabelece uma relação em um fio tênue entre o discurso “permitido” e o “não-permitido”. Ao mesmo tempo em que há um discurso, aparentemente marcado pelo comum (o permitido), há um outro discurso marcado pela transgressão (o não-permitido), ou seja, ele enuncia, colocando-se na posição de um sujeito que tem conhecimento dos riscos que assume. Ao constituir-se em determinados discursos, busca tentativas de se diluir enquanto sujeito do discurso.

As condições de produção evidenciadas naquele contexto apontam para um panorama em que os sujeitos, de maneira efetiva e plena, tinham que ater-se à sua forma subordinada de viver, não havendo, é claro, espaço para que outros discursos contrários ao do Militarismo pudessem emergir, circular e serem difundidos, sob pena de que quem o fizesse seria responsabilizado pelo ato transgressor, porém, ainda assim, pôde se evidenciar, naquele período, um espírito de transgressão assumido por parte da sociedade, em especial, de artistas como Chico Buarque e outros, o que só foi possível devido à possibilidade de transgressão instaurada, mesmo mediante a ação da ditadura.

Utilizar a Censura como ferramenta de controle era o mesmo que estabelecer um dispositivo<sup>32</sup> de vigilância sobre os discursos e, automaticamente, sobre os sujeitos. Logo, ao submeter as letras de músicas a serem gravadas à análise dos censores, significava garantir que não circularia de forma livre entre os sujeitos da sociedade em geral, nenhum discurso que pudesse representar afronta ao Governo Militar, nem tampouco incentivar ou fomentar movimentos sociais, por meio de oposição, o que soaria como rebeldia.

Seguindo esse raciocínio, o que queremos colocar como reflexão é o fato de que a censura agia, no caso de Chico Buarque, especificamente, com base no nome de autor que assinava as letras e os discursos que elas apresentavam. Havia nessa perspectiva uma influência direta do nome autor que se tinha posto. O reconhecimento de Chico Buarque perante a sociedade, o gosto, ou não, por sua música era o bastante para fazer com que, os discursos veiculados por ele pudessem chegar à sociedade. Ou seja, pelas análises aqui desenvolvidas, pudemos evidenciar que nome Chico Buarque abarcava sobre si discurso de oposição ao Regime Militar, pelo menos pela perspectiva da censura. Era assim que ele era visto pela censura.

Ao analisar uma letra de música assinada por Chico Buarque e exigir que nela fossem realizadas alterações de termos e expressões, ou nem permitir que fossem produzidas a ação da censura, é lícito dizer que sobre o nome Chico Buarque havia uma função autor em funcionamento, ou seja, a ele se atribuía uma autoridade para dizer; logo, o nome representava um sujeito com credibilidade perante a sociedade que poderia ser ouvido; apresentava um discurso perigoso ao domínio Militar, pois, ao ouvirem tais discursos circulando, os cidadãos, de modo geral, poderiam constituir-se também como sujeitos daquele lugar discursivo, de oposição ao governo militar e passarem a compartilhar e difundir os mesmos ideais de oposição e desejo de liberdade, incentivando uma possível reação revolucionária contra o governo. Conforme o suporte teórico que aqui apresentamos, ocorreria um processo de subjetivação, com a presença de sujeitos se constituindo do mesmo lugar discursivo marcado pelo discurso da transgressão, da oposição.

---

<sup>32</sup> Por questões metodológicas e não cabíveis a este momento de pesquisa, salientamos que essa visão de Censura como dispositivo faz parte de um projeto futuro a ser ainda melhor estruturado e desenvolvido.

Chico Buarque, como indivíduo, possuía uma história marcada por ações revolucionárias (já apresentadas na parte referente à pessoa de Chico Buarque) ligadas ao movimento estudantil e aos movimentos artísticos e culturais, logo, alguém disposto a lutar, organizar e mover grupos em favor de um objetivo comum, nesse caso, em especial, por meio da música como instrumento de difusão de ideais e protesto. Era assim que a censura o via, ou melhor, que viam o nome Chico Buarque quando analisavam as letras para produção e gravação. A partir disso, se averigua a ameaça atribuída ao nome de autor “Chico Buarque”. Haveria, então, uma censura prévia com base só nas possibilidades de discursos atribuídos ao nome em questão.

