



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL



APARECIDA REGINA BORK DA SILVA

AS MARCAS DA DITADURA NO DISCURSO DE *CÁLICE*,
DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA E GILBERTO GIL

JARDIM-MS
2011

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL

APARECIDA REGINA BORK DA SILVA

AS MARCAS DA DITADURA NO DISCURSO DE CÁLICE, DE CHICO
BUARQUE DE HOLANDA E GILBERTO GIL

Estudo apresentado como Trabalho de Conclusão do Curso de Letras, Habilitação Português/Inglês, oferecido pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Unidade Universitária de Jardim/MS, como requisito parcial para obtenção do grau de licenciada em Letras, sob a orientação da Prof^ª:MSc. Rosemere de Almeida Agüero.

JARDIM/MS
2011

SILVA, Aparecida Regina Bork da.
AS MARCAS DA DITADURA NO DISCURSO DE CÁLICE, DE CHICO BUARQUE DE
HOLANDA E GILBERTO GIL.
Jardim-MS, 63 p. 2011.

1. Discurso

2. Ideologia

3. Ditadura Militar

É concedida à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul permissão para reproduzir cópias desse trabalho de conclusão de curso somente para propósitos acadêmicos e científicos.

Aparecida Regina Bork da Silva

APARECIDA REGINA BORK DA SILVA

COMISSÃO EXAMINADORA

PRESIDENTE ORIENTADORA: Prof^a:Msc. Rosemere de Almeida Agüero

1º EXAMINADOR:Prof^a:Dr^a Sandra Cristina de Souza

2º EXAMINADOR: Prof^o. MSc. Clemilton Pereira dos Santos

DEDICATÓRIA

Dedico esta conquista aos meus filhos,
Ademir Oséias e Aparecido Cesário, que
são a fonte de inspiração para o meu
sucesso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me proporcionar saúde, inteligência, paz e força para lutar contra as adversidades, e pela proteção e amor incondicional por mim.

Ao meu esposo, Osmar Candido, companheiro e incentivador, pelo apoio a mim prestado por meio do cuidado com os nossos filhos, durante todo o Curso.

Aos meus colegas do Curso de Letras por tudo que vivenciamos juntos.

Aos meus colegas de grupo, que muito contribuíram nos trabalhos, nas horas alegres e tristes, durante os quatro anos de Curso: Dryéli, Ramona, Josenilde, Rosinha, Jussara, Cristiane, Elaine, Katterine, Nilza e Solange.

A minha valorosa orientadora, Prof^a:MSc. Rosemere de Almeida Agüero, pela paciência e pelo crédito que me deu, ao aceitar direcionar – me neste trabalho acadêmico, pois oportunizou-me a ampliação de meus conhecimentos.

Agradeço em especial a Maria Nogueira Basso, a querida *Véia*, pois foi meu porto seguro, meu ombro amigo, companheira de todos os momentos e de todas as horas!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 PRESSUSPOSTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA.....	12
1.1 AS TRÊS FASES DA AD.....	12
1.2 LÍNGUA E LINGUAGEM.....	14
1.3 CONCEITOS DE SUJEITO.....	15
1.4 FORMAÇÃO DISCURSIVA- FD.....	17
1.5 IDEOLOGIA E INTERDISCURSO.....	18
1.6 HETEROGENEIDADE: CONSTITUTIVA E MOSTRADA.....	19
1.7 PARÁFRASE, METÁFORA E POLISSEMIA.....	21
1.8 MEMÓRIA DISCURSIVA.....	23
1.9 DISCURSO RELIGIOSO.....	24
1.10 DISCURSO POLÍTICO.....	25
2 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DA MÚSICA CÁLICE, DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA.....	29
2.1 SENTIDO ESTRITO.....	29
2.2 SENTIDO AMPLO.....	31
2.3 OS APARELHOS.....	40
2.4 INSTRUMENTOS DETORTURAS.....	42
3 ANÁLISE DO DISCURSO NA MÚSICA CÁLICE.....	45
3.1 CÁLICE (1973), DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA E GILBERTO GIL.....	45
3.2 DESCRIÇÃO DO CORPUS.....	46
3.3 O INTERDISCURSO NA LETRA DA MÚSICA CÁLICE, DE CHICO BUARQUE E GILBERTO GIL.....	47

3.4	MARCAS HISTÓRICAS-IDEOLOGICAS E ELEMENTOS PRÉ-CONSTRUIDOS.....	49
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
	REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	61

RESUMO

Este trabalho traz como tema *As marcas da ditadura no discurso de Cálice, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil*. Tem como aporte teórico principal a Análise do Discurso de linha francesa. O objetivo geral do estudo é mostrar, por meio de análise das materialidades presentes nos recortes, as regularidades discursivas que ajudarão a evidenciar como é construído o discurso de crítica ao Regime Militar, pelos autores da canção. Pretende-se, ainda, investigar a existência do interdiscurso, das marcas histórico-ideológicas e elementos pré-construídos presentes no *corpus*. A metodologia circunscreve-se aos procedimentos inerentes à AD, que buscam investigar as relações discursivas que operam nos dizeres, de modo a impor determinadas formas ao discurso, observando o sujeito como uma posição na sociedade, assim como o lugar social de onde enuncia. O trabalho de análise é feito a partir de recortes efetuados no *corpus*. Utilizamos o conceito de recorte, postulado por Orlandi (1994, p. 14), compreendido como um “fragmento de situação discursiva”. Buscamos responder *Como é construído um discurso de crítica ao Regime Militar, presente na música Cálice, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil?* As análises nos mostraram que o sujeito/autor se apropriou do discurso religioso usando-o como estratégia para mascarar o discurso de crítica, que atravessa a canção, com o objetivo de denunciar a situação em que os brasileiros viviam naqueles anos em que a Ditadura foi imposta no Brasil. Assim, a ideologia dominante perpassa as relações sociais e afeta todas as ações do sujeito, ou melhor, o discurso produzido pelo sujeito. O trabalho encontra-se estruturado em três capítulos. O primeiro, denominado *Pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa* reporta-se à história da AD, assim como alguns dos principais conceitos da teoria, importantes para o desenvolvimento do nosso trabalho. O segundo capítulo, cujo título é *Condições de produção do discurso da música Cálice, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil* é reservado a descrever as condições de produção do *corpus* analisado. Já o último capítulo é dedicado à análise de algumas regularidades discursivas presentes nos discursos selecionados. Esperamos contribuir, a partir deste estudo, para ampliar as discussões sobre estas temáticas, à luz da teoria escolhida.

Palavras chaves: Discurso; Ideologia; Ditadura Militar.

Lista de abreviaturas

- AD = Análise do Discurso
- AD – 1 = Análise do Discurso 1ª fase
- AD – 2 = Análise do Discurso 2ª fase
- AD – 3 = Análise do Discurso 3ª fase
- AI- 2 = Ato institucional nº 2
- AI- 5 = Ato Institucional nº 5
- FD = Formação Discursiva
- FDs = Formações Discursivas
- DP = Discurso Político
- DR = Discurso Religioso
- DSN = Doutrina de Segurança nacional
- STF = Supremo Tribunal Federal

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como principal filiação teórica a Análise do Discurso de tradição francesa e traz como tema Ditadura e discurso.

O trabalho intitulado *As marcas da Ditadura no discurso de Cálice, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil*, trata de um momento político-histórico vivido pela sociedade brasileira, no período denominado Ditadura Militar.

A opção pelo estudo dessa temática deve-se ao fato de que o período contemporâneo ao Regime Militar, no Brasil, foi uma época de grande produção intelectual, de obras de natureza crítica, que retrata a realidade vivenciada por um povo. Nesse sentido é relevante porque nos permite investigar a relação entre história e ideologia nos discursos produzidos durante a Ditadura.

Semelhante a outros estudos publicados, tais como Soares [S. d] *Análise do discurso na canção buarqueana: o discurso político e sua relação com outros discursos*, e também Kogawa (2004) *O discurso-arte de Chico Buarque: poder sobre o sujeito brasileiro* pretendemos contribuir para a compreensão dos discursos veiculados no momento histórico estudado, pois se percebe que é um período de produção intelectual que permite vários estudos, por ter uma gama de discursos a serem explorados.

O *corpus* desta pesquisa é constituído pelo texto de uma canção denominada *Cálice*, escrita pelos compositores Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil, a qual é composta por um refrão e quatro estrofes produzida em 1973, durante o Regime Militar no Brasil.

A escolha do *corpus* deve-se ao fato de que a música *Cálice* retrata muito bem o momento histórico, de uma época riquíssima em produções intelectuais e críticas.

Como pergunta de pesquisa, elegemos: *Como é construído um discurso de crítica ao Regime Militar, presente na música Cálice, de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil?* Essa pergunta norteará o encaminhamento do trabalho, cujo objetivo geral é buscar, por meio da análise das materialidades discursivas, marcas que ajudarão a evidenciar como o discurso de crítica ao Regime Militar é construído pelos autores da canção.

Como objetivos específicos pretendemos: a) apontar fatores de natureza ideológica, b) marcas de heterogeneidade, assim como c) elementos presentes nos interdiscursos que atravessam as práticas discursivas, presentes nos recortes, apontando

a incidência de elementos pré-construídos, oriundos de formulações de natureza histórico-ideológica, socialmente legitimadas.

O tratamento do tema terá como suporte teórico principal a AD na perspectiva de Michel Pêcheux.

A metodologia para análise do *corpus* é a descrita por Orlandi (2005, p. 65), de que “o sujeito se marca no que diz fornecendo-nos pistas para compreendermos o modo como o discurso que pesquisamos se textualiza”. Dessa forma, os procedimentos metodológicos buscam investigar as relações discursivas que operam nos dizeres, de modo a impor determinadas formas ao discurso, observando o sujeito como uma posição na sociedade, assim como o lugar social de onde enuncia.

O trabalho de análise será feito a partir de recortes efetuados no *corpus*. Utilizamos o conceito de recorte, postulado por Orlandi (1994, p. 14), compreendido como um “fragmento de situação discursiva”.

O conceito de discurso norteador neste trabalho é definido por Pêcheux (2002, p. 29) como sendo a relação entre o acontecimento e a estrutura, pois “o intradiscurso (estrutura) entrecruza-se com o interdiscurso (o acontecimento) para produzir efeitos de sentido”.

O trabalho encontra-se estruturado em três capítulos. O primeiro, denominado *Pressupostos teóricos da Análise do Discurso de linha francesa*, reporta-se à história da AD, assim como alguns dos principais conceitos da teoria, importantes para o desenvolvimento deste trabalho.

O segundo capítulo, cujo título é *Condições de produção do discurso da música Cálice, de Chico Buarque de Holanda* é reservado a descrever as condições de produção do *corpus* analisado.

Já o último capítulo é dedicado à análise de algumas regularidades discursivas presentes nos discursos selecionados.

CAPÍTULO I

PRESSUPOSTOS TEÓRICOS DA ANÁLISE DO DISCURSO DE LINHA FRANCESA

Nesse capítulo será exposta a trajetória da Análise do Discurso de linha francesa, AD, assim como seus principais conceitos teóricos que darão suporte à análise.

1. 1 As três fases da AD

Segundo Maingueneau (1997, p. 10), Mussalim (2004, p. 101) e Orlandi (2005, p. 19) a AD surgiu na década de 60, na França. Tratava-se de uma metodologia que privilegiava a interdisciplinaridade. Reunia pressupostos teóricos da Linguística, da Psicanálise e do Materialismo Histórico, ou Marxismo. A AD constituiu-se no espaço de questões surgidas pela relação entre os domínios disciplinares citados e, também, ao mesmo tempo, é uma ruptura com o século XIX.

A primeira fase da AD apresenta um sujeito assujeitado a uma única ideologia de produção discursiva, pois a AD fora considerada com “uma máquina autodeterminante e fechada em si mesma” (PÊCHEUX, 1990, p. 311), na qual o sujeito se vê produtor do próprio discurso, mas, na verdade, não passa de subalterno, suporte do discurso do outro.

Bueno ([S. d.], p. 01) afirma que os fundamentos da Psicanálise sustentaram a teoria de que as interações discursivas mostravam um sujeito fragmentado com a ilusão de ser uno, mas em seu discurso apenas remetia ao já dito em outros discursos. Construíam-se, assim, os processos de representação do referente textual, a qual Pêcheux descreveria como a AD-1.

Segundo Pêcheux (idem, p. 313) a primeira fase da AD elaboraria esse processo de representação do referente por etapas, a partir de uma ordem fixa, restrita sistematicamente a um espaço e a um fim predeterminado, em que as máquinas discursivas formavam unidades intercaladas ou interpostas.

Mussalim (2004, p. 118) afirma que, na AD-1, cada processo discursivo é formado por uma máquina discursiva, ou seja, cada construção processual discursiva remete a diferentes máquinas discursivas, e, cada uma delas, são idênticas e fechadas a si e sobre si mesmas.

Pêcheux (1990, p. 312) aponta na AD-1 dois gestos sucessivos: o primeiro diz respeito a *corpus* de sequência discursiva, o qual é a reunião de um conjunto de traços discursivos empíricos que gera a hipótese de que a produção desses traços foi dominada por uma máquina discursiva. O segundo gesto sucessivo consiste a partir do espaço da distribuição combinatória das variações empíricas desses traços discursivos, que constitui o gesto epistemológico de promoção em direção à estrutura dessa máquina discursiva.

Segundo Pêcheux (idem, p. 112) a análise linguística de cada sequência é fundamental para a análise discursiva do *corpus*, o objeto escolhido para estudo. Neste sentido a análise linguística é configurada como uma operação autônoma e a sua realização é baseada na neutralidade e na independência discursiva da sintaxe. A análise do *corpus* é calcada em construir e detectar sítios de identidades parafrásticas, interseqüências. A variação combinatória dessas identidades parafrásticas constitui o lugar de proposições de base, características do processo discursivo estudado.

A existência do outro está subordinada ao primado do mesmo. O outro da “alteridade discursiva empírica” é a base combinatória da identidade de um mesmo processo discursivo. Já a outra “alteridade estrutural” é a diferença entre mesmas, ou, uma diferença incomensurável entre máquinas (PÊCHEUX, 1990, p. 313).

Pêcheux (idem, p. 314) ressalta que o período da AD-2 inicia-se com o deslocamento teórico, em que o objeto de estudo são as máquinas discursivas estruturais e as relações entre elas. Essas relações ocorrem com força diferente, entre os processos discursivos, e formam o conjunto por dispositivos com influência desigual uns sobre os outros.

