

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA

GABRIELA COSTA MOURA

O NOME PRÓPRIO “CHICO BUARQUE”: UM DISCURSO DE RESISTÊNCIA

Maceió

2023

GABRIELA COSTA MOURA

O NOME PRÓPRIO “CHICO BUARQUE”: UM DISCURSO DE RESISTÊNCIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas para obtenção do grau de doutora em Linguística.

Linha de Pesquisa: Discurso, sujeito, história e ideologia.

Orientadora: Maria Virginia Borges Amaral

MACEIÓ

2023

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária: Taciana Sousa dos Santos – CRB-4 – 2062

M929n Moura, Gabriela Costa.

O nome próprio "Chico Buarque": um discurso de resistência / Gabriela Costa Moura. - 2023.

115 f.

Orientador: Maria Virgínia Borges Amaral.

Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Federal de Alagoas.
Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió,
2023.

Bibliografia: f. 109-115.

1. Buarque, Chico, 1944 -. 2. Música popular – Brasil. 3. Discurso de resistência. 4. Memória discursiva. I. Título.

CDU: 81'322.5



TERMO DE APROVAÇÃO

GABRIELA COSTA MOURA

Título do trabalho: “O NOME PRÓPRIO “CHICO BUARQUE”: O DISCURSO DA RESISTÊNCIA”

TESE aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTORA em LINGUÍSTICA, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:

Documento assinado digitalmente
 MARIA VIRGINIA BORGES AMARAL
Data: 03/07/2023 15:22:11-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Virgínia Borges Amaral (PPGLL/Ufal)

Examinadores:

Documento assinado digitalmente
 FABIANO DUARTE MACHADO
Data: 31/05/2023 16:45:00-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fabiano Duarte Machado (IFAL)

Documento assinado digitalmente
 MARIA RACHEL FIUZA MOREIRA
Data: 31/05/2023 19:47:29-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Maria Rachel Fiúza Moreira (Universidade Tiradentes)

Documento assinado digitalmente
 HELSON FLAVIO DA SILVA SOBRINHO
Data: 01/06/2023 11:04:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Helson Flávio da Silva Sobrinho (PPGLL/Ufal)

Documento assinado digitalmente
 SOSTENES ERICSON VICENTE DA SILVA
Data: 12/06/2023 13:33:39-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Sóstenes Ericson Vicente da Silva (PPGLL/Ufal)

Maceió, 26 de maio de 2023.

À Ana Maria da Costa (in memoriam). Mulher, professora, educadora, produtora cultural, militante, catalisadora de afetos, rapariga de Chico. Minha segunda mãe.

AGRADECIMENTOS

A minha família pela aposta e incentivo em minha trajetória na academia; a Virgínia pela orientação e amizade; ao Sóstenes pelo apoio e aprendizado durante essa aventura acadêmica e pelas contribuições sempre assertivas ao meu trabalho; a amiga e colega de percurso Cíntia Ribeiro pelas trocas, palavras de incentivo e amizade; ao meu analista Luiz Botto pelo trabalho na reordenação simbólica desta etapa acadêmica; aos professores do programa pela competência e mestria na transmissão dos saberes; ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura pela acolhida das minhas demandas; a Fapeal e Capes pela bolsa de estudos; a Chico Buarque por sua obra e arte e a tia Ana pelo amor e zelo.

“Não há dominação sem resistência: primeiro prático da luta de classes, que significa que é preciso ‘ousar se revoltar’. Ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja: primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso ‘ousar pensar por si mesmo’” (PÊCHEUX, 2014, p. 281).

RESUMO

O Golpe Civil-Militar no Brasil de 1964 constituiu para o país um corte brusco e severo do processo de construção de uma democracia, e com isso produziu o silenciamento de muitas vozes. A partir de 24 de janeiro de 1968 toda produção cultural e artística passa a ser regulada pelo AI-5. Nesse contexto, qualquer tipo de manifestação contra o Estado era proibida. Os sentidos foram censurados, silenciados, excluídos para que não movimentassem o óbvio. “Chico Buarque” integrou uma parte da geração de compositores da MPB (Música Popular Brasileira) que abraçou um lugar de fala mais popular: as canções passaram a ganhar corpo de uma política engajada, no seio dos movimentos universitários. A voz política de “Chico Buarque” demonstrava um elemento revolucionário na produção artística produzida naquele momento histórico. Chico cria e produz música de resistência, na tentativa de driblar a censura quando muda de nome, utilizando um heterônimo: ‘*Julinho da Adelaide*’. Com essa estratégia algumas letras de canções passaram pela censura sem maiores problemas. As músicas de “Chico Buarque” eram proibidas somente porque levavam a sua assinatura. Na atualidade suas músicas foram resgatadas e atualizadas na memória discursiva no palco das últimas disputas eleitorais brasileiras. Identifica-se a memória discursiva causando um movimento de sentidos próprio à produção de “Chico Buarque”. Nesta tese de doutorado o objetivo principal é demonstrar como o nome próprio “Chico Buarque” constitui-se um discurso de resistência que opera na atualidade política do Brasil. O *corpus* desta tese tem um recorte preciso: canções da época da ditadura civil-militar brasileira. A fundamentação teórica-metodológica que baliza este trabalho é a Análise de Discurso Pêcheutiana, com sustentação no materialismo histórico e articulação com a psicanálise lacaniana. “Chico Buarque” cantou a resistência ontem. “Chico Buarque” canta a resistência hoje porque sua música é para ser lida na atualidade, por ser expressão de um protesto que se renova no Brasil dos dias atuais, por ser um acontecimento discursivo. Michel Pêcheux nos ensina que o discurso da resistência é resultante do processo de dominação na sociedade de classes. Onde há dominação, a resistência é *ipso facto*. As canções de Chico Buarque ressurgem como músicas de protesto e resistência para marcar um momento histórico de luta, de recusa ao discurso conservador. Suas músicas são resgatadas e retomadas na atualidade, pois, assim como nos ensina Marx, há o sentido de resgate de um grito de guerra para atualizar um passado.

Palavras-chave: Acontecimento discursivo. Chico Buarque. Nome próprio. Efeitos de sentidos. Resistência.