Por outro lado, quando a censura permitia que letras de músicas assinadas por Julinho da Adelaide fossem produzidas sem nenhuma restrição ou com poucas alterações, permite-nos a compreensão de que, sob o nome Julinho da Adelaide, não se encontrava (pelo menos não na visão dos censores) uma função autor funcionando; àquele nome não se poderia atribuir nenhuma ameaça, haja vista o desconhecimento do nome Julinho da Adelaide.

Desse modo, o nome Julinho da Adelaide como autor, não se mostra revestido de um *status* para dizer, ou seja, não havia sobre esse nome nenhuma credibilidade quanto aos discursos por ele assumidos, até pelo fato de que, historicamente, ainda não era um nome marcado. Fica evidente uma despreocupação por parte da censura com o nome em questão, pois não havia atribuídos a ele nenhum grupo de textos ou discursos anteriormente identificados; afinal, quem seria Julinho da Adelaide para que alguém pudesse desejar ser compartilhador dos ideais presentes em seus discursos?

Com relação a esse risco aparente nos discursos presentes nas letras de músicas assinadas pelo nome Chico Buarque, considerado por parte da censura, pode se ter como compreensão o fato de que, ao terem contato com as críticas presentes e com as posições discursivas assumidas nas letras, a sociedade poderia se identificar com aquela posição sujeito, o que certamente estimularia uma (re) produção dos sentidos ali possibilitados, sendo que estes, por sua vez, apontavam para a formação de uma mentalidade consciente perante os atos abusivos cometidos pela Ditadura, em especial, por meio do AI-5, representação extrema da opressão e do domínio no Governo Militar.

Assim, entendemos que o fundamento “autoria”, na perspectiva foucaultiana, pode ser aqui compreendida como fator determinante na maneira como a censura agiu com relação a Chico Buarque e à criação de seu pseudônimo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao final deste trabalho, ao mesmo tempo em que nos proporciona contentamento, instiga-nos ainda mais à inquietação que outrora, quando em momento de início da escrita desse texto, sentíamos. O fato é que, seguindo a ordem metodológica aqui proposta, sentimo-nos, de certa forma, com sensação de dever cumprido. Com relação à proposta de reflexão em torno da autoria e seu funcionamento, a partir dos aportes teóricos da AD, consideramos ter desenvolvido as reflexões traçadas como objetivos do trabalho. Porém, estamos certos de que no percurso a ser ainda trilhado, tanto em questão de análise quanto em termos de estruturação do pensamento teórico aqui apresentado, ainda há muito o que se fazer.

Mas, cabe-nos o dever de concluirmos as diversas reflexões aqui sustentadas e desenvolvidas ao longo de todo o texto. É necessário apontarmos para uma conclusão, ainda que esta não se mostre plena e completa.

Evidenciamos que a impossibilidade de desvinculação de sujeito, discurso e história, proposta pela AD francesa se comprova em nosso trabalho, haja vista constatarmos, durante todo o processo, que sujeitos são constituídos por discursos e estes, por sua vez, são produzidos, ou (re) produzidos por sujeitos. Essa relação se estabelece a partir de uma lógica definida pela existência de um sujeito que se encontra inserido em um dado lugar social, histórico e cultural, em constante contato com outros sujeitos discursivos, que se constituem a cada vez que enunciam.

Nesse sentido, podemos afirmar que os discursos são produzidos de acordo com as condições de produção que os permitem, fato que não se pode conceber sem a influência da história nessas condições de produção. É o momento, o contexto histórico que vai definir os discursos e os sujeitos que serão produzidos em cada situação. Assim, entendemos que o que é dito, ou que pode ser dito, passa pelo crivo das condições de produção. Os discursos, uma vez enunciados, evidenciam sujeitos e lugares discursivos demarcados por posicionamentos ideológicos (com a restrição já apresentada sobre o termo).