O próprio teórico menciona que na AD-2 houve poucas inovações, do ponto de vista dos procedimentos, sendo que o deslocamento teórico, principalmente sensível ao nível da construção dos *corpora* discursivos, facilita trabalhar sistematicamente suas influências internas desiguais, extrapolando o nível da justa posição contrastada.

Essas relações caracterizam a AD-3, como pode ser observado em Pêcheux (1990, p. 315). É na AD-3 que “a superioridade teórica do outro sobre o mesmo se acentua”.

Com relação à terceira fase da AD, Mussalim (2004, p. 120) menciona que se configura à desconstrução das maquinarias discursivas. Nessa fase a heterogeneidade dos discursos é marcada pela noção de polifonia e de interdiscurso, pois o discurso de

um sujeito é atravessado por muitos outros “discursos” e por muitas “vozes” concordantes ou discordantes.

Assim como, Mussalim (2004), Pêcheux (1990, p. 315) considera o interdiscurso como o objeto de análise da AD-3, o qual é primado sobre o discurso. O procedimento da AD é por etapas, com ordem fixa e explode definitivamente na terceira fase e, também, a superioridade teórica do outro sobre o mesmo se acentua.

A preocupação em se levar em conta a incessante desestabilização discursiva do *corpus*, das regras sintáticas e das formas de seqüencialidade, produz uma reconfiguração do campo discursivo analisado, pois a reinscrição dos traços das análises parciais, no próprio interior do campo discursivo, são supostos.

Para Pêcheux (1990, p. 316) a AD-3 aborda o estudo da construção dos objetos discursivos, dos acontecimentos, e também dos “pontos de vista” e “lugares enunciativos no fio intradiscurso”. O discurso de um outro, colocado em cena pelo sujeito, ou discurso do sujeito se colocando em cena como um outro, mostra as formas da heterogeneidade.

1.2 Língua e linguagem

Para Maingueneau (2004, p. 29) a linguagem é uma forma de ação dentro da perspectiva pragmática, ou seja, o ato de fala está conectado com o fato da realização da ação. As relações entre os sujeitos são regulamentadas através das convenções feitas pelo ato da fala. Essas convenções são denominadas por contrato social e cada língua tem, e em cada ocasião, que adotar um conjunto de palavras e uma forma de comportamento diferente, intencionalmente, para melhor ocorrência da interação entre os sujeitos.

Segundo Orlandi (2005, p. 15) a AD concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social. E essa mediação é o discurso, definido como palavras em movimento, ou seja, a prática da linguagem que causa a transformação do homem e da realidade em que ele vive.

A autora menciona que o discurso trabalha a língua no mundo, com homens falando, e considera a produção de sentidos parte da vida dos sujeitos ou membros de uma determinada forma de sociedade.

Orlandi (*idem*, p. 18) afirma que para a AD, na análise da linguagem, o texto é tido como uma unidade fundamental, o qual é uma totalidade com sua qualidade

particular e com sua natureza específica, não sendo apenas uma frase longa ou uma soma de frases.

Para Orlandi (2005, p. 21) é o funcionamento da linguagem que põe em relação sujeitos e sentidos, afetados pela língua e pela história; em outras palavras a forma material, que é a língua como estrutura e como acontecimento, juntamente com a história, que afetam a produção de sentidos e sujeitos.

Pêcheux (2002, p. 17 e 28) menciona que o acontecimento é o encontro de uma atualidade e uma memória. E o acontecimento é sobre determinado, contribuindo para que a interpretação seja dada muito mais pela história, pois o estatuto das discursividades que trabalha um acontecimento entrecruza proposições de aparência logicamente estável, suscetíveis de resposta unívoca.

Já a estrutura é definida a partir do conceito de que:

Todo enunciado é intrinsecamente suscetível de torna-se outro, diferente de si mesmo, de deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro (a não ser que a proibição da interpretação própria ao logicamente estável se exerça sobre ele explicitamente). Todo enunciado, toda sequência de enunciados é, pois, linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo o lugar a interpretação (PÊCHEUX, 2002, p. 53).

Podemos observar que é a estrutura que categoriza a língua, elevando-a ao patamar de ciência.

A AD considera que não há linearidade na disposição dos elementos da comunicação, porque ocorre o processo de significação onde todos os elementos se realizam ao mesmo tempo, pois emissor e receptor não atuam separados e nem em uma sequência: um fala, depois o outro decodifica. Considera, ainda, que o discurso é feito de sentidos entre locutores, por não se tratar apenas de transmissão de informação, como o esquema elementar da comunicação caracterizante do que é mensagem.

Segundo Orlandi (2005, p. 39) a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas, em que o sujeito ao significar se significa.

Outro conceito importante, na Ad é o de sujeito.

1.3 Conceitos de sujeitos

Mussalin (2004, p. 133) observa que na AD-1, o sujeito é assujeitado às “máquinas discursivas”, pois está submetido às regras específicas que delimitam o

discurso que anuncia, e não pode ser concebido como um indivíduo que fala, pois ocupa a fala de uma instituição, de uma ideologia.

O suporte teórico da AD-2 está nos fundamentos do materialismo histórico, responsável pela explicação sobre as situações das quais o sujeito participa como membro de uma sociedade dividida em classes sociais, e onde assume diferentes papéis, e em cada situação pede um comportamento, um estilo diferente e um conhecimento sobre o contexto histórico-social. (BUENO, [S.d.], p. 01).

Mussalim (2004, p. 133) assume a perspectiva da teoria tomada por Pêcheux, por empréstimo, à noção de sujeito de Foucault, na qual o sujeito é uma função. Ele pode desempenhar vários ou diferentes papéis. Mas não é totalmente livre, por sofrer coação da formação discursiva do interior da qual enuncia, pois esta está normatizada por uma formação ideológica que preestabelece as possibilidades de sentidos do discurso, configurando desta maneira a AD-2.

Pêcheux (1990, p. 314) descreve a teoria de Foucault como a do assujeitamento, na qual o sujeito é livre ao mesmo tempo submisso, ou seja, pode tudo dizer desde que se submeta à língua para sabê-la.

Para (MUSSALIN apud ALTHUSSER, 2004, p. 110) o sujeito do discurso deve ser considerado como aquele que ocupa uma posição social e, a partir dela, enuncia, pois está inserido no processo histórico que o permite determinadas inserções e não outras, em outros léxicos. O sujeito não é livre para dizer o que pensa, mas é levado, sem ter a consciência disso, a ocupar seu lugar em determinada formação social e enunciar o que lhe é possível, tendo como base o lugar que ocupa.

A AD concebe a perspectiva da noção de um sujeito histórico unida à do sujeito ideológico, e esse sujeito representa em sua fala um tempo histórico e um espaço social. (SILVA, 2010, p. 03).

Pode-se observar que as noções de sujeitos para a AD-1 e AD-2, apesar de serem diferentes, são influenciadas por uma teoria da ideologia que enquadra o sujeito numa formação ideológica e discursiva. Desta maneira a AD acredita na existência do sujeito ideológico e, através dele, a ideologia se manifesta.

Mussalin (2004, p. 107) observa que o conceito de sujeito sofreu uma alteração substancial após a descoberta do inconsciente por Freud. A entidade homogênea do sujeito passa a ser questionada e uma nova concepção surge, a do sujeito clivado, dividido entre o consciente e o inconsciente. O inconsciente é o lugar desconhecido de onde emana o discurso do outro que forma o par da relação binária “inconsciente e

consciente” com a descontinuidade, que contribui para a definição das características estruturais do sujeito, as quais surgem no intervalo existente entre os dois significantes: sob os léxicos e sob o discurso.

Segundo Mussalin (2004, p. 134) a noção de sujeito descrita por Freud, a do sujeito essencialmente heterogêneo, clivado e dividido entre o consciente e o inconsciente, é na AD-3 encontrada. É a concepção de sujeito concebida pela forma um pouco menos estruturalista, de um sujeito descentrado, ávido por definir sua identidade entre a relação do “eu” com o “outro”.

Para Pêcheux (1990, p. 315) a superioridade teórica do outro sobre o mesmo se acentua na AD-3, pois os fundamentos linguísticos da teoria da enunciação são atribuídos às relações enunciativas nas quais os sujeitos assumem reciprocamente e atribuem identidades, por um jogo de imagens ideologicamente forjadas a partir de uma formação discursiva.

Mussalim (idem, p. 108) ressalta que, na AD-3, a implicação do conceito lacaniano de sujeito, o qual tem sua identidade garantida pelo lugar do outro, por um sistema parental simbólico que determina a posição do sujeito desde sua aparição, pois é clivado, dividido, mas estruturado a partir da linguagem, que o torna um sujeito condizente com um de seus interesses centrais, o de conceber os textos como produtos de um trabalho ideológico não-consciente.

Outro conceito importante, na AD é o de formação discursiva, essencial para a compreensão e a análise do *corpus*.

1.4 Formação discursiva – FD

Com relação à FD Maingueneau (2004, p. 112-3) ressalta que não deve ser concebida como um bloco compacto que se opõe a outro, mas como uma realidade heterogênea por si mesma. A FD surgiu como o lugar de um trabalho no interdiscurso. Ela é um domínio inconsistente, aberto e instável, pois possui uma fronteira que se desloca em função dos embates, das lutas ideológicas.

Maingueneau (idem, p. 115) acrescenta, ainda, que todas as FDs são associadas a uma memória discursiva, constituída de formulações que se repetem, recusam e transformam outras formações. Essas redes de formações são chamadas de enunciados, ou seja, no interdiscurso têm a possibilidade de existirem diferentes formulações, ou redes ou enunciados.

Pêcheux (1990, p. 314) toma emprestada a noção de formação discursiva de Foucault, em que o exterior e o dispositivo da FD estão em uma relação paradoxal, pois a FD é um espaço estrutural invadido por elementos que vêm de outro lugar e se repetem nela.

O teórico menciona que a formação discursiva, presente na AD-2, apresenta-se numa relação de entrelaçamento desigual com o exterior, proporcionando descobrir os pontos de confrontos polêmicos nas suas fronteiras internas, as áreas engendradas por toda uma série de efeitos discursivos: de ambigüidade ideológica, de resposta pronta e de réplica.

Para Mussalim (2004, p.120) a relação entre formações discursivas é incorporada pela formação discursiva em questão; o “outro” ou “outra(s)” FD(s) que mantém uma identidade mesmo sendo atravessada por outros discursos. Na segunda fase da AD, considera-se a existência de FD(s) constituídas independentes umas das outras, para depois serem postas em relação.

Afirma, ainda, que a identidade das FD(s) em questão é estruturada pela relação interdiscursiva, na qual os diversos discursos permeiam uma FD se formando de maneira regulada no interior de um interdiscurso. Assim uma FD é definida a partir de uma incessante relação com o outro.

No próximo item ressaltaremos os conceitos de ideologia e de interdiscurso.

1.5 Ideologia e interdiscurso

Orlandi (2005, p. 38) escreve que é na língua que a ideologia se materializa nos léxicos do sujeito. O discurso é o lugar do trabalho da língua e da ideologia e as formações ideológicas são a base das formações discursivas, nas quais as palavras encontram sentidos.

A AD conceitua a noção de ideologia a partir da consideração da linguagem, assim como a interpretação, por não haver sentido sem interpretação, pois diante de qualquer objeto simbólico o homem é induzido a interpretar. Desta forma a autora atesta a existência da ideologia.

Segundo Orlandi (idem, p. 46) a ideologia é a condição para a constituição dos sentidos e do sujeito. Este é o resultado da interpelação do indivíduo pela ideologia para que se produza o dizer. As estruturas-funcionamentos são as ideologias e o inconsciente e a característica comum dessas estruturas é a de dissimular sua existência no interior do

seu próprio funcionamento, produzindo uma gama de evidências “subjetivas” que constitui o sujeito.

Orlandi (2005, p. 47) observa que a ideologia é a função da relação necessária entre o mundo e a linguagem, que se refletem no sentido de mudança, do efeito imaginário de um sobre o outro.

A autora ressalta que o gesto de interpretação se realiza na relação do sujeito com a língua, com a história e com os sentidos, e essa relação é a marca da subjetivação, comutantemente traço da relação da língua com a exterioridade. Confirma que não há discurso sem sujeito, e nem sujeito e realidade sem ideologia. A ideologia e o inconsciente estão fisicamente conectados pela língua e pelo processo descritos neste parágrafo.

Para Orlandi (2005, p. 48), é a intervenção da ideologia com seu modo funcionamento-imaginário que torna possível a relação entre linguagem, mundo e pensamento, pois a interação ocorre ao mesmo tempo entre os três itens.

Orlandi (idem, p. 32 - 3) também ressalta o conceito de interdiscurso de Courtine, o qual descreve como o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Em outros termos, o interdiscurso é os dizeres já ditos ou a constituição do sentido, enquanto o que se está dizendo corresponde ao intradiscurso, que é determinado pela relação estabelecida com o interdiscurso.

Segundo Maingueneau (1997, p. 11-3) o interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante, no qual a FD é levada a incorporar elementos pré-construídos, produzidos fora dela, suscitando, igualmente o chamamento de seus próprios elementos para organizar sua repetição, mas também provocando o apagamento, o esquecimento de determinados elementos. É no nível constitutivo que a FD se relaciona com o interdiscurso.

Pêcheux (1990, p. 314) aponta que a noção de interdiscurso é adotada para designar o “exterior específico” de uma FD, para constituí-la em lugar de evidência discursiva que se submete à lei da repetição estrutural fechada, ao mesmo tempo em que é gerada com resultado da irrupção de um além exterior e anterior.

No próximo item, passaremos a apresentar as várias formas de heterogeneidade.

1.6 Heterogeneidade: constitutiva e mostrada

Segundo Maingueneau (1993, p. 75) a heterogeneidade constitutiva “aborda uma heterogeneidade que não é marcada em superfície, mas que a AD pode definir,

formulando hipóteses, através do interdiscurso, a propósito da constituição de uma formação discursiva”. Em outras palavras, nota-se que é uma heterogeneidade não localizável e também não representável, que se coloca como constitutiva do tecido de todo o discurso.

Outra característica da heterogeneidade constitutiva é que ela impede que o discurso seja um espaço fechado, estável, homogêneo, mas não o livra de estar englobado em um espaço controlado, delimitado pelas possibilidades de sentidos que a formação ideológica lhe permite, pois vale ressaltar que uma FD, mesmo heterogênea, é afligida pelas coerções da formação ideológica, na qual esta inserida (MUSSALIM, 2004, p. 131).

Para Mussalim (2004, p. 132), é no espaço da heterogeneidade que o sentido se torna necessariamente demarcado, e, portanto, por se originar nesse espaço é que o sentido não é único.