ABSTRACT

The 1964's Civil-Military coup in Brazil constituted a severe and abrupt stoppage in the construction of a democracy process and therefore produced the silencing of many voices. As from January 24th of 1968 every cultural and artistic production begins to be regulated by the AI-5. In that context, any kind of expression against the State was forbidden. The meanings were censored, silenced, excluded, so that they would not move the obvious. The censorship was installed in the daily life of the Brazilian people during these dictatorial times when, despite it all, discursive productions resisted in the art and music fields. During that time art and politics walked together, tracing a period of explicit politicization, demonstrating the sensitive ethos of art. It is not possible to hold off the relationship between art versus politics, once that art in itself has a political strand when questioning the reality and at the same time covers the language sensibility, transformative in its tendency inherent to its essence. Art provides elements for the political action. It is in that scenario that Chico Buarque comes up as part of a generation of MPB (Popular Brazilian Music) composers which embraced a place of speech more popular: the songs started to transform themselves into an engaged policy, in the heart of the university movements. Chico Buarque's political voice demonstrated a revolutionary element in the artistic production of that historical moment. Chico, even not willing to, creates and produces resistance music, in the attempt of dribbling the censorship when changes his name, using an heteronym: Julinho de Adelaide. With this strategy some lyrics got through the censorship without bigger problems. The songs by Chico Buarque were forbidden only because carried his signature. Today Buarque's songs are rescued and updated in the discursive memory in the stage of Brazilian electoral disputes. The discursive memory is identified causing a movement of meanings typical of Chico Buarque de Hollanda's production. In this doctorate degree research the main goal is to analyze the meaning effects of the proper name "Chico Buarque". The corpus of this investigation has a precise cutout: songs of the dictatorship times. The theoretical-methodological fundamentation which guides this work is the Pêcheutian Speech Analysis, sustained in the historical materialism articulated with the Lacanian psychoanalysis. Chico Buarque sang the resistance yesterday. Chico Buarque sings the resistance today because his songs are to be read nowadays because they are expression of a protest that renews in the Brazil of nowadays, for it is a speech event. Therefore, Michel Pêcheux teaches us that it is possible to understand the resistance speech as a result of the domination process in the class society. Where there is domination, the resistance is ipso facto. Chico Buarque's songs resurface as protest songs to mark an historical moment of fight, of refuse to the conservative speech. His songs are rescued and resumed today because, as Marx teaches us, there is the sense of rescuing a war cry to update a past.

Key words: Chico Buarque. Proper name. Meaning effects. Resistance. Speech event.

RÉSUMÉ

Le coup d'État civil et militaire qui a eu lieu au Brésil en 1964 a constitué pour le pays une coupure abrupte et sévère dans le processus de construction d'une démocratie, et a entraîné le silence de nombreuses voix. À partir du 24 janvier 1968, toute la production culturelle et artistique a été réglementée par l'AI-5. Dans ce contexte, toute manifestation contre l'État est interdite. Chico Buarque fait partie d'une génération de compositeurs de MPB (musique populaire brésilienne) qui adoptent un lieu de parole plus populaire : les chansons commencent à prendre le corps d'une politique engagée, au sein des mouvements universitaires. La voix politique de "Chico Buarque" a démontré un élément révolutionnaire dans la production artistique produite à ce moment historique. Chico crée et produit de la musique de résistance, dans une tentative de contourner la censure en changeant de nom et en utilisant un hétéronyme : "Julinho da Adelaide". Grâce à cette stratégie, certaines paroles de chansons sont passées sans problème majeur par la censure. Les chansons de Chico Buarque ont été interdites uniquement parce qu'elles portaient sa signature. Aujourd'hui, ses chansons ont été sauvées et mises à jour dans la mémoire discursive sur la scène des derniers conflits électoraux brésiliens. La mémoire discursive est identifiée comme étant à l'origine d'un mouvement de significations propre à la production de "Chico Buarque". Dans cette thèse de doctorat, l'objectif principal est de démontrer comment le nom propre "Chico Buarque" constitue un élément de la mémoire discursive. Le corpus de cette thèse a un découpage précis : les chansons de l'époque de la dictature civilo-militaire brésilienne. Le fondement théorique et méthodologique qui guide ce travail est l'Analyse du Discours Pêcheutien, avec l'appui du matérialisme historique et l'articulation avec la psychanalyse lacanienne. "Chico Buarque a chanté la résistance hier, Chico Buarque chante la résistance aujourd'hui parce que sa musique doit être lue dans le temps présent, parce qu'elle est l'expression d'une protestation qui se renouvelle aujourd'hui au Brésil, parce qu'elle est un événement discursif. Michel Pêcheux nous enseigne que le discours de résistance est le résultat du processus de domination dans la société de classes. Là où il y a domination, il y a ipso facto résistance. Les chansons de Chico Buarque ressurgissent comme des chansons de protestation et de résistance pour marquer un moment historique de lutte, de refus du discours conservateur. Ses chansons sont sauvées et reprises dans le temps présent, parce que, comme Marx nous l'enseigne, il y a le sens du sauvetage d'un cri de guerre pour actualiser un passé.

Mots-clés: Événement discursif. Chico Buarque. Nom propre. Effets de sens. Résistance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA – ANÁLISE DO DISCURSO.....	18
2.1 Sobre a ideologia.....	19
2.2 Nome próprio.....	24
3. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ATÉ O SURGIMENTO DE “CHICO BUARQUE”.....	26
3.1 A formação da música popular brasileira.....	27
3.2 A consolidação da música popular brasileira.....	30
3.3 A modernização da música popular brasileira.....	36
4. “CHICO BUARQUE”: um discurso.....	42
4.1 “Chico Buarque” na literatura científica.....	42
4.2 Uma trajetória biográfica de “Chico Buarque” – o sujeito do discurso.....	50
5. O NOME PRÓPRIO “CHICO BUARQUE”: UM DISCURSO DE RESISTÊNCIA.....	65
5.1 “Agora eu era o herói”.....	65
5.2 Resistência.....	68
5.3 Ditadura civil-militar no Brasil: AI-5, censura e silenciamento.....	75
5.4 “Apesar de você amanhã há de ser outro dia”: efeito de resistência.....	81
5.4.1 O nome próprio “Chico Buarque”.....	83
5.4.2 Condições de produção – Ditadura civil-militar brasileira.....	84
5.4.3 Cantar a resistência.....	86

5.5 “Cale-se, Chico!”.....	92
5.6 A música de Chico Buarque é seu discurso revolucionário?.....	94
5.7 “Joga pedra na Geni!”.....	96
5.8 “Este é um samba que vai pra frente!”	98
CONCLUSÃO.....	104
REFERÊNCIAS BIBLOGRÁFICAS.....	109

1. INTRODUÇÃO

As questões e inquietações que me colocaram para pensar, questionar, refletir e investigar o discurso de resistência do nome próprio “Chico Buarque” estão intrinsecamente relacionadas ao meu percurso de vida articulado à construção de uma história, atravessada pelo momento político brasileiro e suas repercussões. O gesto de análise que mobilizou esta pesquisa tem em seu cerne elementos afetivos e de memória fundamentais para que este trabalho tomasse corpo, bem como, acontecimentos recentes na história política do Brasil.