No recorte em questão, para a análise que propusemos desenvolver, entendemos que, no período da Ditadura Militar brasileira, houve uma grande quantidade de fatores históricos que determinaram as condições de produção que possibilitaram a veiculação

dos discursos produzidos e reproduzidos na época. A variedade de discursos acena para uma também diversificada constituição de sujeitos discursivos que se tornaram símbolos na memória histórica que reconta os anos da ditadura brasileira e se constituíam de lugares vários.

Sob os mandos do governo militar, o país passou a conviver com os discursos de repressão, opressão e censura, instaurados no Brasil após o Golpe Militar de 1964. De um lado, sujeitos que se constituem sob os princípios do Militarismo que propunha total controle sobre os cidadãos. Na estreita relação que se estabelece entre discurso, sujeito e história, automaticamente, um discurso de repressão acionaria um discurso outro de transgressão. Se por um lado há um lugar discursivo que manda, comanda, dá ordens, por outro há a possibilidade de um lugar discursivo que pode transgredir, desobedecer e protestar. Foi exatamente o que aconteceu. Em oposição ao discurso controlador da ditadura, surge o discurso transgressor da sociedade brasileira, que experimenta por meio da censura, a perda da liberdade de expressão e opinião.

É a partir desse embate ideológico e discursivo que nos propomos a analisar o funcionamento da autoria sobre os nomes Chico Buarque e Julinho da Adelaide. Como o teor dos discursos apresentados nas letras de músicas de ambos são semelhantes, em questão de crítica e oposição ao governo militar, entendemos que a questão do nome foi de fundamental relevância para que o nome Chico Buarque fosse censurado e Julinho da Adelaide, não.

A lógica de funcionamento da censura sobre as letras assinadas por Chico Buarque se deu exatamente pelo nome que as assinava, haja vista haver sobre esse nome a veiculação de uma tendência ao protesto, ao manifesto e à oposição. Logo, o nome Chico Buarque em funcionamento como autoria acarreta sobre si uma forte presença do discurso de oposição, o que certamente não se encontrava ainda presente no nome Julinho da Adelaide.

O fato de haver uma maior intensidade da ação censora sobre o nome de Chico Buarque pode ser compreendido a partir do momento em que concebemos a ideia de haver sobre esse nome, uma função autor, ou seja, um nome sobre o qual se pode atribuir uma série de discursos e sentidos estabelecidos pelo que é dito e legitimados por práticas discursivas em funcionamento.

Quanto ao nome Julinho da Adelaide, ainda que vinculado a um discurso crítico, não apresentava uma ameaça maior à ditadura, pelo fato de que, sobre esse nome, ainda não se tinha atribuído o *status* de autoria evidenciado sobre o nome Chico Buarque. Julinho da Adelaide era apenas um nome desconhecido e mergulhado em um certo anonimato não prejudicial aos planos militares de controle e opressão, portanto, não autorizado a dizer e ser ouvido.

Acreditamos que a contribuição de nosso trabalho está no fato de poder evidenciar que Chico Buarque, ao perceber a forte influência do “nome que assina” sobre a forma como os discursos veiculados nas letras de músicas eram recebidos, cria estratégias para driblar a ação censora e, mais uma vez, explorando a questão da autoria. Isso nos leva a pensar as relações de poder que envolvem o nome de autor e os discursos em nossa sociedade. Somos instigados a pensar que a autoria se coloca em estreita relação com os discursos que reproduz, ou seja, um nome de autor acarreta sobre si responsabilidades que se evidenciam nas relações de poder que se estabelecem de forma discursiva na história e por meio da história.