Mussalim (idem, p. 129) retoma Maingueneau quando reconhece que podemos perceber tanto a presença constante do outro na constituição de uma FD, assim como a realidade da heterogeneidade constitutiva do discurso.

Mussalim (2004, p. 28), afirma que é no princípio da heterogeneidade discursiva do discurso que se encontra ancorada as formas de heterogeneidade mostrada.

Com relação à heterogeneidade mostrada do discurso, ela nos leva a adquirir conhecimento de um funcionamento que representa uma relação radical entre o interior e exterior da FD, em outras palavras, a relação da formação discursiva com ela mesma, e também com o exterior. A heterogeneidade mostrada recai sobre “as manifestações explícitas, recuperáveis a partir de uma diversidade de fontes de enunciação” (MAINGUENEAU, 1993, p. 75).

Observa-se que o conceito de dialogismo, o qual é dimensionado para dialogização interna do discurso, conceito esse instituído pelo círculo de Bakhtim e Authier-Revuz, (MUSSALIM, 2004, p. 127) ratifica que a AD se serve deste conceito de dialogismo e afirma que algumas formas de heterogeneidade mostrada no discurso se articulam sobre a realidade da heterogeneidade constitutiva de todo o discurso.

Segundo Mussalim (idem, p. 128) as formas de heterogeneidade mostrada particularizam a presença do outro na superfície discursiva de maneira distinta, seja as formas mais evidentes, a heterogeneidade mostrada marcada ou forma de maior complexidade, ou também a menos evidente não-marcada.

Para Mussalim (2004, p. 129) a heterogeneidade mostrada, seja a marcada ou a não-marcada, são formas linguísticas de representação de vários modos de negociação do sujeito com a heterogeneidade constitutiva.

Mussalim (2004, p.28) afirma que é no princípio da heterogeneidade discursiva do discurso que se encontram ancoradas as formas de heterogeneidade mostrada.

No próximo tópico o assunto a ser discutido refere-se à paráfrase, à metáfora e à polissemia.

1.7 Paráfrase, metáfora e polissemia

Possenti (1990, p. 49), nos oferece a noção de paráfrase ao citar como exemplo a obra de Fiorin (1988) *O regime de 1964: discurso e ideologia*, em que os enunciados básicos daqueles discursos, ou seja, o discurso dos governos militares era repetido nos textos utilizando-se de diversas formas linguísticas.

Segundo Maingueneau (1993, p. 96), a parafrase surge em AD como uma tentativa para controlar, em pontos nevrálgicos, a polissemia aberta pela língua e pelo interdiscurso. Fingindo dizer diferentemente a “mesma coisa” para restituir uma equivalência preexistente, a paráfrase abre, na realidade, o bem-estar que pretende absorver. Ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva.

A AD, desde seu surgimento, manteve com a paráfrase uma relação essencial, seja pelo método harrisiano, conceituado como:

[...] parti-se do princípio que, em uma formação discursiva, o sentido é apreendido pelo deslizamento de uma fórmula à outra, no interior de classes de equivalência: “É preciso admitir, escreve Pêcheux, que palavras, expressões e proposições literalmente diferentes podem “ter o mesmo sentido” no interior de uma formação discursiva dada” (MAINGUENEAU, idem, p. 95).

Dessa forma através da *análise automática do discurso*, de Pêcheux, que considera que, em uma FD, o sentido é assimilado pelo deslizamento de uma fórmula à outra, no interior de classes de equivalência (MAINGUENEAU, 1993, p. 95). Acrescenta, ainda, que a AD une a parafrase às coerções de uma formação discursiva e não à confrontação psicológica de dois ou vários sujeitos.

Orlandi (2005, p. 36) afirma que “os processos parafrástico são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer sedimentado”.

Para Orlandi (idem, p. 36), é na tensão entre processos parafrásticos e os processos polissêmicos, que se estrutura o funcionamento da linguagem, pois as duas forças, paráfrase e polissemia, trabalham continuamente o dizer, de tal forma que todo o discurso se constrói entre o mesmo e o diferente, entre o já-dito e o a se dizer. É neles que os sujeitos e os sentidos se movimentam, fazem seus percursos e adquirem significados, em outras palavras, é da relação tensa entre paráfrase e polissemia que surge a condição de existência dos sujeitos e dos sentidos. A paráfrase é voltada para a estabilização, a passo que, a polissemia condiz com o deslocamento, a ruptura de processos de significação e brinca, assim, com o equívoco.

Os teóricos Ilari e Geraldi (1995, p. 42 e 90) descrevem que ocorre a paráfrase quando várias, ou mais de uma oração ou enunciado, dizem a mesma coisa. O significado dessas orações ou enunciados são equivalentes e permitem serem utilizados em inúmeras situações práticas. A paráfrase, assim, é a equivalência de sentidos que os locutores estabelecem entre diferentes orações.

Outra marca da paráfrase, enquanto fenômeno linguístico, é a ambiguidade, pois “ela tem um fundamento real em semelhanças de significação das palavras, mas essas semelhanças não são completas” (ILARI; GERALDI, 1995, p. 43), ou seja, a relação da paráfrase corresponde sempre, em alguma medida, a um esquecimento, ao apagamento de diferenças que, em outros contextos, poderiam ser colocadas em relevo, em evidência.

Orlandi (2005, p. 37) descreve que o processo parafrástico rege a produtividade. Esta é a dimensão técnica da criação, que mantém o sujeito num regresso constante ao mesmo espaço dizível, devido a produzir a variedade do mesmo. Por exemplo, a média é um desses espaços de ocorrência da produtividade, pois as novelas são sempre “as mesmas”; o que as diferencia é somente a maneira como são produzidas.

Com relação à polissemia, Orlandi (idem, p. 38) a conceitua como “a fonte da linguagem” uma vez que ela é a própria condição da existência dos discursos, pois se os sentidos e os sujeitos não fossem múltiplos, não pudessem ser outros, não haveria necessidade de dizer. A polissemia é justamente a simultaneidade de movimentos distintos de sentido, no mesmo objeto simbólico. E é o jogo entre paráfrase e polissemia que atesta o confronto entre o simbólico e o político.

É num espaço predominante comandado pela simbolização das relações de poder, que o sujeito e os sentidos pela repetição estão sempre a buscar, a apontar o novo, o possível, o diferente, Ou seja, na constituição dos sujeitos, assim como ma

produção de sentidos, ocorre a interrelação entre o político e o lingüístico. É desse modo que ocorre a relação da paráfrase com a polissemia, do mesmo com o diferente (ORLANDI, idem, p. 38).

A criatividade, por sua vez, é de cunho polissêmico. Ela é o resultado do conflito do já produzido com o que vai-se instituir. A criatividade implica na ruptura do processo de produção da linguagem, via deslocamento das regras, instaura o diferente, que produz movimentos, que afetam os sujeitos e os sentidos na sua relação com a história e com a língua (ORLANDI, 2005, p. 37).

A memória discursiva, outro conceito importante na AD, é o nosso próximo assunto.

1.8 Memória discursiva

Orlandi (2005, p. 46-7) ressalta que a memória discursiva é tratada como interdiscurso em relação ao discurso, pois ela é o saber discursivo que torna possível todo o dizer, porque esse retorna sob a forma do pré-construído, ou o já dito, que está na base do dizível, o qual sustenta cada palavra. E todos os sentidos dos já ditos por alguém, em outros momentos, ou lugares, têm efeito sobre a enunciação do outro sujeito, devido ao interdiscurso oferecer dizeres que afetam o jeito como o sujeito significa, em uma situação discursiva oferecida.

A memória discursiva é constituída por dois tipos de esquecimentos no discurso, e que esses esquecimentos são as evidências subjetivas, com as quais constitui o sujeito, ou melhor, a subordinação, o assujeitamento, o qual se realiza sob a forma da autonomia. E, assim, faz com que o indivíduo acredite que sempre foi sujeito, apagando desta maneira o fato de que o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia (PÊCHEUX, 1975, apud, ORLANDI, 2005, p. 34-5).

Orlandi (idem, p. 35), com base nos conceitos de Pêcheux, aponta que o esquecimento número um, ou esquecimento ideológico, está relacionado ao fato de o sujeito do discurso ter a ilusão de ser a origem do que diz quando, na verdade, o que ocorre é a retomada de sentidos preexistentes, por encontrar-se na área do inconsciente.

Já com relação ao esquecimento 2, o pré-consciente ou consciente, é de origem enunciativa. Esse esquecimento produz nos indivíduos a impressão da realidade de pensamento, de modo a entender que o que é falado só pode ser dito com aquelas palavras e daquela maneira. O sujeito retoma o discurso para explicitar a si mesmo o que foi falado, por ter a ilusão de que o discurso reflete o saber objetivo da realidade, ou

seja, que aquele momento é único. O esquecimento 2 é fruto da relação entre linguagem, pensamento e mundo.

A autora afirma que todos os dois esquecimentos estruturam, ou formam parte dos sujeitos e dos sentidos. Isso é decorrente de que o sujeito esquece o já dito involuntariamente, ao se constituir em sujeito, tendo como identificação o que ele diz. Essas palavras adquirem sentidos em outros dizeres. O sujeito significa-se ao retomar palavras já existentes como se elas se originassem em si mesmo. Desta maneira, sentidos e sujeitos estão sempre em movimento e, desta maneira, vão identificando-se sempre de muitas e variadas formas e, notoriamente, nas mesmas combinações, ao mesmo tempo, mas sempre em outras palavras.

No item seguinte trataremos do discurso religioso por se constituir em parte essencial à análise do *corpus* eleito neste trabalho.

1.9 Discurso religioso

Segundo Pedrosa (2010, p. 01), para compreendermos melhor o discurso religioso (DR) é necessário entendermos o significado dos termos esotérico e exotérico, que são modalidades discursivas dentro dessa modalidade de discurso.

Para o autor, esotérico é o termo que “designa o discurso destinado aos membros de uma instituição” (PEDROSA, idem, p. 01). Para a compreensão desse tipo de discurso se faz necessário ter domínio de representações simbólicas, caso contrário, para aqueles que não pertencem ao corpo dessa instituição, o discurso proferido torna-se obscuro, com lacunas causadas por falta do domínio citado.

A estudiosa afirma que o mesmo discurso pode ser legítimo para os fiéis de uma instituição, pois é a partir da crença e da doutrina que é construída a simbologia. Já para aqueles que não professam a mesma fé, o discurso é de difícil compreensão.

O outro conceito, o de exotérico, neste contexto do discurso religioso, está relacionado às formas ou modalidades discursivas, as quais pertencem a todos, indiscriminadamente, não sendo exclusivo a um corpo institucional. A comunicação se torna mais eficaz se os membros da instituição entender esses dois conceitos de modalidades discursivas e desenvolverem competências para transformar o discurso esotérico em exotérico, (PEDROSA, idem, p. 01).

A estudiosa descreve que o DR apresenta uma estrutura rígida em relação aos papéis dos interlocutores, compreendidos como Deus e os seres humanos. Observa

também, dentre suas características, a intertextualidade por sempre estar relacionado a outros textos e não apresentar analogia com o contexto imediato da enunciação.

Para (PEDROSA, 2010, apud ORLANDI, 1996, p. 258) o DR é composto por três partes: a exortação, o enlevo e a salvação. A exortação é caracterizada pela identificação dos sujeitos membros entre si, a quantificação ou a delimitação da comunidade e a denegação, que é negar o negativo, a condição do homem em relação à morte e o pecado.

Já o enlevo está relacionado com a vida após a morte, a identificação do fiel com os propósitos celestiais, com o processo de transcender do mundo temporal para o mundo espiritual.

Quanto à salvação é decorrente do agradecimento ou do pedido feito pelo representante. É também o apogeu do propósito do sujeito “Deus” assim como dos outros sujeitos, “os interlocutores, os fiéis” (PEDROSA, 2010, p. 03).

Para Pedrosa (idem, p. 03), os discursos religiosos fazem uso principalmente do imperativo, do vocativo, das metáforas, assim como do uso de performativos, visando extrair o máximo do efeito de sentidos do texto ou palavra na produção original.

O item seguinte tratará do discurso político, igualmente importante para nossa análise.

1.10 Discurso político

Para Courtine (2006, p. 65) “na tradição da Análise do Discurso, ‘discurso’ é geralmente definido como um enunciado emitido sob condições ou produção definidas”. Como pode observar no fragmento a seguir:

[...] seja o discurso que nasce a partir de uma fonte particular no interior do campo do discurso político: discurso produzido pelo falante que pertence àquela formação política seja o discurso que nasce de uma fonte em um momento histórico definido, por exemplo, o discurso produzido pela formação naquela conjuntura etc.

Segundo Dijk (2008, p. 221) o discurso político é principalmente definido “por quem fala com quem, como, em que ocasião e com que objetivos”, em outras palavras, são as funções no processo político, assumidas pelo discurso político, que determinam sua especificação. Pensando-se o discurso em termos de modelos mentais de eventos comunicativos dos participantes, os contextos são representações e avaliações do

participante, assim como de outros, juntamente com outras categorias que compõem a situação comunicativa, importante para o discurso.

Essas categorias dizem respeito à situação corrente. Neste trabalho podemos mencioná-las vinculadas ao momento histórico vivido na nação brasileira quando o *corpus* do nosso trabalho foi articulado, ou seja, a época em que houve a composição da letra da canção *Cálice* por Chico Buarque e Gilberto Gil. Dijk (Idem, p. 221) acrescenta a categoria ação social, que corresponde à meta, ao conhecimento, que contribui para uma conscientização dos brasileiros sobre a verdadeira realidade do país.

Outra categoria é a interação corrente, que corresponde à forma encontrada para expor o conceito ou o pensamento (DIJK, 2008, p. 221). Entre as maneiras que Chico e Gil utilizaram para a exposição do pensamento, destacamos a música *Cálice*.

Dijk observa que:

As relações entre contexto, modelos de contextos, discurso e cognição tem várias direções. Assim, modelos de contexto restringem a produção textual, resultando em estruturas de discurso limitadas pelo contexto. Estas, por sua vez, serão interpretadas por receptores como propriedades do modelo de contexto do falante (sua interpretação da situação, da interação corrente, como também suas metas, seu conhecimento e suas opiniões). Isto é, as estruturas de discurso podem, por sua vez, influenciar os modelos de contexto do receptor, (DIJK, 2008, p. 223).

Assim, o discurso político é delimitado por ter sua estrutura modelada, ou seja, possui características próprias que o distingue dos outros tipos de discursos, assim como particulariza o próprio discurso político a um grupo ou a uma pessoa. Dessa forma, atrai simpatizantes ou não-simpatizantes a aderirem às metas ou opiniões parecidas com a do grupo ou pessoa.