Desde a adolescência identifiquei minha aproximação com a arte interpelada pela relação que minhas tias maternas construíram: encontros com o teatro, cinema e carnaval. Uma dessas tias, a quem eu dedico este trabalho, me influenciou diretamente na medida em que minha identificação se constituiu – trabalhou no campo da educação, seu engajamento político e trabalho enquanto produtora cultural culminaram na idealização e criação de um bloco de carnaval.

Assim, capturada pela *subversão e resistência* do bloco carnavalesco “*As raparigas de Chico*”¹, comandado pela minha tia-mãe Ana Maria da Costa, colecionei rimas e refrões das letras de canções de Chico Buarque de Hollanda que pulsavam o tempo todo como *algo que se atualiza do passado*, constituindo-se como não estando mais no passado, mas fazendo-se presente; como o *retorno do recalcado* que demonstra o que foi recalcado somente com seu movimento de retorno e reaparecimento, assinalando uma memória. Ou seja, é no *só depois*, ou no *a posteriori*, que o recalcado revela-se, faz-se produzir.

Neste contexto, faço referência à obra “O 18 Brumário de Luís Bonaparte” (1852/2008) de Karl Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem: não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (p. 19). Há algo que é evocado pela memória e atualizado do passado. Trata-se da materialidade discursiva através das canções buarqueanas que

¹ “As raparigas de Chico” é um bloco de carnaval fundado em 2012 na cidade de João Pessoa – PB, idealizado por Ana Costa, produtora cultural. Na perspectiva do “concentra mas não sai” mostra-se diferente da maioria dos outros blocos carnavalescos que percorrem um circuito pré-planejado, a exemplo da “moda mercadológica” dos trios elétricos do carnaval de Salvador. “As raparigas”, bloco sem fins lucrativos, abrigava e era abrigado pelo Sebo Cultural, lugar de concentração dos foliões, lugar simbólico de cultura, tendo como marca a exclusividade do repertório musical de Chico Buarque de Hollanda. A subversão e resistência atravessam a existência e história do bloco, engendrado principalmente por mulheres, “raparigas” ou “mulheres da vida”, metaforicamente remetendo à “Geni”.

incorporam uma bagagem histórica, discursiva, assinalando uma memória e tudo o que com ela é evocado de material. E, pensando com a Psicanálise, o retorno do recalado pode ser delimitado como um conceito freudiano que demonstra que aquilo que anteriormente passou pelo processo de recalque – que é um modo de negação – depois retorna de forma distorcida ou deformada como uma formação inconsciente, a propósito dos sonhos, atos falhos, chistes e/ou sintomas. Esse retorno produz-se na/pela linguagem.

Nesse ir e vir, como na perspectiva do *tempo lógico*² lacaniano, o texto a ser lido, descrito, interpretado e analisado fica em relevo: o nome próprio “Chico Buarque” é um discurso cujo ato analítico evoca materialidades concretas alinhavadas ao cenário de ação da resistência no processo de significação da trama repressiva. O tempo lógico para Lacan refere-se ao tempo circular do inconsciente enquanto uma produção discursiva ao analista. “O tempo deve ser considerado circular – na lógica do futuro anterior – para toda experiência de discurso, entendido no sentido dado por Lacan como laço social, no qual os participantes são considerados falasseres” (EIDELSZTEIN, 2020, p. 24).

Segundo Eidelsztein (2020) o “tempo lacaniano” será reversível e isso indica a circularidade do tempo em termos de perda do presente e a “anterioridade lógica do futuro em relação ao passado” (p. 17). Considerando esse tempo circular em que o “passado” se faz “presente”, na atualização de uma memória, faz-se relevante analisar se o nome próprio “Chico Buarque” configura um discurso de resistência, na trama de um acontecimento discursivo. Michel Pêcheux (1983/2015) assinala que a noção de acontecimento é o “ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (p. 16).

A partir desse contexto, vale salientar a escolha das aspas para marcar o sujeito operando no discurso; parafraseando Amaral (2002): Abram alas, “Chico Buarque” quer falar! Segundo a autora, as aspas não constituem apenas marcas linguísticas – são recursos que contribuem no processo de significação e possibilitam uma construção e produção de sentidos a partir de um funcionamento discursivo. Ao indicar a posição do sujeito no discurso as aspas direcionam o leitor para um movimento de interpretação e análise, favorecendo o exercício de identificação das formações ideológicas que instituem a produção do discurso. Leia-se discurso como um produto material (materialidade) inerente às formações ideológicas em uma dada sociedade, em uma dada situação social.

² A este respeito ler “O tempo lógico e a asserção da certeza antecipada” (1945), publicado no livro *Escritos* de Jacques Lacan.

O leitor poderá, com esse ato de decodificação, aproximar-se mais ou menos das intenções do autor, daí ser necessário que todo processo de interpretação seja contextualizado, historicizado, que recupere o outro do discurso, a sua memória discursiva, o interdiscurso (AMARAL, 2002, p. 163).

Assim, o intuito é que o texto desta tese possibilite uma aproximação com o ato de interpretar, analisar como o nome próprio “Chico Buarque” se situa na dimensão discursiva a partir da proposta desta pesquisa.

O processo de escrita deste trabalho, além de conter os elementos afetivos descritos no início desta introdução, é particularmente marcado no tempo histórico – seu início e sua conclusão são datados historicamente e em acontecimento: as eleições presidenciais no Brasil de 2018 e de 2022. No turbilhão de afetos mobilizados e processos ideológicos do cenário político atual a música de “Chico Buarque” é convocada de maneira discursiva e simbólica – como um posicionamento, como uma forma de resistência, como um discurso. O objetivo geral desta pesquisa é demonstrar como o nome próprio “Chico Buarque” constitui-se como um discurso de resistência e, deste modo, contribuir para reflexões sobre o discurso na dimensão política atual.