De fato, o que podemos afirmar é que contribuímos um pouco; avançamos em um estudo que ainda se mostra novo e desafiador, qual seja, compreender as relações de poder que se estabelecem entre sujeito, discurso e autoria, em pontos de confluência com a história, a partir das reflexões possibilitadas pela AD francesa.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Petrópolis: Vozes, 1984.

BAHIANA, Ana Maria. A “Linha Evolutiva” Prossegue – a música dos Universitários In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Editora Senac Rio, 2005.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAGA-TORRES. Ângela. *Chico Buarque*. São Paulo: moderna, 2002 – Coleção Mestres da Música. *Brasil*. Belo Horizonte. Editora UFMG, 1999.

BRUNI. J. C. *O Sujeito em Foucault*. Tempo Social; Rev. Sociol. USP, São Paulo, 1989.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. Tradução Nilo Odalia. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CAROCHA, MaikaLois. A Censura Musical Durante o regime Militar (1964-1985). In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, p. 189-211, 2006. Editora UFPR.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault- um percurso pelos seus temas, conceitos e autores*. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHARTIER, Roger. O Autor entre Punição e Proteção. In: *A Aventura do Livro: do Leitor ao Navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1999, p. 22-43.

CHIAVENATO, José Julio. *O Golpe de 64 e a Ditadura Militar*. Editora Moderna. São Paulo. 1998.

FERNANDES, Cleudemar Alves. *Discurso e Sujeito em Michel Foucault*. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: \_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

\_\_\_\_\_. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução: Maria Thereza de Costa Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edição Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. "A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: *Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

\_\_\_\_\_. Poder e Saber. In: \_\_\_\_\_. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos de Manoel Barros da Motta. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. (Ditos e Escritos, 4).

\_\_\_\_\_. Sujeito e poder. In: RDEYFUS, H & RABINOW, P. *Michel Foucault, uma trajetória Filosófica (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Vera Porto Carreiro. Rio de Janeiro: Universitária, 1995. Pp. 231-239.

\_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves – 7 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. *A ordem do Discurso*: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução: Laura Fraga de Almeida Sampaio. 22 ed, São Paulo: Edições Loyola, 2012.

GABRECHT, Ana; PEREIRA, Valter Pires & OLIVEIRA, Ueber José de. *Ditaduras não são eternas: memórias da resistência ao golpe de 1964, no Espírito Santo*. In: PEREIRA, Valter Pires & MARVILLA, Miguel. Vitória (Orgs.): Flor&Cultura : Assembléia Legislativa do Estado do Espírito Santo, 2005.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo. Companhia das Letras, 2002.

HOMEM, Wagner. *Histórias de Canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

IGLESIAS, Francisco. *Trajetoária Política do Brasil – 1500– 964*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 193-297.

LEITÃO, Miriam. *Resistir é preciso*. Fábio Magalhães (Org.). São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2013.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005a.

\_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. Curitiba: Criar Edições, 2006. (Org. Sírio Possenti; Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva).

MARANHÃO, Ricardo. O Estado e a Política Populista no Brasil (1954 – 1964). In: FAUSTO, Boris; BRASIL, Bertrand. *História Geral da Civilização Brasileira. O Período Republicano. Sociedade e Política (1930 – 1964)*. 2004, p. 257-294.

MARCONDES, Cláudio. *Chico Buarque: Letra e Música – I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

NAPOLITANO, Marcos. *1964 – História do regime Militar Brasileiro*. 1ª ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2014.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 2000.

MOREIRA, Vânia Maria Losada. *Brasília: a construção da nacionalidade. Um meio para muitos fins*. Vitória, ES: Edufes, 1998.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Introdução à História dos Partidos Políticos no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *As formas do silêncio- no movimento dos sentidos*. Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1995.

REZENDE, Maria José de. *A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade: 1964-1984 [livro eletrônico]* / Londrina, PR: Eduel, 2013.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VENTURA, Zuenir. *1968: o Ano que não Terminou*. Cidade? Nova Fronteira, 2006.