Dijk (2008, p. 224) ressalta que as estruturas de discurso político estão relacionadas aos modelos de contexto. Já a restrição do DP ocorre não só pelos modelos de contexto, como também pelos modelos de eventos, juntamente com as representações sociais gerais vivenciadas pelos membros do grupo.

Dijk (idem, p. 225) afirma que os tópicos (as) ou focos no DP são coerentes com o contexto do falante. Alguns exemplos que podemos observar ocorrem com os projetos de lei; quem os cria os defende, prioriza as qualidades e serventia. Já os outros (parlamentares) primeiramente destacam as falhas, os defeitos, mas assumem a mesma atitude daquele que eles criticam, sejam os sujeitos ou suas criações, quando são os projetos de lei ou os próprios parlamentares que estão sendo questionados.

Por causa das restrições contextuais a organização global e esquemática do DP é convencional, e o tipo e a extensão da informação contida nele podem variar conforme a função que a mensagem assume. Quando é a favor do falante, ocorre uma auto-apresentação positiva, visto que ninguém vai se desvalorizar, mas quando é o outro, o adversário que vai apresentar ou criticar, a mensagem assume a função de apresentação negativa, devido que este, o adversário quase sempre somente menciona os pontos negativos do falante, (DIJK, 2008, p. 225).

Segundo Dijk (idem, p. 230–1), a fala e a escrita política estão entrelaçadas com o contexto e com o evento político imediatos. Embora o discurso político seja político e social, incorpora características individuais como a fala e a escrita do indivíduo ou sujeito. Em outros termos, o discurso político de um parlamentar ou candidato ao parlamento contém palavra (s) que, ao serem lidas ou ouvidas, possibilitam saber a quem pertence o discurso.

Observamos que todos os discursos políticos estão fundamentados em uma ideologia. Como exemplo, cito a seguir a ideologia do Regime militar encontrada no discurso de Castelo Branco, em 1964, para legitimar o golpe:

Farei o quanto em minhas mãos estiver para que se consolidem os ideais do movimento cívico da Nação brasileira nestes dias memoráveis de abril, quando se levantou unida, esplêndida de coragem e decisão, para restaurar a democracia e libertá-la de quantas fraudes e distorções que a tornavam irreconhecível. Não através de um golpe de Estado, mas como uma Revolução que, nascida nos lares, ampliada na opinião pública e nas instituições e, decisivamente, apoiada nas Forças Armadas, traduziu a firmeza das nossas convicções e profundidade das nossas concepções de vida, convicções e concepções que nos vêm do passado e que deveremos transmitir, aprimoradas a gerações futuras. [...] A arrancada para o desenvolvimento econômico, pela elevação moral, educacional, material e política, há de ser o centro das preocupações do governo. [...] Caminharemos para frente com segurança de que o remédio para os malefícios da extrema-esquerda não será o nascimento de uma direita reacionária, mas o das reformas que se fizerem necessárias. [...] É nas classes mais cultas e abastadas que devem ter seu ponto de partida as agitações regeneradoras. Demos ao povo o exemplo e ele nos seguirá (VALLE, [S.d.], p. 07).

O discurso acima é exposto como sendo de todos os brasileiros, mas na verdade demonstra o autoritarismo do Regime Militar, que procura ter as classes dominantes da sociedade ao seu lado, para ganhar adeptos a sua ideologia, desprezando a opinião do restante da população brasileira.

Os acontecimentos ocorridos durante a Ditadura Militar no Brasil contribuíram para as condições de produção do discurso da música *Cálice*. Essas condições serão expostas no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II

CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO DISCURSO DA MÚSICA *CÁLICE*, DE CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Neste capítulo, serão expostas as condições de produção do *corpus* analisado, tanto em seu sentido estrito quanto em seu sentido amplo. Por condições de produção compreendem-se tudo que engloba a construção do discurso ou texto, tais como os sujeitos e a situação, assim como também a memória. As condições de produção se apresentam de duas maneiras. A primeira ocorre através das circunstâncias da enunciação, ou seja, o contexto imediato constitui o sentido estrito. Já a outra forma constitui o sentido amplo, o qual é decorrente do contexto sócio-histórico e ideológico. (ORLANDI, 2005, p. 30).

Para Courtine (2006, p. 65):

A noção de condições de produção recobre, assim, as operações afetivas na extração de um *corpus* discursivo fora de um “universo de discurso”, garante a representatividade do *corpus* extraído dos objetivos da investigação e de uma estrutura particular ao *corpus*.

A partir dos conceitos mencionados analisaremos as condições de produção do discurso da música *Cálice*.

2. 1 Sentido estrito

Chico Buarque em parceria com Gilberto Gil, no ano de 1973, compôs a música *Cálice*, que é constituída de um refrão e quatro estrofes.

O primeiro encontro dos compositores ocorreu no apartamento de Chico Buarque, localizado próximo à lagoa Rodrigo de Freitas, num sábado de aleluia. Na ocasião, Gilberto Gil mostrou os versos que formam o refrão da música, os quais haviam sido feitos na Sexta-feira Santa (DÁRIO, 2008, p. 02).

Segundo Neto (1988, p. 103), Gil passou a noite toda tentando escrever a música, ou parte dela, mas foi já quase ao amanhecer que a inspiração chegou ao ver projetada na parede, pela luz que vinha da rua, uma sombra que assumia a nítida forma de um cálice. Esta visão originou o primeiro verso da música “*Pai, afasta de mim esse cálice!*”.

Ao ver o rascunho de Gil, Chico Buarque mais que depressa percebeu o jogo de palavras entre cálice e cale-se, e levou “o dedo indicador a boca, em sinal de quem pede silêncio, e disse: cale-se!” (HOMEM, 2009, p. 120; NETO, 1988, p. 98).

Homem (idem, p. 120), menciona que foi necessário somente mais um encontro para que a dupla terminasse a canção, composta por quatro estrofes e o refrão, sendo a primeira e a terceira juntamente com o refrão de autoria de Gil, e a segunda e a quarta de Chico.

Para Neto (1988, p. 103), Gilberto Gil explica o significado da música *Cálice* nas formulações seguintes:

Cálice é uma música de Sexta- feira da Paixão. É uma parceria com Chico Buarque, mas ele entra como afluente. *Cálice* nasceu de uma Sexta- feira Santa, uma meditação profunda sobre a dor do Cristo, o gólgota e o martírio- que, na época, eu identificava com aquele tempo (1973) e com a situação pessoal de Chico Buarque na luta solitária contra os algozes da censura...

Morhy e Ferreira (2007, p. 01) afirmam que Chico e Gil descrevem a realidade em que viviam nas entrelinhas da canção. Revelam os horrores que o regime militar impunha. Em outras palavras, as músicas feitas pelos autores, nesse período, não eram somente para o entretenimento, mas tinham a intenção de transmitir informações sobre o que acontecia naquela época, marcada pela degradação humana.

Para André (2008, p. 06), na letra os compositores deixam clara sua indignação por não poderem se expressar livremente, pois para elaborá-la tiveram de fazer uso de metáforas, na intenção de que o governo militar não censurasse a música, que foi produzida especialmente para ser cantada no show Phono 73, promovido pela *Phonogram*, no mesmo ano em que foi escrita.

O evento mencionado era o show *Phono73*, que apresentou uma grande exposição de compositores e cantores. Entretanto, quase na hora da apresentação, a música foi proibida pela censura, embora, dias antes, tenha sido publicada em jornal. Desse modo, na hora da apresentação de Chico e Gil os microfones foram desligados, um após outro, assim que os cantores tentavam trocá-los; (ANDRÉ, 2008, p. 04) afirma que Caetano Veloso mencionou a maneira encontrada por Chico e Gil para escapar dos olhos da censura, definindo-a como “processo da linguagem de fresta”, pois através da música *Cálice*, assim como também das outras melodias dos compositores, os brasileiros se inteiravam da realidade da Nação nas décadas de sessenta e setenta.

A estudiosa André (2008, p. 04), menciona que apenas uma pequena parcela da população brasileira não via as letras das músicas de Chico, Gil e dos outros cantores como um instrumento de crítica, de denúncia ao drama vivido naquela época, e deixavam de ouvir, “rompendo” com as músicas.

E a música *Cálice* foi criada justamente quando a censura expressava o auge do poder e da força repressiva. A primeira gravação da música *Cálice* foi instrumental. Só depois, em 1978, é que Chico, em parceria com Milton Nascimento, deu voz à canção, que foi incluída no disco anual de Chico. (DÁRIO, 2008, p.02).

Silva (2004, p. 83) ressalta que assim como *Cálice*, as canções *Tanto Mar* e *Apesar de Você*, clássicos censurados pela ditadura, foram posteriormente liberadas, passando a limpo a dor e renovando a esperança que havia sido silenciada.

No item seguinte, passaremos a examinar as Condições de Produção da canção em sentido amplo.

2. 2 Sentido amplo

Para melhor entendermos as condições de produção em sentido amplo da música *Cálice* é preciso fazer uma regressão a alguns acontecimentos anteriores a 1973, mais precisamente à década de sessenta, quando o Brasil sofre o golpe militar.

Sader (1990, p. 11), menciona que os setores conservadores tinham como candidato à presidência da República o general Juarez Távora. Quando o general foi mais uma vez derrotado nas eleições, articularam um golpe militar na tentativa de impedir a posse de Juscelino. Todavia o plano fracassou devido à atuação do então ministro da guerra, o general Henrique Teixeira Lott.

Sader (1990, p. 11), descreve que, em 1960, as forças conservadoras apelaram para a candidatura de Jânio Quadros, que era um líder carismático, apresentando características marcantes na sua imagem, como a de combatente implacável da corrupção e de eficiente administrador, que o possibilitaram a ser prefeito e governador de São Paulo, por diferentes partidos.

Em 1961 Jânio tomou posse, juntamente com o vice-presidente Jango, mas a presidência de Jânio durou apenas sete meses, como afirma Sader (1990, p. 130):

Depois de algumas medidas de efeito, mas sem maior profundidade, especialmente no combate a uma crise econômica que já se desenhava, Jânio renunciou, em agosto de 1961, alegando que encontrava fortes resistências no que chamava de “forças ocultas”, mas deixando claramente entrever sua

disposição de retornar ao governo com poderes extraordinários, beirando os de um ditador.

Mattos e Swensson Jr. (2003, p. 07) mencionam que devido à renúncia de Quadros, Goulart assumiria a Presidência da República, entretanto, “os ministros militares vetaram seu nome, acusando-o de ser simpático ao comunismo”. E em contrapartida a atitude dos militares deflagrou um movimento social em apoio a Goulart, e a forma encontrada para que o vice - presidente tivesse a garantia da posse foi a instituição do regime parlamentarista, que durou de 08 de setembro de 1961 a 06 de janeiro 1962.

João Belchior Marques Goulart, (Jango) assumiu a presidência sob um sistema parlamentarista, que limitava seus poderes como presidente. Ainda teve de lidar com as ameaças golpistas, tanto por parte das Forças Armadas, como por parte dos políticos conservadores (SADER, 1990, p. 13).

Segundo Sader (idem, p. 14) e, Mattos e Swensson Jr (2003, p. 07) através de um plebiscito ocorrido no dia 06 de janeiro de 1963, que o presidente João Goulart consegue governar com plenos poderes, em que o sistema presidencialista ganhou do sistema parlamentarista, obtendo como resultado a proporção de cinco para um.

Jango conseguiu o retorno ao presidencialismo. Contudo, isso não deu maior dinamismo em seu governo, que já se encontrava envolto em uma crise econômica, proporcionada pela queda da taxa de crescimento da economia e pelo aumento da inflação.

Sader (idem, p. 15) afirma que acontecimentos como a estagnação econômica e, também, a promoção de manifestações de protesto contra o governo, principalmente da classe média, foram os mecanismos utilizados para gerar a situação de desestabilização do governo Jango.

Brener (1994, p. 55) ressalta, nesse sentido, que a vitória das ditaduras reflete a incapacidade dos movimentos populares, dos sindicatos, da sociedade civil e governantes em criarem alternativas para o antigo regime em crise.

Era esse, portanto, o contexto político-social brasileiro da época. Os militares tinham, a seu favor para tomar o poder, a desestabilização econômica da nação. Só esperavam um deslize, uma atitude suspeita do presidente Goulart, para agirem.

Sader (1990, p. 18) ressalta que o golpe militar foi arquitetado com objetivo de restabelecer a ordem social e liquidar com a inflação, retomando, assim, a expansão econômica.

Segundo Priore (1999, p. 103), antes do golpe militar de 1964 encontramos na década de cinquenta e sessenta, um clima de euforia, radicalismo e liberdade democrática, configurando uma das mais ricas fases culturais da nossa história. A cultura brasileira atingiu, nesse período, um dos picos de sua criatividade.

Mocellin (1999, p. 16) menciona os setores que apoiaram o golpe de 1964, assim como os grupos considerados como opositores:

O golpe militar de 1964, desfechado contra o governo populista de João Goulart, contou com apoio das Forças Armadas, de amplos setores da burguesia, dos latifundiários e dos conservadores da Igreja Católica. Grande parte da esquerda brasileira, marxista e não-marxista, apoiava Goulart. O golpe militar apanhou todo mundo de surpresa. A repressão desencadeada pelo regime colocou esses grupos na defensiva.

Depois dos militares se apossarem do poder, sucederam inúmeras articulações institucionais para legitimar o novo regime político e empreender um processo de perseguição aos membros “ameaçadores” do antigo governo, assim como aos simpatizantes do partido comunista (NAPOLITANO, 1998, p. 14). Essas articulações originaram o Ato Institucional nº 01, o qual dava pleno poder ao presidente, cujo cargo foi, por vinte e um anos, ocupado somente pelo alto escalão militar das três armas. O papel conferido ao congresso, nesse período, foi simplesmente o de aprovar as escolhas para dar-lhes legitimidade institucional.

A primeira eleição, durante a ditadura, foi disputada por três militares e teve como vitoriosos, no dia 11 de abril, o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, coordenador da conspiração militar.

Segundo Napolitano (1998, p. 15) a vitória de Castelo Branco foi fruto das promessas feitas às elites políticas e econômicas que apoiaram o golpe. Para estas, Castelo Branco prometia que o novo governo seria apenas uma solução passageira, com a intenção de limpar o Brasil da corrupção e subversão, para voltar a ter crescimento econômico.