Discurso de resistência porque concerne ao silêncio do oprimido, denominado “como uma forma de oposição ao poder” (ORLANDI, 2007, p. 101). É assim que as canções buarqueanas são resgatadas, aquelas da época da ditadura civil-militar³, do golpe civil-militar da década de 1960, momento mais conhecido como “anos de chumbo”. São resgatadas como forma de embate, como mecanismo de oposição e contra-ataque, como forma de se atualizar no discurso, convocando a memória histórica de um tempo nefasto.

Não à toa, nem aleatório, que “Chico Buarque” publica em 2021 o livro de contos intitulado “Anos de Chumbo” pela Companhia das Letras, com a pandemia em curso e Jair Bolsonaro no poder presidencial do nosso país. Neste contexto, o cenário político e econômico consistiu em um dos mais difíceis e complexos para as classes mais desfavorecidas, visto a dimensão da crise instalada no âmbito global. A ascensão da extrema-direita articulada com o conservadorismo e autoritarismo revelam um “retorno” à década de 1960 e às particularidades instauradas naquele tempo diante do regime ditatorial.

O Golpe Civil-Militar no Brasil de 1964 constituiu para o país um corte brusco e severo do processo de construção de uma democracia, e com isso produziu o silenciamento de muitas

³ Neste trabalho utilizo a noção “ditadura civil-militar” a partir dos autores com quem dialogamos nesta pesquisa. Ainda assim, reconhece-se a importância da noção “ditadura empresarial-militar” utilizada por Dreifuss (1981) como relevante para uma discussão mais apurada.

vozes. A partir de 13 de dezembro de 1968 toda produção cultural e artística passa a ser regulada pelo AI-5. Neste contexto, qualquer tipo de manifestação contra o Estado era proibida. Os sentidos foram censurados, silenciados, excluídos para que não movimentassem o óbvio.

A censura surgiu institucionalmente a partir do AI-5 em 1969, experiência ao qual Chico Buarque conheceu bem após seu retorno do exílio na Itália em 1970 (ZAPPA, 2016). Anteriormente, Chico Buarque fez parte da nova geração de compositores da MPB (Música Popular Brasileira), que foi apresentada ao país quando Kubitschek saía do governo (1956-1961).

Chico Buarque foi fortemente influenciado pela bossa nova no início de sua carreira. Em uma primeira fase as músicas da bossa nova eram compostas por letras intimistas – o mar, o amor, o luar – retratando de alguma maneira o cenário da zona sul. Com o passar do tempo, as composições passaram a tomar forma de uma política engajada, no seio dos movimentos universitários, passando a acompanhar a evolução do sistema político brasileiro, abraçando um lugar de fala mais popular (HOMEM, 2009). Assim, a arte de Chico Buarque revela-se em sua vertente política, delineando um discurso da resistência. Desse modo, não parece possível distanciar a relação entre arte e política, já que a arte em si mesma possui uma vertente política ao questionar a realidade, ao mesmo tempo em que abarca a sensibilidade da linguagem transformadora em sua propensão inerente à sua essência. A arte fornece elementos para a ação política (FERREIRA, 2019).

A voz política de Chico Buarque demonstra um elemento revolucionário na produção artística produzida naquele momento histórico. Chico cria e produz música de resistência, na tentativa de driblar a censura quando muda de nome, utilizando um heterônimo: ‘*Julinho da Adelaide*’. Com essa estratégia algumas letras de canções passaram pela censura sem maiores problemas. As músicas de Chico Buarque eram proibidas somente porque levavam a sua assinatura (FERNANDES, 2009; HOMEM, 2009).

Este é um elemento da história que fica em relevo e instiga a investigar sobre o nome próprio “Chico Buarque” como discurso de resistência. As canções de Chico Buarque produzidas no período da ditadura civil-militar no Brasil são acionadas na atualidade como resposta ao movimento da política brasileira. Atualizam-se do “passado”. São evocadas pelo corpo simbólico que fazem operar na memória. Resistiam e ainda resistem ao movimento de dominação, que segundo Pêcheux (2014): “não há dominação sem resistência” (p. 281).

O *corpus* deste trabalho é constituído por canções de Chico Buarque lançadas no período da ditadura civil-militar brasileira que enunciam um discurso de resistência. Segundo Courtine (2014) um *corpus discursivo* é “[...] um conjunto de sequências discursivas, estruturado segundo um plano definido em relação a um certo estado das CP do discurso” (p. 54). A construção do *corpus* é uma operação que leva em conta a estruturação das hipóteses de trabalho e definição dos objetivos da pesquisa. Tomaremos por materialidade as canções *Apesar de você*, *Cálice*, *Geni e o Zepelim* e *Corrente* que serão analisadas à luz da Análise do Discurso de matriz francesa.

A atualidade das canções buarqueanas da época da ditadura são acionadas pelas condições de produção do ano de 2018 e seus efeitos discursivos – as eleições presidenciais no Brasil, o cenário de expansão da extrema direita e a interpelação ideológica na fabricação de *fake news*⁴. Naquele contexto, a canção de Chico Buarque *Apesar de você*⁵ lançada em 1970 (HOMEM, 2009) atualizou-se na memória discursiva da eleição presidencial brasileira, momento em que a letra da música foi resgatada simbolicamente, na campanha do candidato à presidência Fernando Haddad pelo Partido dos Trabalhadores (PT) para expressar oposição ao candidato Jair Bolsonaro (PSL) em 2018. A música simbolicamente situa-se na dimensão da resistência ao discurso conservador, fazendo alusão ao período ditatorial.

A canção *Apesar de você* ressurgiu de 1970 como música de protesto e resistência para marcar um momento histórico de luta, de recusa ao autoritarismo, produzindo eco no momento político brasileiro de 2018. A revivescência da música na atualidade possibilita resgatar o que o velho Marx já apontava desde 1852 em sua obra “O 18 Brumário de Luís Bonaparte” (1852/2008): “pegar emprestado” um grito de guerra e atualizar um passado.

Assim, nos anos 1970 o nome próprio “Chico Buarque” torna-se “associado” ao signo de resistência à ditadura: na identificação com as minorias, denunciando a violência, engajando-se com a palavra e com a sociedade. Segundo Fernandes (2013), Chico Buarque é o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos.

Articulando *tijolo com tijolo num desenho lógico a construção* buarqueana parece sublinhar a busca de um confronto com o silenciamento imposto pelo “calar” produzido pela

⁴ Notícias falsas que não tem veracidade comprovada após o trabalho de investigação de agências de especializadas. Sobre *fake News* produzidas em meio às eleições presidenciais indico a leitura do trabalho de Dissertação de Mestrado intitulado “O real em redes de sentidos virais: o discurso de gênero em fake News” (2020) de Cíntia Ribeiro, pesquisadora do GrAD – UFAL, com orientação do Prof. Dr. Sóstenes Ericson.