A mentira que o novo governo seria passageiro, logo foi desmascarada pelos próprios militares, pois no dia 15 de julho de 1964, através do Ato Institucional, foram cassados os direitos políticos de 378 pessoas, entre elas políticos moderados, como os governadores Ademar de Barros de São Paulo, Carlos Lacerda do Rio de Janeiro e os

ex-presidentes Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e Goulart. Tais casações demonstravam o plano do regime militar, que era o de permanecer no poder por um período muito longo (SADER, 1990, p. 18).

Arns (1986, p. 61) descreve que Castelo Branco criou a CGI, Comissão Geral de Investigação e o SNI, Serviço Nacional de Informações, com intuito de coordenar as atividades dos inquéritos policiais militares, que estava sendo instaurados em todo país.

Segundo Mattos e Swensson Jr. (2003, p. 26) a edição do AI-2, em 27 de outubro de 1965, foi a maneira de resolver a queda-de-braço entre o Tribunal e o governo, esse Ato Institucional estabeleceu profundas mudanças no Judiciário, na intenção de subjugá-lo ao regime, como se observa a seguir:

Numa entrevista feita em meados da década de 1990, o general Ernesto Geisel reconheceu que a insatisfação de setores militares radicais com a atuação do STF, aliada a outros fatores, como a derrota do governo federal nas eleições para governadores de 1965, havia provocado a edição do AI-2.

Os AI nº 02 e nº 03, em 1966, foram definidos como o “corpo” da ditadura militar, com base nos quais foram, primeiramente, extintos todos os partidos políticos. No período, foram permitidos apenas dois partidos políticos, um governista, o ARENA (Aliança Renovadora Nacional), e o outro da oposição consentida, MDB (Movimento Democrático Brasileiro). As eleições se tornaram indiretas para presidente e governadores (ARNS, *idem*, p. 61).

Em 1967, o ano político inicia-se com a posse, em 15 de março, do marechal Artur da Costa e Silva, ministro da guerra. É feita uma nova Constituição, juntamente com uma nova Lei de Segurança Nacional e a lei de Imprensa, a fim de “estabelecer a infalibilidade da presidência da república e de alguns atos mandatários do regime” (ARNS, *idem*, p. 62).

Napolitano (1998, p. 24), afirma que a Lei de Imprensa causou um grande mal-estar entre os donos das imprensas jornalísticas e também entre os jornalistas, já que a maior parte da imprensa liberal, representada pelos grandes jornais diários, apoiou o golpe em 1964 e, naquele momento, se tornou alvo do Regime Militar.

A imprensa conseguiu, na edição final da lei, que algumas modificações fossem feitas, mas isso não terminou como o mal-estar provocado pela imposição do decreto governamental. Passou, então, a ceder um espaço maior às críticas ao governo militar,

distante, entretanto, do grau da radicalização da oposição dos estudantes (NAPOLITANO, idem, p. 24).

Nota-se que a imprensa era opositora sem grandes manifestações ao Regime Militar. Já a importância do pólo constituído pelos artistas e intelectuais foi grandiosa. Neste pólo a sociedade civil brasileira encontrou um canal de expressão contra a ditadura:

Ao mesmo tempo que redimensionavam, através das suas obras, os valores políticos e ideológicos herdados do período pré-golpe, os artistas engajados serviam como porta-vozes de importantes parcelas da sociedade civil. Paralelamente, a circulação de obras mais críticas, comprometidas expressava um conjunto de insatisfações em relação à ordem vigente, forjando uma contundente cultura de oposição que sobreviveu, até mesmo, ao furor da censura (NAPOLITANO, idem, p. 25).

Priore (1999, p. 103), afirma que na Literatura, nas artes visuais, no cinema, na educação e na música os artistas e intelectuais procuram estabelecer novas linguagens e suas prioridades na intenção de reafirmar seu sonho e seu desejo de mudança.

Da metade da década de 60 até o início dos anos setenta, as emissoras de TV promoveram grandes festivais da canção, nos quais reuniu uma geração que tornou a música popular uma das mais originais formas de arte brasileira. Destacaram-se artistas como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Tom Jobim, assim como o surgimento do movimento denominado *Tropicalismo*, liderado, na música popular, por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Esse movimento expressava as contradições e os paradoxos que representavam o país (PRIORE, idem, p. 104).

E, quase na mesma proporção, aumentavam as manifestações públicas de protesto que, na maioria das vezes, eram articuladas pelos estudantes. Essas manifestações tiveram como estopim a morte do estudante Edson Luís, de 18 anos, no Rio de Janeiro, em março de 1968, morto pela polícia. Também as lutas operárias ressurgiram com vitalidade (ARNS, 1985, p. 62), assim como o crescente número de movimentações de enfrentamento e de denúncias, em que as classes médias urbanas ocupavam a frente.

Arns (idem, p. 62), aponta o crescimento das manifestações de rua e o surgimento de grupos de oposição armada como fatores usados como pretexto pela Força Armada para criação do Ato Institucional nº 05, que desencadeou uma nova escala de repressão.

Napolitano (1998, p. 33), acrescenta que o estopim ocorreu em 12 de dezembro de 1968, com a recusa do Congresso Nacional em conceder licença para que o deputado Márcio Moreira Alves fosse processado por ter ofendido os militares em um de seus discursos na Câmara, quando responsabilizou os militares pela violência contra os estudantes.

A resposta a essa atitude do congresso nacional foi a criação do Ato Institucional nº 05, no dia 13 de dezembro de 1968. A partir desse momento a era de “terror de Estado”, estava instaurada no Brasil. O AI nº 05 permitia a cassação generalizada de parlamentares e cidadãos, suspendendo os *habeas-corpus* de presos políticos (NAPOLITANO, idem, p. 33).

Para Mattos e Swensson Jr. (2003, p. 89), o decreto do AI-5 foi “um rigoroso instrumento de coerção contra a oposição, que suprimia implacavelmente importantes garantias individuais”.

O resultado Ato Institucional foi:

[...] aumento da perseguição aos opositores, a censura a todas as formas de expressão e a admissão da tortura. Começavam os anos mais terríveis do Brasil contemporâneo. A partir daí, o destino de intelectuais e artistas foi a censura, o exílio, tortura e, em muito casos, a morte (PRIORE, 1999, p. 104).

Priore (1999, p. 104) menciona que os militares não perderam tempo, pois no mesmo dia em que o AI nº 05 foi imposto ao congresso nacional, ocorreu a destruição do cenário e o espancamento dos atores pertencentes ao grupo *Oficina*, quando encenavam a peça *Gota d'Água*, de Chico Buarque, a qual era dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Esse acontecimento marcou fim da era democrática e da efervescência do país, só retomada a partir do fim da Ditadura em 1985.

Segundo Sader (1990, p. 24), o fim de 1968 marcou a segunda etapa da ofensiva repressora do regime militar, que se estendeu até 1971, quando houve a aniquilação da oposição clandestina praticamente completa.

Já no ano 1969, precisamente no dia 30 de outubro, assumiu a presidência o general Emílio Garrastazu Médici, devido ao afastamento de Costa e Silva por motivo de enfermidade não esclarecido e, também, ao impedimento da posse do vice-presidente civil, Pedro Aleixo, que resultou em uma nova eleição vencida pelo general Médici (NAPOLITANO, 1998, p. 63).

Para Arns (1986, p. 63) o governo de Médici representou o “período mais absoluto de repressão, violência e supressão das liberdades civis de nossa história republicana”. E, até o término do seu mandato, cresceu, no exterior, a imagem do Brasil como um país de perseguições, exílios, cassações e tortura.

André (2008, p. 01) e Napolitano (1998, p. 35) mencionam que o período da Ditadura no Brasil ocorreu entre 1964-1985, mas a maior repressão aos que iam contra a ideologia do Regime Militar sucedeu no governo de Emílio Garrastazu Médici, entre 1969-1974. Esses cinco anos ficaram conhecidos como *Anos de chumbo* e tiveram como contribuinte o marechal Costa e Silva, ex-presidente do Brasil, o qual expediu o Ato institucional nº 5 (AI-5) no dia 13 de Dezembro de 1968, estabelecendo medidas violentas como o fechamento do Congresso, a cassação dos direitos políticos de mais de centenas de parlamentares, prisão de estudantes e de trabalhadores.

Costa (2007, p. 36), afirma que “O A I-5 foi um golpe dentro do golpe. Um golpe de misericórdia na caricatura de democracia”.

Além das atrocidades cometidas pelo Regime Militar, o país apresentou outro lado, o do *milagre econômico*, devido aos projetos de impacto e obras faraônicas. Como exemplos podem-se citar a ponte Rio-Niterói e a rodovia Transamazônica (ARNS, idem, p. 63).

A expansão econômica consolidada pela Ditadura teve como base o endividamento. Em outras palavras, a captação de recursos financeiros externos e internos e, também, o arrocho salarial, contribuíram na geração de contradições sociais e econômicas (NAPOLITANO, 1998, p. 40).

O *milagre econômico* promoveu um crescimento na economia brasileira até 1973, quando surgiu a crise do petróleo, causada pela guerra entre árabes e israelenses, no Oriente Médio. E, diante da crise que elevou os preços e os juros internacionais, os endividamentos: externo e interno, assim como o arrocho salarial se mostraram problemas praticamente insolúveis para o governo de Médici (NAPOLITANO, idem, p. 43).

Arns (1986, p. 64), observa que na segunda metade do ano de 1973 os sinais de falência do *milagre econômico* já começam a aparecer, decretando assim o fim do mandato de Médici.

Lima (2007, p. 43), ressalta que a expressão do *livre* foi tolhida pelos ditadores. A produção artística brasileira estava atrelada a uma censura política. Grupos de artistas eram presos antes de suas apresentações teatrais, devido a fortes clamores de revoluções

em suas temáticas. E, para driblar os censores, a arte cultural do país resistia graças às alegorias, às metáforas e às ironias utilizadas em peças teatrais e em canções, as quais nem sempre eram de protesto, mas que tinham um cunho relacionado com a realidade da época.

Para Costa (2007, p. 38) a atitude de censura do governo contribuiu para o imenso empobrecimento cultural, principalmente na década de 70. Porém, são nas canções de protesto que os músicos encontram meios para denunciar as mazelas vividas pelos brasileiros que não podiam defender seus ideais e seus direitos.

Outro acontecimento que marcou a História do Brasil desse período foi a posse do general Ernesto Geisel. Nessa nova etapa do Regime Militar visava-se recuperar a legitimidade que desaparecera por completo no último governo. Arns (1986, p. 64), descreve como foi o governo de Geisel:

Nos cinco anos de mandato, Geisel aplica uma política que tem como linha básica a revigoração do prestígio do regime, a reativação da vida partidária, a reabertura do diálogo com setores marginalizados das elites e a contenção da dinâmica oposicionista dentro de limites que não ameçassem a chamada Segurança nacional. Haverá repressão, sim, e dura, mas temperada com medidas de abertura mesclada com gestos de abrandamento, tudo visando, em última instância, a manutenção do sistema instaurado em 1964.

Segundo Napolitano (1998, p. 53 -4), Geisel, juntamente com Golbery do Couto e Silva, criou o projeto de distensão do Regime Militar, que tinha como objetivo a abertura política, por serem a repressão e a censura sobre a sociedade indignas e ilegítimas, e, sobretudo, porque eram insustentáveis em longo prazo. Desta maneira instituía-se uma “democracia forte”, sem a participação popular, e as alternativas políticas limitadas ao sim ou não do governo. A sociedade podia se expressar mediante formas institucionais restritas, controladas pelo Regime Militar.

No ano de 1977, as manifestações públicas crescem, principalmente no segundo semestre, entre agosto e setembro, e ganha simpatizantes em outros setores da sociedade brasileira, como a Igreja Católica, o MDB e entidades civis, que juntavam – se aos estudantes (NAPOLITANO, idem, p. 65).

Napolitano (1998, p. 68), observa que em 1978, Geisel acabou com a vigência do Ato Institucional nº 05 e permitiu a volta do recurso do *habeas corpus*. Iniciou, assim, a *transição política* para um regime mais aberto, obra que deveria ser realizada por Figueiredo.

Outro marco histórico ocorrido no ano mencionado e no ano vindouro foi a integração dos trabalhadores ao cenário político do país, que se tornariam os principais atores da oposição ao Regime Militar, apresentando um novo projeto de sociedade que colocaria em xeque a Doutrina de Segurança Nacional (NAPOLITANO, *idem*, p. 69).

E foi em meio a uma nova greve operária que assume a Presidência da República o general João Baptista Figueiredo, no dia 15 de março, sendo o último presidente do Regime Militar. Seu mandato sucedeu até o ano de 1985 (NAPOLITANO, *idem*, p. 68).

Mattos e Swensson Jr. (2003, p. 91) observam que o presidente Figueiredo enfrentou severas críticas ao ceder mais espaço, ou canais de atuação, à oposição, sendo que a medida de maior repercussão foi à anistia aos punidos pelo regime em períodos anteriores.

Ao dar sequência ao desmantelamento do aparato ou aparelho repressivo, obteve como resultado a ira dos agentes. Estes intensificaram as ações terroristas, que findou como o frustrado atentado ao *Riocentro*, o qual vitimou muita gente. Após um acordo para não levar adiante as investigações, o aparelho repressivo foi obrigado a se resignar com as pretensões do presidente (*Idem*).

Segundo Napolitano (1998, p. 84), a explosão de greves, em 1979, ocorreu por causa da falência do modelo econômico constituído pelo Regime Militar, mas foi apenas em 1980 que ocorreu a consolidação da política de abertura, quando a tensão entre o Estado autoritário e a sociedade civil chegou a um nível crítico.

Napolitano (*idem*, p. 86) descreve como exemplo dessas tensões o evento do dia 1º de maio, em São Bernardo, em que a polícia, com o propósito de impedir a qualquer custo a manifestação, e a população disposta a realizá-la, após tensas horas de negociação entre figuras públicas e representantes dos manifestantes, o governo federal emitiu a ordem para que as tropas se retirassem da cidade e permitiu a realização da passeata, feita por cerca de 100 mil pessoas.

A passeata foi transformada em ato público e seguiu-se um sentimento de vitória política à população brasileira. A relevância desse ato público pode ser apreciada no fragmento seguinte:

Sobre esse histórico evento, a revista *Isto É*, de 7 de maio de 1980, publicou: 'Não se sabe com certeza, quais foram as razões que induziram as autoridades a recuar da decisão de reprimir a passeata. Não houve qualquer esclarecimento para explicar a rápida retirada da polícia [...] Mas não é

improvável que a única razão tenha sido a simples presença de todos aqueles brasileiros conscientes dos seus direitos' (NAPOLITANO, 1998, p. 86).