⁵ Optamos por tratar todos os títulos de canções de Chico Buarque no formato itálico.

censura, assinalando uma poética universal na medida em que retrata e discute aspectos do contexto humano existencial, histórico e político do século XX (SILVA, 2013 apud FERNANDES, 2013). Nessa contextura, a canção *Cálice* consiste em uma produção poético-musical que constitui o contexto da canção de protesto, que foi considerada uma espécie de gênero daquele tempo. Na canção de protesto ocorre uma integração das vozes coletivas reprimidas, circunscrevendo a dimensão político-ditatorial e a imposição do silêncio (SILVA, 2009).

Ademais, mesmo delimitando-se nessa categorização a composição transcende a natureza circunstancial e recupera a memória discursiva através da atualidade de sua evocação. Em *Cálice* (lançada em 1978) é identificado o efeito metafórico que aciona a memória discursiva de repressão produzida pelo ato performativo “cale-se”. De “cálice” à “cale-se” – polifonia, metáfora, sentidos... do objeto ao verbo, a ordem é não deixar falar, a ordem é calar, silenciar.

A música de Chico é para ser lida na atualidade, por ser expressão de um protesto que se renova no Brasil dos dias atuais, por ser um acontecimento discursivo. Pêcheux (2014) mobiliza o discurso da resistência como resultante do processo de dominação na sociedade de classes. Dito isto, onde há dominação, a resistência é *ipso facto* (p. 269). A canção *Cálice* foi resgatada em uma apresentação de quadrilha do São João do Nordeste (2019), região que historicamente situa-se num movimento de resistência simbólica face ao discurso da extrema-direita. *Cálice* foi reinterpretada pelo cantor Criolo (Kleber Cavalcante Gomes) com uma versão singular, no formato de *rap*, representando a voz dos oprimidos.

O que ainda resta da ditadura? A censura ao trabalho artístico de Chico Buarque persiste na atualidade. De acordo com o site “O Globo” (2019), o filme *Chico, artista brasileiro*, de 2015, foi censurado para exibição no Uruguai. O site traz uma controvérsia: “O Itamaraty negou censura ao documentário *Chico: Artista Brasileiro* (2015), de Miguel Faria Jr., no 8º *Cine Fest Brasil-Montevideú*, que será realizado de 3 a 9 de outubro” (2019). No entanto, há no site a afirmação de que a informação foi consultada no *blog* do Ancelmo Gois. Então, por que o Itamaraty censuraria um filme sobre Chico Buarque? Por que seu nome próprio denuncia um sentido de resistência, por estar atrelado a um sentido político, por se contrapor a uma ideologia dominante? Ainda restam objetos da ditadura que se atualizam na atualidade do cenário político brasileiro?

Este trabalho dedica-se a investigar o discurso do nome próprio “Chico Buarque” na medida em que sua assinatura nas letras de canções do tempo ditatorial revelam a potencialidade de sua autoria, posto que suas músicas são recuperadas dos porões da ditadura e atualizadas hoje, no cenário político em que a extrema direita tomou o poder a partir das manobras de um golpe de estado que antecedeu e preparou o terreno para as eleições presidenciais de 2018. O presidente de extrema direita eleito Jair Messias Bolsonaro afirmou em 2019 que não assinaria o prêmio Camões, um dos mais importantes prêmios da literatura de língua portuguesa que seria entregue a “Chico Buarque”. O artista, que também é escritor reconhecido internacionalmente, respondeu à ofensiva do Bolsonaro na época com a afirmação de que não receber o prêmio/diploma literário assinado por ele teria o sentido de estar ganhando o prêmio duplamente (TRINDADE, 2019).

Recentemente, em abril de 2023, “Chico Buarque” recebeu o diploma do prêmio Camões assinado pelo atual presidente da República Luís Inácio Lula da Silva, quatro anos depois, antecedido por um discurso emocionante e pontual sobre o último governo e o silenciamento de vozes contrárias ao discurso dominante. A censura e silenciamento de seu trabalho pela negativa da assinatura e entrega do prêmio pelo ex-presidente realça o lugar ocupado por “Chico Buarque” na história do Brasil, na memória discursiva. “Chico Buarque” se posicionou como autor e compositor de música popular; e, seu gosto por esse reconhecimento no seu país mobiliza a autenticação de seu discurso de resistência. Esta é a nossa hipótese de trabalho, a de que o nome próprio “Chico Buarque” compõe um discurso de resistência.

Deste modo, o resultado do estudo realizado está exposto neste texto da seguinte forma:

Na seção dois deste trabalho buscamos trazer uma apresentação da fundamentação teórica que baliza esta pesquisa, a saber, a Análise do Discurso – AD – de matriz francesa, tendo como norte primordial os estudos de Michel Pêcheux. A categoria ‘ideologia’ é discutida nesta seção, bem como outras categorias como ‘resistência’, ‘silenciamento’, ‘acontecimento discursivo’ e ‘memória discursiva’ serão discutidas ao longo dos capítulos seguintes com o intuito de demonstrar o percurso teórico necessário para desdobrar as possibilidades de construção de respostas para as questões de pesquisa.

Na terceira seção o objetivo é apresentar uma história da música popular brasileira, dos seus primórdios, sua evolução, sua consolidação, sua transição até o surgimento de “Chico Buarque”. Neste cenário, ter contato com a história da nossa música é conhecer a história da cultura de nosso país, e também acessar a trajetória política e sua historicidade a partir tanto da

forma como as canções foram se desenvolvendo, os instrumentos foram apropriados, como da esfera da composição das letras como discursos que revelam sentidos. “Chico Buarque” surge como um fenômeno para além da bossa nova, sua autoria revelou-se ao mundo através de seu nome próprio como assinatura em suas composições.

A quarta seção trata de explorar o objeto de pesquisa do discurso de “Chico Buarque” – na literatura científica e na história da cultura brasileira. Assim, abordamos estudos realizados sobre o objeto de pesquisa a partir de um levantamento de dados em bases científicas, bem como publicações de livros sobre “Chico Buarque” e sua relevância para a história da arte no Brasil. Também exploramos neste capítulo uma trajetória biográfica do sujeito do discurso “Chico Buarque”, desde seu surgimento até o momento atual. Assim, abordamos o percurso do artista bem como as condições de produção do momento histórico da ditadura civil-militar no Brasil, o AI-5 e seus efeitos para a arte e cultura brasileira. Neste contexto, faz-se importante discutir as estratégias encontradas por Chico Buarque para driblar a censura e conseguir produzir suas canções bem como a veiculação de sua arte.

Na seção cinco intitulado *O nome próprio “Chico Buarque” como um discurso de resistência* nosso objetivo geral é analisar o corpus da pesquisa a fim de construir o aporte necessário para discutir a hipótese de trabalho, tendo como problema de pesquisa identificar como as canções de Chico Buarque, produzidas no período da ditadura, são acionadas para responder ao movimento da política brasileira na atualidade. Demonstra-se que o nome próprio “Chico Buarque” produz um sentido de resistência mediado pela arte e pela política. Espera-se contribuir com o debate acerca das expressões e a força do discurso fazendo-se ressoar e intervir na arte, na política e na vida dos homens na sociedade.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA – ANÁLISE DO DISCURSO

O terreno de filiação e fundamentação teórica ao qual se sustenta este trabalho deve sua demarcação à Michel Pêcheux – filósofo que se dedicou, junto com outros estudiosos, à constituição do projeto de Análise do Discurso francesa (AD) nos anos 1960. Pêcheux situou a disciplina como um espaço em que se defrontam a língua e a história, operando um movimento de reconhecimento e circulação desde sua fundação.

Para Pêcheux a reflexão crítica sobre si mesma é um dos paradoxos da própria AD, em que a mesma deve ser “[...] compreendida entre o real da língua e o real da história [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 26), a partir de uma “[...] ‘articulação’ da Linguística e do materialismo histórico como ‘ciência da história das formações sociais e de suas transformações’[...]” (COURTINE, 2014, p. 32). Assim, “a Análise do Discurso concentra objetos ao mesmo tempo linguísticos e históricos” (p. 19), conforme escreve Amaral (2007).

A proposta de Michel Pêcheux é bem pontual e delimitada: desenvolver uma teoria do discurso baseada no materialismo histórico, distanciando-se do estruturalismo saussuriano e da gramática gerativa de Noam Chomsky (duas correntes teóricas no terreno da linguagem), para um percurso de apropriação de um gesto interpretativo do marxismo a partir dos trabalhos de Althusser (AMARAL, 2007). As proposições de Pêcheux alcançaram uma articulação entre três campos do conhecimento para a constituição da base da ciência analítica, sendo eles o materialismo histórico, a linguística e a psicanálise – no alinhavo pela investigação das questões em torno da ideologia, da história, do inconsciente e do sujeito. Assim, Pêcheux defende que:

Intervir no Marxismo sobre a questão da ideologia, levantando questões sobre sua relação com a Psicanálise e com a Linguística, é *ipso facto*, mexer com uma espécie de ‘Tríplice Aliança’ teórica que, na França ao menos, se configurou sob os nomes de Althusser, Lacan e Saussure no decorrer dos anos 60 (PÊCHEUX, 2014, p. 269).

No que tange à chamada “Tríplice Aliança” abordada por Michel Pêcheux (2014) há na relação entre as abordagens do discurso algo bastante peculiar – a Linguística se destaca por inserir-se como paradoxal: “[...] é ao mesmo tempo uma das três abordagens e o campo no qual as outras se banham” (AMARAL, 2007, p. 17). Nessa tríade cada linha teórica tem sua importância e respaldo na construção e articulação na AD. Pode-se reconhecer a Análise do Discurso como uma “disciplina de entremeio”, tanto no lastro de interlocução teórica em sua

própria constituição, como aquela que dialoga e se permite apoiar outros campos do conhecimento.

Nesse atravessamento de abordagens do discurso – o materialismo histórico, a psicanálise e a linguística – a AD se constitui como uma disciplina que elaborou uma concepção do discurso “[...] como um processo no qual se define a articulação da língua com a história, que, conseqüentemente, se constitui em um objeto ao mesmo tempo linguístico, social e histórico” (AMARAL, 2007, p. 18). É nesse eixo multidisciplinar que este trabalho se sustenta, em que o fenomênico da língua, a história, a ideologia e o sujeito perfazem a delimitação do contexto da análise no processo de produção de sentidos. Para tanto, para analisar o discurso de Chico Buarque na vertente da AD torna-se imprescindível demonstrar as formações ideológicas desse discurso, a partir de uma produção de expressão textual específica que atua na realidade possibilitando alternativas de mudanças nas relações sociais, bem como situar a dimensão ideológica do discurso dominante ao qual Chico Buarque estava se opondo.

2.1 – Sobre a ideologia

O empírico configura-se como o concreto, a materialidade, que constitui o texto linguístico, mas esse todo concreto não se restringe apenas ao texto, e sim como algo que é derivado das relações sócio-históricas (AMARAL, 2007). O texto enquanto materialidade a ser analisada é o sumo da expressão da palavra, que só pode ser analisada considerando-se os elementos da situação social ao que se origina. Nesta perspectiva, considera-se que “o discurso é produzido em um determinado momento histórico-social” (p. 33) e a investigação dos processos de determinações políticas sociais e econômicas torna-se fundamental para discutir sobre as condições de produção do discurso (AMARAL, 2016). Assim, “todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes” (PÊCHEUX, 2014, p. 82).

Na AD, o discurso é entendido como uma produção material das formações ideológicas, ou seja, é determinado pela ideologia e suas posições na conjuntura sócio-histórica. Esta tese central de Michel Pêcheux deve ser tomada com rigor como ponto de partida para esta investigação. “Então, são as posições ideológicas, em jogo no processo sócio-histórico, que determinam o sentido das palavras” (AMARAL, 2016, p. 34). Toda enunciação deve ser pensada como efeito das relações sociais estabelecidas pelo(s) sujeito(s).

Assim, os sentidos das palavras, expressões ou proposições de um discurso, são determinados sempre em relação ao processo sócio-histórico e às formas ideológicas correspondentes – políticas, jurídicas, filosóficas, artísticas. Um discurso é constituído/constitutivo neste e deste processo (AMARAL, 2016, p. 39).

É nesse contexto que a ideologia no movimento de interpelação está posta na engrenagem da produção discursiva e suas posições num dado processo sócio-histórico. Para tanto, torna-se necessário investigar o cenário ideológico da formação discursiva da arte buarqueana e também da formação discursiva do capital. Deste modo, destaca-se também a interpelação como efeito da ideologia, inerente à constituição do sujeito e sua posição discursiva. Torna-se relevante analisar a arte em sua relação com o mecanismo repressor da censura, um Aparelho Repressor do Estado (ARE).