Para Napolitano (idem, p. 104), o ano de 1984 tem como marca as manifestações de milhões de brasileiros em protesto, exigindo a volta das eleições diretas para Presidente da República, e a negociação dos militares para deixar o poder, que tinham como uma das condições a não-punição dos colegas que praticaram torturas.

Já em 1985, o fim do regime militar foi sacramentado ao tomar posse o primeiro presidente civil do Brasil, desde 1964, José Sarney, que se encontrava na condição de vice, e devido à morte de Tancredo Neves. Desta maneira nasce a Nova República (NAPOLITANO, 1998, p.104.)

No próximo item discutiremos sobre os redutos da tortura do Regime Militar, no Brasil.

2.3 Os Aparelhos

Arns (1986, p. 239), menciona que, durante a Ditadura, a palavra *aparelhos* referia-se às casas, sítios ou apartamentos utilizados como esconderijos dos militantes políticos. Também o sistema repressivo passou a dispor de seus próprios *aparelhos*, locais onde presos políticos eram mantidos em cárcere privado, ou encontravam a morte, pois foram raros os olhos que contemplaram esses locais e conseguiram fornecer detalhes que facilitassem a identificação exata dos imóveis.

O primeiro aparelho apresentado por Arns (idem, p. 239), é a casa dos horrores, localidade que ficava a cerca de uma hora de viagem de Fortaleza, segundo relatos das pessoas que lá estiveram como o bancário Gil Fernandes de Sá.

Arns (idem, p. 241), menciona a casa de São Conrado, uma residência de alto padrão, de estilo colonial que se encontrava apoiada num morro de pedra, em que uma das paredes do banheiro era o próprio morro.

Outra casa estava localizada em Petrópolis. Uma das vítimas da tortura, Inês Etene Romeu, descreve em seus depoimentos como uma casa de fino acabamento, e identificou a localização do aparelho utilizado como seu cárcere, situado à Rua Arthur Barbosa nº 120, de propriedade de Mario Ladders (ARNS, 1986, p. 242).

Segundo Arns (idem, p. 242), em Belo Horizonte houve um lugar, mencionado a partir de fontes, como o testemunho de José do Carmo Rocha, o qual foi levado e espancado.

Em Belo Horizonte situava-se outro aparelho, o Colégio Militar, uma instituição de ensino, que abrigava menores e era utilizada para prática de tortura. Um exemplo era a tortura com o pau-de-arara, a que foram submetidos José Antônio Gonçalves Duarte e Neuza Maria Marcondes Viana da Assis (ARNS, idem, 242).

Arns (1986, p. 243), relata também como aparelhos uma fazenda e uma casa de São Paulo. A casa de São Paulo foi descrita por Renato Oliveira da Mota, da seguinte maneira:

[...] O prédio deveria ter vários aposentos, porém observei a existência de três: uma sala de uns 4 x 4 m², com armário onde eram guardados os instrumentos de tortura e roupas. Uma janela que dava a impressão de a casa estar localizada em um terreno amplo, e embora não muito longe da estrada. Uma saleta que serviu de escritório, junto a um quarto. Chegava-se ao mesmo passando pela cozinha. Tinha uma janela lacrada e, no seu interior, dois grandes blocos de cimentos retangulares. Em um dos blocos havia uma argola afixada numa das faces laterais; no outro, na face superior, havia duas argolas destinadas a prender os pés dos prisioneiros. Na saleta, um rádio e uma vitrola ligados, alternadamente, no mais alto volume. [...] A casa, sem acabamento, não tinha luz elétrica. Às vezes faltava água. Para iluminação, usavam-se lampiões de gás colocados em pedestais de uns dois metros de altura.

Já a fazenda é mencionada no depoimento de Affonso Celso Nogueira Monteiro, ao relatar que a viagem feita por ele e os seqüestradores durou perto de uma hora, primeiramente em rodovia de tráfego intenso, depois em estrada ascendente não pavimentada, de solo irregular, cheia de curva, e de passagem por uma linha férrea, pois, na ocasião, um trem em velocidade bem reduzida passou no lugar (ARNS, 1986, p. 245).

No mesmo depoimento, Monteiro fala de outras características da fazenda, como pode ser observado abaixo:

[...] Descido do novo instrumento de martírio, perguntaram-lhe se sabe nadar e informaram-no de que tomaria um banho de cachoeira e a seguir de rio. O primeiro banho consiste ser deitado e mantido nessa posição no leito pedregoso de um regato pouco profundo, cujas águas repentinamente crescem de volume e ímpeto, determinando desequilíbrio e revolvimento de seu corpo nas pedras, aumentando os ferimentos e as dores. No banho de rio, a vítima é amarrada pela cintura, empurrada para um poço ou pequena piscina cimentada, com fundo limoso, onde vários homens se divertem com risadas e comentários “espirituosos” impondo-lhe sucessivos afogamentos (ARNS, 1986, p. 245).

2.4 Instrumentos de tortura

Foucault (2007, p. 31), menciona que suplício (tortura) é uma técnica e não pode ser igualada aos extremos de uma raiva sem lei. Tal técnica é “pena, dolorosa, mais ou menos atroz, um fenômeno inexplicável à extensão da imaginação dos homens para a barbárie e a crueldade”.

O suplício está estabelecido na arte quantitativa do sofrimento. Relaciona o tipo de ferimento físico, o tempo do sofrimento, a qualidade e a intensidade com a gravidade do crime, o nível social de suas vítimas e a pessoa do criminoso. O suplício penal é um ritual organizado para a marcação das vítimas, assim como a manifestação do poder que pune. (FOUCAULT, 2007, p. 31 -2).

Segundo Arns (1986, p. 31), na época da Ditadura foram administradas aulas sobre torturas na PE (Polícia do Exército) e, nas demonstrações práticas, utilizados como cobaias os interrogados e presos políticos. Em uma dessas aulas, havia como platéia, cerca de cem militares das Forças Armadas, pois a tortura ganhou *status* de instrução de militares. É o que se pode observar no fragmento a seguir:

De abusos cometidos pelos interrogadores sobre o preso, a tortura no Brasil passou, com o regime militar, à condição de “método científico”, incluído em currículos de formação de militares. O ensino deste método de arrancar confissões e informações não era meramente teórico. Era prático, com pessoas realmente torturadas, servindo de cobaias neste macabro aprendizado (ARNS, *idem*, p. 32).

Com relação à tortura:

O governo militar transformou a tortura num expediente calculado e sofisticado. Com o auxílio de especialistas estrangeiros, especialmente norte-americanos, acumulou-se um saber sobre as diferentes técnicas de sevícias, que foi amplamente transmitido para os agentes da repressão. Policiais e militares novatos eram instruídos em aulas práticas sobre as melhores maneiras de torturar um preso (MATTOS e SWENSSON Jr., 2003, p. 44).

Arns (*idem*, p. 34), menciona os nomes dados aos instrumentos ou formas de torturas, a começar pelo *pau-de-arara*, que consistia numa barra de ferro, atravessada entre os punhos e a dobra do joelho. A vítima ficava suspensa a cerca de vinte ou trinta centímetros do chão.

A partir dos relatos das pessoas que sofreram ou vivenciaram torturas, Arns (1986, p. 35), as descreve da seguinte maneira: “[...] o eletrochoque era dado por um

telefone de campanha do Exército que possuía dois fios longos que eram ligados ao corpo, normalmente nas partes sexuais, além dos ouvidos, dentes, língua e dedos.”

Com relação à *pimentinha e dobradores de tensão*, o primeiro artifício tinha esse nome por causa da cor da caixa de madeira, de cor vermelha, que servia para condicionar um magneto que tinha como finalidade produzir eletricidade de baixa voltagem e alta amperagem. Já as máquinas, os dobradores de tensão “são alimentados à pilha, que ao contrário do magneto, produzem eletricidade de alta voltagem e baixa amperagem” (ARNS, 1986, p. 35). Os dobradores de tensão produziam faíscas que queimavam a pele e provocavam choques violentos.

O afogamento era um complemento do *pau-de-arara*, que consistia, às vezes, em colocar na boca e nas narinas dos presos uma mangueira de água corrente, os quais cada vez que recebiam uma descarga de choques elétricos eram obrigados a respirar. Outra maneira era com a toalha molhada na boca, e quando já se está quase sem respirar, um jato d’água nas narinas era jogado (ARNS, 1986, p. 36).

Já a *cadeira do dragão*, outro instrumento de tortura, é descrita da seguinte maneira:

[...] uma cadeira extremamente pesada, cujo assento é de zinco, e que na parte posterior tem uma proeminência para ser introduzido um dos terminais da máquina de choque chamado magneto; que, além disso, a cadeira apresentava uma travessa de madeira que empurravas suas pernas (do interrogado) para trás, de modo que a cada espasmo de descarga as suas pernas batessem na travessa citada provocando ferimentos profundos (ARNS, idem, p. 36).

Segundo Arns (idem, p. 37), outro instrumento de tortura foi a *geladeira*, que constituía - se em um ambiente de temperatura baixíssima e dimensões reduzidas, com paredes revestidas de eucatex preto e sem janela. Do teto saíam sons estridentes, ensurdecedores, os quais eram diversos, semelhantes a sirenes, bombardeios, turbinas de avião, etc., intercalados com períodos de absoluto silêncio.

A *palmatória*, outro instrumento de tortura, era descrita como “uma borracha grossa, sustentada por um cabo de madeira”. Outro instrumento era uma pequena *corda* usada nos enforcamentos. Assim que a pessoa desfalecia, a sufocação parava para retornar logo após a recuperação da vítima. Há, ainda, relatos da *estica*, composta por dois blocos de cimentos regulares, com argolas de ferro que tinham a finalidade de prender as mãos e os pés das vítimas para sessões de espancamentos ou deixá-la aprisionada desta forma (ARNS, 1986, p. 41).

Entre os tipos de torturas, existiam as que tinham como elementos de coação ao preso, o uso de animais e insetos como cobras, jacarés, cães e baratas. Um dos fragmentos de depoimentos, (ARNS, 1986, p. 39) traz a informação de que uma interrogada teve baratas colocadas sobre seu corpo e, ainda, foi introduzida uma no seu ânus.

Arns (1986, p. 39), menciona produtos químicos como soro *pentatotal* “o soro da verdade”, substância que faz a pessoa falar, em estado de sonolência; outro produto é o ácido que faz inchar. Este era jogado no rosto das vítimas. Também havia a injeção de éter.

As lesões físicas, durante as torturas, foram muitas, causadas, por exemplo, por murros, queimaduras de cigarros, cassetes de alumínio, dentre outros, além de machucados nos pés por terem (as vítimas) de equilibrarem-se sobre duas latas, quase sempre de massa de tomate. As consequências do desequilíbrio eram choques elétricos ou queimaduras nos pés, pois a queda acionava a máquina ou expunha os membros a tições de fogo, deixados debaixo dos pés. Há relatos ainda do castigo chamado *telefone*, que se constituía em dois tapas dados nos dois ouvidos, ao mesmo tempo, sem que o interrogado estivesse esperando (ARNS, 1986, p. 40).

É no contexto dessas fortes pressões sociais que a música *Cálice*, de Chico Buarque de Holanda foi produzida, sendo objeto de análise no capítulo que se segue.

CAPÍTULO III

ANÁLISE DO DISCURSO NA MÚSICA *CÁLICE*

Passaremos neste momento à análise de algumas regularidades discursivas, presentes no discurso selecionado, procurando identificar marcas de natureza sócio-histórico-ideológica e de natureza interdiscursiva como a presença de elementos pré-construídos, nas materialidades disponíveis.

3.1 *Cálice* (1973), de Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil

CÁLICE (1973)

Gilberto Gil e Chico Buarque

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filha d santa

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos morta

Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa

Atordoadado eu permaneço atento

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

*De muito gorda, a porca já não anda
De muito usada, a faca já não corta
Com é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade*

*Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça*

A estudiosa André (2008, p. 04), menciona que apenas uma pequena parcela da população brasileira não via as letras das músicas de Chico, Gil e dos outros cantores como um instrumento de crítica, de denúncia ao drama vivido naquela época, e deixavam de ouvir, “rompendo” com as músicas.

3.2 Descrição do corpus

O *corpus* analisado, neste trabalho, é a letra da música *Cálice*, produzida por Chico Buarque e Gilberto Gil, em 1973. A música é composta por um refrão e quatro estrofes. O refrão é composto por quatro linhas. Já as estrofes têm oito linhas cada. Nas entrelinhas desta letra musical, encontra-se exposta a realidade do período histórico caracterizado pelo Regime Militar do período ditatorial, no país, assim como a ideologia presente na época.

O discurso da música *Cálice* teve por finalidade informar a situação que ocorria no Brasil na década de 70, e não apenas de entretenimento. Com exemplo, destacamos o seguinte recorte:

*Outra realidade menos morta.
Tanta mentira, tanta força bruta.*

O interdiscurso, que atesta a presença de uma memória discursiva, também é bastante recorrente no discurso de *Cálice*. É o que veremos a seguir.

3.3 O interdiscurso na letra da música *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil

Nota-se que, em uma primeira leitura desatenta da música, pode-se confundir-la com um texto ou canção religiosa, pois a letra inicia-se com uma passagem bíblica, nas seguintes formulações recortadas do *corpus*:

*Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue. (CÁLICE, 1973, refrão)*

Percebemos nos enunciados recortados, a presença do *interdiscurso* e da *memória discursiva*, descritos por Pêcheux (1990, p. 316), em que o discurso do sujeito se coloca em cena como um outro ou o discurso de um outro, pelo sujeito. É desta maneira que o discurso dos compositores nos remete, aparentemente, ao discurso religioso, usado como pano de fundo para elaboração da letra da música. Todavia, por trás, há uma intencionalidade, uma remissão ao discurso político, que contesta o momento ou atitudes tomadas pelos dirigentes da nação brasileira.

Verifica-se em Mt 26: 39, uma passagem bíblica, que traz uma súplica de Jesus Cristo no momento em que era torturado no calvário, ou seja, nos instantes que antecederam ao momento de sua morte.

Remetendo ao discurso religioso registrado em Mateus, os autores da canção lançam mão do interdiscurso, que ressurge por meio da memória discursiva nos três primeiros versos da canção analisada. Sintetiza, dessa forma, uma súplica coletiva dos brasileiros, um pedido de afastamento do sofrimento, gerado pelo momento político vivenciado. O cálice é o símbolo do sofrimento; o vinho, a representação simbólica do sangue dos inocentes, derramado pela Ditadura.

Apesar de ser apresentada em primeira pessoa, trata-se de um desejo coletivo, um grito de denúncia contra o mal que se deseja ver afastado.