Se o discurso é constituído e determinado pelas posições ideológicas num dado momento sócio-histórico, alavancar uma discussão sobre a ideologia torna-se primordial nesta pesquisa. Para tanto, deve-se levar em conta que as posições ideológicas que determinam o discurso estão em movimento em uma sociedade capitalista, em que a luta de classes se particulariza num antagonismo de relação, depreendendo-se a importância da discussão sobre as condições de produção do discurso.

“Enquanto espaço das manifestações ideológicas, o discurso tanto é determinado pelo processo sócio-histórico quanto exerce influências sobre ele” (AMARAL, 2016, p. 39). Deste modo, o discurso é efeito de uma operação de um complexo processo de constituição do sujeito interpelado pela ideologia. Assim, alguém “torna-se sujeito” do discurso posicionando-se nele e através dele, o que demonstra que sua constituição pela interpelação ideológica se formula em uma dada formação social. A tese central de Althusser (1996) “A ideologia interpela os indivíduos como sujeitos” (p. 131) nos possibilita contextualizar que a ideologia em si existe “pelo sujeito e para sujeitos” (p. 131). Assim, são os sujeitos concretos que demarcam a existência da ideologia, o que permite estabelecer a partir de Althusser (1996) que é pela categoria de sujeito e seu funcionamento que podemos situar a função social da ideologia.

Para Pêcheux há uma ilusão de que existe uma autonomia no uso das palavras e conseqüente formação de um discurso. As formas dos “dizeres” dos sujeitos falantes evoluem em cada época, em cada momento histórico, em uma relação de continuidade com outras discursividades (AMARAL, 2016). Se o sujeito não é “dono” do seu discurso pois este é um processo complexo e determinado pelas formações ideológicas, “o sujeito é falado”: aqui temos

amplamente uma articulação com a psicanálise de Jacques Lacan, ao passo que há uma diferenciação com o objeto da Linguística.

Ao conceito (científico) de língua se opõe, pois, a noção de fala, representando o modo como cada indivíduo usa a língua, maneira única pela qual ‘cada sujeito falante’ manifesta sua liberdade dizendo ‘aquilo que nunca será ouvido uma segunda vez’. Entretanto, esta liberdade aparece, de imediato, submetida a leis, não apenas no sentido de coerções jurídicas (que limitam a liberdade de expressão), mas também no sentido de determinações sócio-históricas desta liberdade da fala: é-se, assim, levado a pensar que, em uma determinada época e em um ‘meio social dado’, a ‘fala’, sob suas formas políticas, literárias, acadêmicas, etc. se organiza necessariamente em ‘sistemas’ regidos por leis (PÊCHEUX, 1971/2015, p. 125-126).

Para Pêcheux, o termo fala é encoberto pelo “par ideológico *liberdade + sistema*”, o que demonstra que as leis que regem uma produção discursiva denunciam uma pluralidade de sistemas, onde a liberdade fica no patamar da contradição e da utopia, assim como Jacques Lacan (1955-56/2010) sempre insistiu que afinal, somos habitados pela linguagem, somos veículo, somos suporte pelo qual o discurso é engendrado. Para Lacan (1955-56/2010) o sujeito é efeito da operação significativa, sendo a linguagem a causa do sujeito.

Pêcheux discute que o discurso difere da noção de comunicabilidade como uma transmissão de informações entre um emissor e um receptor. O discurso também “[...] não se confunde com a língua, nem com a fala, nem com o texto [...] tampouco surge do psiquismo individual de um falante” (FLORÊNCIO et al., 2009, p. 26). O discurso tem suas filiações sócio-históricas, constituindo-se como um acontecimento articulado aos elementos da memória e da atualidade. O discurso deve sempre ser situado em sua produção social, num dado momento histórico nas relações em sociedade. Desse modo, não há discurso “neutro” ou sem ideologia, pois o mesmo só é produzido a partir de uma posição e de um lugar social.

[...] o processo do discurso não deve, evidentemente, ser confundido com o ato de fala do sujeito falante individual, noção que se torna inútil e perigosa à medida que o estudo dos processos (não centrados sobre um “sujeito falante”) faz aparecer o caráter empírico e respectivo desta noção (PÊCHEUX, 1971/2015, p. 128).

Quando Pêcheux (1971/2015) assinala a posição do discurso em relação à fala o faz pontuando a distinção entre sujeito e indivíduo, assim como o é também na teoria lacaniana. Deste modo, não há neutralidade no discurso já que o mesmo tem o sujeito como suporte de ação e concretude, na medida em que assume uma posição. Mesmo que para os indivíduos essa posição assumida esteja ocultada, na manifestação da posição ideológica delimitada no interior de uma formação discursiva (AMARAL, 2016). É a tal da ilusão que o sujeito tem de que é “dono” de seu dizer, como explicitado anteriormente.

Chico Buarque, ao compor canções de protesto, assume uma posição discursiva interpelada pela formação ideológica de uma formação social dada. “Cálice” e “Apesar de você” são um dos maiores exemplos de materialidades da arte buarqueana do período da ditadura no Brasil. Nossa hipótese de trabalho supõe que os efeitos de sentido do nome próprio “Chico Buarque” produz uma expressão de resistência popular: “Apesar de você amanhã há de ser outro dia”... Neste cenário, o processo de significação e produção de sentidos da trama repressiva do tempo da ditadura civil-militar brasileira nos conduz a identificar o sujeito discursivo repressor (alinhado à ideologia capitalista) – que se refere ao Aparelho Ideológico da Repressão/Censura (um AIE – Aparelho Ideológico do Estado) – e o sujeito discursivo oprimido (filiado à ideologia do trabalho) – que se refere ao trabalhador, ao povo – demonstrando como a luta de classes sociais se materializa no discurso a partir da articulação da história, ideologia e sujeito (ALTHUSSER, 1996).

Assim, podemos observar que na canção “Cálice” (1978) o efeito metafórico que aciona memória discursiva de repressão produzida pelo ato performativo “cale-se”: “Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue”. A partir do jogo semântico “Cálice/ Cale-se” aparece a materialização da ambiguidade posta no discurso, determinando uma posição discursiva e a posição ideológica do sujeito oprimido diante das atrocidades do AI-5 e a configuração da ditadura civil-militar brasileira.