O Cálice o objeto dessa rejeição, na música, cujo sentido, longe de ser remetido ao cálice utilizado na *Santa Ceia*, é utilizado simbolicamente para denunciar o autoritarismo do Regime Militar, que calava todas as atitudes de contestação à ideologia do próprio Regime.

Já o último trecho do refrão, *de vinho tinto de sangue*, remete novamente ao contexto bíblico e ao conteúdo do cálice, o vinho que simboliza o sangue de Jesus Cristo. Na música ele se refere ao sangue derramado pelas vítimas das torturas feitas pelo Regime Militar. Configura neste recorte textual, o que menciona Orlandi (2005, p. 32-3), quando observa que o interdiscurso é constituído por dizeres, ou já ditos, na constituição dos sentidos.

No recorte que se segue, verifica-se a existência da memória discursiva, pois foi através da relação interdiscursiva que os compositores estruturaram a identidade da FD em questão, a qual é permeada pelo discurso político:

*Como é difícil pai, abrir a porta.
Essa palavra presa na garganta.*

Confirma a existência do interdiscurso ao lermos na Bíblia, em Lc 13: 22 e 30, o trecho bíblico refere-se à porta estreita, e que não é fácil passar por ela. Segundo as Escrituras Sagradas é preciso o apoio de Deus para atravessar, ou melhor, alcançar a salvação.

O recorte seguinte é atravessado pelo discurso bíblico. Nele encontramos fortes elementos intertextuais, registrados no Evangelho de Lc 2: 14 “Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade”. Nessa passagem os anjos anunciaram o nascimento de Jesus Cristo :

De que adianta ter boa vontade.

A quarta e última estrofe inicia com o seguinte discurso:

*Talvez o mundo não seja pequeno.
Nem seja a vida um fato consumado.*

No recorte mencionado, o eu enunciador descreve que ainda tem esperança de haver mudança no quadro político do Brasil, e as formulações *vida um fato consumado*, nos remetem ao discurso proferido por Jesus Cristo, na cruz, assim que teve sua boca umedecida por vinagre, segundo Jo 19: 30: “Está consumado! E inclinando a cabeça, rendeu o espírito”.

Outro interdiscurso, presente na letra da canção, nos remete à lenda *O monstro do lago Ness*, na qual o monstro é descrito como uma espécie de serpente ou réptil marinho responsável por varias mortes. Desperta o medo, espalha o terror, pois não suporta barulhos. Os compositores utilizaram-se da lenda para fazer uma analogia com a Ditadura Militar, como é possível observar no fragmento a seguir:

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

O *monstro* é a própria Ditadura, em toda a sua violência repressiva, que emerge diante de um sujeito atordoado, que não acredita nos acontecimentos que presencia, no seu próprio país. Remete também às misteriosas mortes, ocorridas naquele período e ao silêncio imposto pelos militares, que não aceitavam (barulhos) questionamentos.

O próximo assunto serão as marcas históricas e ideológicas presentes na música *Cálice*, que nos permitem compreender melhor o discurso dos seus compositores.

3.4 Marcas históricas-ideológicas e elementos pré-construídos

Observamos que para melhor detectarmos as marcas históricas-ideológicas, é preciso considerar, que a música *Cálice* foi escrita na época da Ditadura Militar. Em 1973 o Brasil estava sob o domínio do Regime Militar, não sendo permitido manifestar qualquer ideologia contrária à do governo. É o que se pode apreender do recorte seguinte:

*Como beber dessa bebida amarga,
Tragar a dor, engolir a labuta.*

O sujeito político revela sua indignação em ter que conviver uma situação política imposta, assim como sua dificuldade em aceitar um contexto social em que as pessoas eram desumanamente subjugadas, tratadas como animais irracionais ou simples objetos, as quais não possuíam opinião e nem vontade própria.

Os sintagmas *tragar e dor* reforçam a ideia de opressão, pertencendo, portanto a essa formação discursiva. A imposição de ter que aguentar a dor como algo banal, ou seja, tragá-la como se fosse o simples ato de fumar. Do mesmo modo, os sintagmas *labuta*, ou trabalho, e *engolir*, denunciavam as condições de trabalho, que não eram as melhores, assim como a repressão sofrida pelos movimentos sindicais trabalhistas. Os sintagmas deixam transparecer o autoritarismo, que privava os indivíduos de pronunciar sua condição, seus sentimentos e desejos.

Conforme Orlandi (2005, p. 15) o discurso é a mediação entre homem e realidade social, pois o autor procura, com ele, causar transformação no homem e na realidade em que vive.

Observando-se as seguintes formulações:

*Mesmo calada a boca, resta o peito.
Silêncio na cidade não se escuta.*

Esses enunciados ressaltam a expressão do sujeito que, mesmo obrigado a se calar, cultiva no peito um sentimento de revolta pela situação sócio-política vivenciada.

As palavras *silêncio e não se escuta*, ainda identificadas como pertencentes à formação discursiva da repressão, remetem ao quadro tenso da situação política em vigor, pois denunciam que não havia tranquilidade nas ruas, mas confusão causada pela repressão aos manifestantes e à resistência, por parte dos agentes do governo.

Para Orlandi (2005, p. 40), é através da relação discursiva que o sujeito assume diferentes posições ou lugares e consegue promover ajustes do dizer aos seus objetivos. É o que Chico e Gilberto fazem ao escolher sintagmas pertencentes à formação discursiva característica da repressão para, assim, conseguirem expressar suas ideologias.

Observa-se no próximo fragmento:

*De que me vale ser filho da santa.
Melhor seria ser filho da outra.*

Aqui o enunciador demonstra uma descrença próxima à revolta, devido à situação de sofrimento e perseguição causada pelo Regime Militar, o qual recebeu a contribuição do líder religioso católico Frei Tito, que ao entregar os colegas de Movimento à repressão, levou vários companheiros de resistência à morte. Há, também,

uma clara a remissão ao discurso transgressivo, pois nesse tipo de discurso o sujeito se coloca numa posição contrária ao que usualmente é aceito, transgredindo as normas, num espaço onde a privacidade encontra-se preservada e a salvo da reação direta e imediata provocada pela rejeição e depreciação (ERNST [S.d.], p. 02).

Observa-se que, o sujeito, ao mencionar:

De que me vale ser filho da santa.

Transgride as normas religiosas, pois compreende que todos católicos tem uma santa como mãe, sua intercessora espiritual. E ao questionar a serventia desse ato, o de ser filho de uma santa, o sujeito utiliza dessa transgressão do discurso religioso como artifício para descrever a revolta pelo momento que vivia.

O refrão *filho da outra* remetem ao próximo trecho da música:

*Outra realidade, menos morta.
Tanta mentira, tanta força bruta.*

Desta forma, há um desejo do sujeito de ter nascido em outra época, em outra realidade menos brutal em que não imperasse a mentira e a força repressiva do governo ditatorial, características desse momento histórico do Brasil.

Nota-se que o sujeito expõe novamente sua insatisfação, transgredindo outra vez o discurso ideológico instituído pela Ditadura. Dessa forma, torna-se porta-voz da insatisfação coletiva da população brasileira com o Regime.

Pode-se perceber, através do sintagma *outra*, a noção de sujeito descrito por Pêcheux (apud Mussalim, 2004, p. 137) em que o sujeito não é livre para dizer o quer, porque seu discurso é determinado pelo lugar que ocupa na sociedade e no interior da formação ideológica.

Nesse sentido, os sujeitos da canção não são livres para promoverem manifestos, a partir do lugar social que ocupam. Desse modo, não lhes era permitido manifestarem da maneira que queriam, simplesmente porque havia um órgão de censura, nesse período, e todas as produções eram rigorosamente vistoriadas, e nada que ia contra o governo militar tinha sua publicação autorizada.

Com relação aos sintagmas *mentira* e *força bruta*, também característicos da formação discursiva da repressão; eram a base do Regime Militar, que coagia por meio

da força física, usando a mentira para distorcer a imagem da conjuntura política, social e econômica do país, no sentido de demonstrar que o Brasil se desenvolvia. Utilizavam como justificativa o “milagre econômico”, que consistia em projetos de grande impacto e obras faraônicas, como a *Transamazônica*, juntamente com a captação de recursos externos e internos, e ainda contavam com outro recurso, o arrocho salarial, como descreve Arns (1986, p. 63).

Em relação ao próximo recorte:

*Como é difícil acordar calado.
Se na calada da noite eu me dano.*

O fragmento retrata a indignação como sentimento coletivo de uma população que era obrigada a se calar, mas o silêncio não garantia a continuidade da vida e nem de estar livre de perseguições. A Ditadura considerava, principalmente, como ameaça os intelectuais, artistas, professores, ou seja, pessoas que os militares acreditavam que, por meio do seu trabalho, ou relações sociais, teriam a possibilidade de encontrar maneiras de difundirem uma ideologia, a qual contrariava a do Regime Militar.

Os sintagmas *difícil* e *calado*, também da FD da repressão, retratam a dificuldade do sujeito em aceitar passivamente as imposições da Ditadura, sem ter o direito de manifestar sua opinião, de decidir o que era melhor para sua vida, de viver num momento de incertezas sobre o próprio rumo, assim como o do país. Num outro sentido, também remetem ao sentimento de revolta do sujeito pela omissão forçada, diante dos atos que o Regime praticava como as prisões, assassinatos e sumiços de pessoas que jamais foram encontradas.

Na perspectiva da Ditadura o silêncio imposto foi uma das formas encontradas para transmitir, internacionalmente, a imagem de um governo sem atritos internos. Nesse sentido, por meio dos recortes da canção, observa-se que esse silêncio é obtido de forma imposta, pelos militares.

A enunciação *na calada da noite* aponta o período do dia em que, com maior frequência, ocorriam as práticas dos atos criminosos do Regime Militar contra os brasileiros. A escuridão dificultava que fossem vistos e, ainda, as pessoas eram encontradas desprevenidas, dormindo.

Por outro lado era *na calada da noite* que a resistência desenvolvia suas ações, na tentativa de não ser reconhecida. Nesse horário era mais fácil de esconder-se dos simpatizantes do governo militar para não ser delatado à polícia.

É possível ressaltar com base em Orlandi (2005, p. 43), de que os sentidos das palavras são constituídos nas formações discursivas. Já as formações discursivas representam as formações ideológicas a que pertencem. Considerando essa teoria, percebe-se que os sintagmas utilizados na letra da música *Cálice* representavam ameaça e provocação para a Ditadura, tanto que foi censurada e não pode ser cantada no festival de 1973.

Nos enunciados que se seguem, pode-se observar que o silêncio forçado era motivo de angústia. O sujeito debatia-se ante o medo da repressão e o desejo de revelar o que pensava o que sentia, de por um fim ao sofrimento:

*Quero lançar um grito desumano.
Que é uma maneira de ser escutado.*

Esses recortes, dos quais podemos extrair os seguintes sintagmas *grito* e *desumano* remetem à idéia de coação a que estavam submetidos os sujeitos, pois não eram considerados como seres humanos, do ponto de vista de serem livres para se expressar e de determinar o destino da suas vidas. Desta maneira, só lhes restavam à alternativa de se manifestar como seres desumanos, na ânsia de que alguém lhe escutasse.

Em outro sentido, *grito desumano* refere-se aos gritos que eram lançados durante as sessões de torturas, nos porões dos aparelhos institucionais da Ditadura. Como eles não podiam ser ouvidos a música ganha o *status* de grito coletivo, com a função social de denúncia das barbaridades cometidas por aquele que tinham a função de guardar e proteger a nação brasileira.

Essa confirmação encontra-se calcada nas palavras de Orlandi (2005, p. 80-3), que o efeito metafórico ou deslize é o lugar da interpretação, da ideologia e da historicidade, e as relações de poder em uma sociedade produzem a censura. Essa de tal modo sempre traz o silêncio acompanhando às palavras. Foi o que ocorreu com o texto da canção aqui analisada. Primeiramente passou pela censura do Regime, pois naquela época não se escrevia discursos ou textos que contivessem palavras contrárias à ideologia do governo.

Percebe-se que nos recortes:

*Esse silêncio todo me atordoa.
Atordoado eu permaneço atento.*

O sujeito continuava a denunciar a repressão que as vítimas sofriam. O jogo de palavras *atordoa/ atordoado* nos remete ao sentido de que o sujeito encontra-se em estado de perturbação diante dos acontecimentos que assiste. Na verdade, ele está incrédulo diante do que vê, na sociedade. Entretanto, permanece atento, no sentido de não ser omissos, de não se calar ante a violência praticada contra o povo.

Compreendemos que todo o texto da música *Cálice* demonstra que a ideologia defendida pelos autores/ sujeitos tinha como fundamentação a liberdade de expressão, o direito de poder questionar e ter os direitos humanos respeitados. Desse modo, as formações discursivas têm sua base nas formações ideológicas, que são os lugares onde as palavras encontram sentidos (OLANDI, 2005, p. 38).

Observamos nos recortes que se seguem:

*De muito gorda a porca já não anda.
De muito usada a faca já não corta.*

Essas formulações remetem à figura de um animal, a *porca*, que, segundo os sujeitos da canção, já passou da hora do abate, assim com a Ditadura, que já deveria ter acabado. Simboliza também a sujeira que, nesse caso, é a sujeira política ou as atrocidades que aconteciam no Brasil e que o Regime procurou esconder. Já o sintagma verbal *corta* remete aos ferimentos e violências constantes, praticados contra membros da sociedade brasileira. Ou seja, faziam parte da realidade das pessoas que lutavam para transformar a sociedade em que viviam.

Em:

Esse pileque homérico no mundo.

O enunciador apresenta sua triste constatação de que no mundo, mais precisamente no Brasil, graça a confusão interna, pela não aceitação passiva das imposições feitas pelo militarismo. E, ainda, *pileque* está relacionado à bebedeira, uma das saídas para aliviar os sofrimentos causados devido às opressões do Regime.

Maingueneau (2004, p.20) também nos ensina a observar que os sintagmas escolhidos para tecer a música *Cálice*, pertencem à mesma formação discursiva, que, por sua vez, se originam das mesmas formações ideológicas, que remetem à repressão política, característica do momento histórico-ideológico da época. Percebe-se que, por influência da Ditadura e de seus mecanismos repressivos, os sintagmas foram cuidadosamente escolhidos, buscando uma melhor ocorrência de interação entre os compositores e o público em geral. Assim, ao ouvir a canção, o cidadão comum sabia exatamente do que estava sendo tratado.

A seguir, apresentamos outro recorte da música *Cálice*:

*Mesmo calado o peito.
Resta a cuca dos bêbados da cidade.*

Observa-se que o enunciador denuncia a proibição de se expressar. Mas, o locutor menciona que mesmo que não o permitissem falar, havia um lugar intocável, o último refúgio, localizado na mente, por isso a escolha das formulações *resta a cuca*. A mente era livre para pensar, construir versos e elaborar críticas feitas através de metáforas, principalmente.

As formulações *dos bêbados do centro da cidade* retomam a questão da bebida, utilizadas como fuga de uma realidade que ninguém queria compartilhar. Ao mesmo tempo, o sentido também remete aos *bêbados*, porque a palavra de uma pessoa em estado de embriaguês não possui valor de verdade. Deste modo, não pode ser tomada a sério. Camuflados pela bebida, era possível, aos sujeitos, a manifestação do “eu” diante da realidade encontrada.

Os sintagmas *centro e cidade*, não remetem aos grupos sociais de onde provinham os bêbados, mais sim ao local onde ocorriam as grandes concentrações, na cidade. Eram os locais centrais onde eram realizadas as grandes manifestações contra o Regime.

A linguagem utilizada pelos compositores só faz sentido, portanto, porque se inscreve na história e ainda podemos perceber que todos os dizeres são ideologicamente marcados (ORLANDI, p. 25 - 38). Mo exemplos, temos os seguintes enunciados:

*Quero inventar o meu próprio pecado.
Quero morrer do meu próprio veneno.*

Nessas formulações, o sujeito não está se referindo ao discurso religioso. *Pecado* aqui tem o significado maior de estar fora da lei, segundo o que a Ditadura estabelece como lei. O enunciador, assim, manifesta a vontade de libertar-se da imposição para recriar suas próprias regras e definir, por si só, os rumos da sua existência.

Em *meu próprio veneno* observa-se a denúncia das arbitrariedades cometidas durante a Ditadura. Nessas palavras, o enunciador manifesta o desejo que sua morte fosse eventualmente causada por razões particulares, não delimitadas pelo Regime.

Observa-se, ainda nessas formulações aquilo que é conhecido em AD como *esquecimento nº 2*. Nele o sujeito tem a ilusão de que o enunciado que constrói só poderia ser dito com aquelas palavras e daquela maneira. Constrói, assim, a ilusão da objetividade de seu discurso quando, na realidade, no momento em que enuncia, outros dizeres são mobilizados por sua memória. O esquecimento nº 2 é fruto da relação entre o sujeito, a linguagem, o pensamento e o mundo.

O texto analisado aponta a presença de um sujeito histórico vinculada à noção de sujeito ideológico, mencionado por Silva (2010, p. 03). É através do discurso do sujeito que se faz a representação de um tempo histórico e um espaço social. A classe social configurada pelo enunciador é a de intelectuais, que não detinham o poder; portanto, os oprimidos pelo Regime.

Em:

*Quero perder de vez tua cabeça.
Minha cabeça perder seu juízo.*

Compreende-se que os sintagmas *perder* e *tua cabeça* referem-se à decapitação do direito democrático, pela Ditadura. Demonstram, ainda, o desejo do sujeito e de todos os brasileiros, em promoverem mudanças definitivas no governo do país, sem possibilidade de volta, pois uma vez arrancada a cabeça da Ditadura, o Regime não sobreviveria.

Já em *Minha cabeça perder seu juízo* nota-se o anseio de um sujeito que quer ter liberdade para expor seus pensamentos, sua ideologia, sem temer o julgamento do governo militar.

Nos últimos recortes:

*Quero cheirar fumaça de óleo diesel.
Me embriagar até que alguém me esqueça.*

O enunciador ao optar pelos sintagmas *cheirar, fumaça e óleo diesel* apresenta uma das formas adotadas pelos órgãos de repressão do governo para extrair informações e confissões. Em outro sentido, essa escolha demonstra que o enunciador estava disposto a ser martirizado, se preciso fosse numa demonstração de adesão ao movimento da resistência. A inalação de uma grande quantidade de fumaça de óleo diesel causa o entorpecimento, fazendo perder os sentidos, a razão. Nesse aspecto, seus efeitos são semelhantes aos da bebida, que ao *embriagar* o sujeito, silenciava-o por um bom tempo, ou o levava à morte, outra maneira de ser esquecido pelo Regime Militar.

Neste recorte, o sujeito enuncia a partir de uma posição muito comum na época, expressa por outros cantores da década de 70. Percebe-se que falam a partir de um lugar comum, aos intelectuais, a partir do lugar social da resistência à Ditadura. Nesse sentido, inscrevem suas palavras nas Fd(s) da resistência, de modo equivalente às outras falas, como menciona Orlandi (2005, p. 49).

A resistência á ideologia dominante aparece, com clareza, no seguinte recorte:

*Como é difícil, pai, abrir a porta.
Essa palavra presa na garganta.*

A ideologia reproduzida durante o governo ditatorial era justificada, pelos militares, através de discursos que pregavam a construção da unidade da nação brasileira, juntamente com o ideal do cidadão responsável e atuante que agia em nome da pátria. Essa ideologia foi usada como justificativa para o golpe de Estado (VALLE, [S. d.], p. 05), e a conseqüente repressão ao povo, visando impor o pensamento do grupo que se apossava do poder.

Seus discursos, minuciosamente articulados, refletiam a ideologia burguesa da classe dominante da época, que almeja o desenvolvimento econômico do país, ou melhor, da própria classe social, ignorando a vontade popular. Essa classe dominante apoiou o golpe militar visando sua consolidação no poder. Entretanto, os discursos do Regime simulavam e justificavam o golpe como se fosse a vontade de todos os brasileiros, como descreve Valle ([S. d.], p. 07): “Foi a nação inteira que se levantou, esplêndida de coragem e determinação contra um governo bifronte e incapaz”.

Valendo-se da sua posição no poder, os militares propagaram sua ideologia, e dessa maneira, combateram ferozmente os que se opuseram ao Regime e ao projeto político-econômico instituído pela Ditadura Militar.

É assim que o recorte *abrir a porta* refere-se à falta de liberdade de um verdadeiro regime democrático, onde os brasileiros pudessem se expressar. Demonstra assim *como é difícil* ultrapassar esse portal, de um regime antidemocrático, para poder vislumbrar a verdadeira liberdade que está atrás dessa porta, fechada pela Ditadura.

Já *esta palavra presa na garganta* remete à falta de liberdade de expressão, sentida pela imprensa e pelos intelectuais, amordaçados pela Ditadura Militar. Refere-se, portanto, ao ato de proibir qualquer discurso verbalizado, que não era condizente com a ideologia imposta pelo Regime. Devido a isso, o sujeito ressalta sua dificuldade de falar sem poder expressar seu pensamento.

Em:

Esse silêncio todo me atordoia.

O sujeito, neste recorte, está se referindo tanto à falta de informações sobre a realidade do país, como também aos companheiros que desapareceram e aos que se encontravam presos.

Observando-se o enunciado a seguir:

De que me vala ser filho da santa.

Identificamos, no enunciado recortado, a recorrência da heterogeneidade, pois a voz do sujeito se mistura a do outro, da FD cristã-católica.

No mesmo sentido, observa-se a incidência de paráfrase no enunciado *De que adianta ter boa vontade*, resgatado pela memória e pelo interdiscurso, parafraseado pelo sujeito do dizer bíblico “homens de boa vontade”.

O sujeito do *corpus* procura conscientizar os brasileiros de que não basta apenas ter boas intenções, *boa vontade*, mas que têm de lutar para conseguir assegurar seus direitos.

Por fim, apesar das formulações vincularem-se a uma mesma rede de sentidos, não há como pensá-las de forma homogênea. São frutos de processos de profunda dominação física e ideológica, que se delinearam durante a Ditadura Militar, presente na

perseguição a todas as formas de alteridade, mediante políticas autoritárias com a finalidade de domesticar as individualidades e garantir a obediência dos sujeitos sociais.

As análises dos recortes nos auxiliaram a compreender como o poder e a ideologia garantida pelo exército e pela polícia, que atuavam na repressão, intervinham no cotidiano dos sujeitos sociais. Por outro lado, davam origem às formas de resistência, materializadas em protestos, como observadas no texto analisado, contrárias ao cerceamento das liberdades individuais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho pretendeu contribuir para uma melhor compreensão de como foi construído um discurso de crítica ao Regime Militar, por meio da análise da música *Cálice*, produzida no ano de 1973.

As análises da canção nos mostraram que o sujeito/autor se apropriou do discurso religioso usando-o como estratégia para mascarar o discurso de crítica que atravessa a canção, com o objetivo de denunciar a situação em que os brasileiros viviam naqueles anos em que a Ditadura foi imposta no Brasil.

As análises do *Corpus* nos mostraram que o sujeito reproduziu, na música, as relações sociais, assim como o contexto sócio-histórico-ideológico da sociedade brasileira na década de setenta, em que o silêncio, ou o não questionamento foi imposto, passando a imagem para o exterior de um país constituído como uma unidade de nação.

Foi possível observar, desse modo, que os compositores Chico Buarque e Gilberto Gil fizeram da canção *Cálice* um instrumento de resistência à Ditadura, pois naquele contexto social, essa foi a única forma por eles encontrada para denunciar os abusos cometidos pelo Regime tais como, a tortura, a morte e o sumiço de varias pessoas.

E também podemos mencionar que o período da Ditadura Militar foi marcado por ricas produções intelectuais, que tinha como grande finalidade transmitir informações dos acontecimentos brasileiros daquela época e não somente como diversão, um valioso exemplo é a canção *Cálice*, o nosso *corpus*.

Deixamos, por fim, o *corpus* da nossa investigação aberto a novos olhares, pois seria pretensioso de nossa parte pensar que o assunto se esgotou com o término deste trabalho. Compreendemos, nesse sentido, que ainda há muito a ser pesquisado, analisado e discutido para que se lance novas luzes à temática tratada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARNS, Dom Paulo Evaristo (Prefaciador). **Brasil Nunca mais**. 19ª Ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ANDRÉ, Cristilaine. **Uma análise das condições de - produção musical da época da ditadura.** Disponível em <<http://www.org.br/papers/regionais/sul2008/resumos/R10-254-1pdf>> Acessado em: 30 Set. 2010.
- BÍBLIA. João, A crucificação. 19, 30. Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.** Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília, DF. Sociedade Bíblica do Brasil: 1969.
- BÍBLIA. Lucas, A porta estreita. 13, 22-30. Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.** Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília, DF. Sociedade Bíblica do Brasil: 1969.
- BÍBLIA. Mateus, Jesus em Getsêmani. 26, 39. Português. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento.** Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília, DF. Sociedade Bíblica do Brasil: 1969.
- COSTA, Carina Gotardelo Ferro. **Iniciação científica.** Disponível em <<http://www.ustj.br/pub/revistaic/pag35-edi01.pdf>> Acessado em: 13 Set 2010.
- COURTINE, Jean – Jacques. **Metamorfoses do discurso político: as derivas da fala pública.** Trads. Nilton Milanez, Carlos Piovezani Filho. São Paulo: Claraluz, 2006.
- CHERESKY, Isidoro; CHONCHOL, Jacques (organizadores). **Crise e transformação dos regimes autoritários.** Trad. Roberto Mara. São Paulo, SP: Ícone, 1986.
- DÁRIO, Jone. **A filosofia das canções de Chico Buarque na censura da ditadura militar.** Disponível em <<http://jonepassio.blogspot.com/2008/09/filosofia-das-canoes-de-chico-buarque-na.html>> Acessado em: 29 Set 2010.
- DIJK, Teun A. Van. **Discurso e poder.** Judith hoffnagel, Karina Falcone (orgs). São Paulo: Contexto, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir; nascimento da prisão.** Trad. Raquel Ramallete. 34ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

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

KOGAWA, João Marcos Mateus. **O discurso-arte de Chico Buarque: poder sobre o sujeito brasileiro**. Maringá: UEM, 2004. Trabalho ampliado, Universidade Estadual de Maringá, 2004.

LIMA, Roberto Gabriel Guilherme de. **“Sou dessas mulheres que só dizem sim”**. **As mulheres descritas na poesia de Chico Buarque de Holanda**. Disponível em <<http://www.radarciencia.org/doc/sou-dessas-mulheres-que-so-dizem-sim-as-mulheres-descritas-na-poesia-de-chico-buarque>> Acessado em 30 Set 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Trad. Freda Indursky. ed. da Universidade de Campinas, 3ª ed. SP: Pontes, 1997.

MATTOS, Marcos Aurélio Vannucchi L. de; SWENSSON JR, Walter Cruz. **Contra os inimigos da ordem: a repressão política do regime militar brasileiro (1964 -1985)**.

MOCELLIN, Renato. **As reações armadas ao regime de 64. Guerrilha ou terror?** São Paulo, SP: Brasil, 1999.

MORHY, Anete de Souza; FERREIRA, Jaqueline Vieira. **“Cálice – A música e as relações de poder”**. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/norte2007/resumo/R0053-2pdf>> acessado em: 30 Set 2010.

MUSSALIM, Fernanda. Análise do discurso. In: Mussalim, Fernanda; Ana Cristina Bente (org). **Introdução a Linguística: Domínios e fronteiras**. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

NETO, Geneton Moraes. **Carta ao planeta Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Revan, 1988.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: Princípios e procedimentos**. 6ª ed. São Paulo. Pontes, 2005.

PÊCHEUX, M. **Análise do Discurso: três épocas**. Trad. J. de Romualdo. In: GADET, F & HAK, T. (orgs) **Por uma análise automática do discurso. Uma introdução à obra de M. Pêcheux**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

_____. **O discurso: estrutura ou acontecimento.** 3ªed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

PEDROSA, Cleide Emília faye. **Discurso Religioso: funções e especificidade.** Disponível em <<http://www.filosofia.org.br/soletras/13/04.htm>> Acessado em: 24 Set 2010.

SILVA, Elisa Mabel Vieira (UNITAU). **O Discurso da inclusão.** Disponível em: <[http://www. filologia.org.br/xcnlf/10/13.htm](http://www.filologia.org.br/xcnlf/10/13.htm)> Acessado em: 30 Abr. 2010.

SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque.** São Paulo: Publifolha, 2004.

SOARES, Dith Jones Baptista. **Análise do discurso na canção buarqueana: o discurso político e sua relação com outros discursos.** Disponível em <<HTTP://www.filologia.org.br/anais/caderno05-04.html>.> Acessado em: 30 Set. 2011.

VALLE, Camila Oliveira do. **Exercito e política: a ideologia burguesa nos discursos militares.** Disponível em <<HTTP://www.abed-defesa.org/page4/page8/page9/page16/files/CamilaValle.pdf>.> Acessado em: 30 Set. 2011.