Considerando a importância de investigar sobre a interpelação ideológica e sua manifestação no discurso, verifica-se que a ideologia pode ser concebida como uma função social, promovendo o movimento das relações humanas e sociais no interior de uma formação social, sempre levando em conta o processo sócio-histórico (AMARAL, 2016). A este respeito, no que tange ao modo de funcionamento da ideologia:

A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das relações de produção consiste no que se convencionou chamar de interpelação [...] do sujeito em sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja conduzido, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra das duas classes sociais antagônicas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou fração de classe ligada a uma delas). Esta reprodução contínua das relações de classe (econômica, mas também, como acabamos de ver, não econômica) é assegurada materialmente pela existência de realidades complexas designadas por Althusser como “aparelhos ideológicos do Estado”, e que se caracterizam pelo fato de colocarem em jogo práticas associadas a lugares ou relações de lugares que remetem às relações de classes sem, no entanto, decalcá-las exatamente (PÊCHEUX & FUCHS, 1975/2014, pp. 162-163).

Assim, as posições ideológicas se constituem em formações compostas por relações de antagonismo; as formações ideológicas apresentam-se como um aspecto da luta de classes no

interior dos aparelhos ideológicos do Estado. “Cada formação ideológica constitui um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem “individuais” nem “universais” [...]” (PÊCHEUX, 1975/2014, p. 163).

A materialidade ideológica contém o discurso. “Dito de outro modo, a *espécie* discursiva pertence, assim pensamos, ao *gênero* ideológico [...]” (p. 163). Assim, as formações ideológicas contêm elementos que a compõem – uma ou diversas formações discursivas – “[...] que determinam o que pode e deve ser dito” (p. 164) a partir de uma posição na relação de classes (PÊCHEUX, 1975/2014).

Logo “a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos”: essa lei constitutiva da ideologia nunca se realiza “em geral”, mas sempre através de um conjunto complexo determinado de formações ideológicas que desempenham no interior deste conjunto, em cada fase histórica da luta de classes, um papel necessariamente desigual na reprodução e na transformação das relações de produção [...] (PÊCHEUX, 1975/2014, p. 164).

Pêcheux (1975/2014) chama a atenção para o fato dessa desigualdade se realizar em função das chamadas características “regionais”, bem como os elementos de características de classe. Ou seja, as formações ideológicas específicas constituem uma forma da ideologia capitalista ou uma forma da ideologia do trabalho. Esta tratará de realizar o efeito de interpelar “os indivíduos em sujeitos” a partir dos aparelhos ideológicos do Estado “específico”.

Em seu texto “O mecanismo do (des)conhecimento ideológico” Pêcheux (1996) faz alusão aos Aparelhos Ideológicos de Estado na concepção de Althusser (1969/1996) como referência de importância para exposição dos elementos constitutivos de uma teoria materialista do discurso. Quanto à teoria das ideologias, Pêcheux (1996) aborda que “[...] o campo da ideologia não é, de modo algum, o único elemento em que se dá a reprodução/transformação das relações de produção de uma formação social” (p. 143), enfatizando que há o condicionante denominado “*determinações econômicas*” que deve ser considerado nesse plano de discussão, a chamada *infra-estrutura*⁶, trazendo Althusser como referência para este debate.

O que Althusser (1969/1996) denominou de “*Aparelhos Ideológicos de Estado*” (AIE) contém em seu núcleo constituinte a chamada luta de classes, que “[...] perpassa o modo de produção como um todo [...]” (PÊCHEUX, 1996, p. 143).

⁶ Em seu texto “Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado (Notas para uma investigação)” Louis Althusser (1969/1996) traz uma leitura de Marx sobre como o mesmo concebia a estrutura de cada sociedade. A infra-estrutura é uma determinação, uma instância que constitui a estrutura: “[...] a infra-estrutura ou base econômica (“a unidade das forças produtivas e das relações de produção) [...]” (p. 169).

Ao escrever “reprodução/transformação”, pretendo designar o caráter intrinsecamente contraditório de *qualquer modo de produção que se baseie numa divisão em classes, isto é, cujo “princípio” seja a luta de classes*. Isto significa, em particular, que considero um erro localizar em pontos diferentes, de um lado, aquilo que contribui para a reprodução das relações de produção e, de outro, o que contribui para sua transformação [...] (p. 143).

Deste modo, Pêcheux (1996) estabelece que os AIE são “hospedeiros” da realização da dominação ideológica, ou seja, são o local e o meio ao qual isso se realiza. Assim, os AIE constituem-se como pivôs da luta de classes, reproduzindo as relações de produção existentes. Segundo o autor existem propriedades regionais, específicas, que sinalizam sua importância dentro do complexo conjunto dos AIEs. “Isso explica por que a instância ideológica, em sua materialidade concreta, existe sob a forma de “formações ideológicas” (referidas aos Aparelhos Ideológicos de Estado), que têm um caráter “regional” e envolvem posições de classe [...]” (p. 145).

Dentro desta perspectiva de “regionalidade” nos interessa discutir como a repressão/censura aparece como um Aparelho de Repressão do Estado (ARE) e a arte como um Aparelho Ideológico de Estado (AIE), na compreensão que Pêcheux (1996) nos indica que a luta de classes se instala nesse meio e local, de forma contraditória e contínua: “os Aparelhos Ideológicos de Estado não são puros instrumentos da classe dominante [...]” (p. 144), mas onde as contradições e a engrenagem do conflito e tensão acontecem. A especialização ou propriedade “regional” envolve posições de classe e pode indicar o que está posto em jogo na luta ideológica de classes. Nesta luta, “Chico Buarque” enquanto nome próprio perfaz o particular de sua autoria em sua trajetória artística, na construção de uma materialidade discursiva na cultura, constituindo-se como um discurso de resistência ao Aparelho de Repressão do Estado (ARE) e ao discurso conservador.

2.2 Nome próprio

Segundo Pêcheux (2014) o nome próprio é constituído a partir de uma formação ideológica no contexto das relações sociais, políticas e históricas aos quais um sujeito está submetido em uma dada sociedade. Deste modo, o nome próprio pode ser entendido como um espaço de inscrição da identidade do sujeito. Ao ser atribuído a alguém, a escolha e o uso específico de um nome próprio carrega consigo influências das mais variadas esferas como a familiar, religiosa, política, social e ideológica. Assim, é superficial apenas considerar a

dimensão de elemento linguístico isolado, pois na trama do discurso o nome próprio é conceito que se formula na operação constitutiva da função-autor.

Na medida em que o nome próprio vincula a identidade social do sujeito em sua posição discursiva num dado tempo histórico, como elemento de referência podemos atribuir que seu uso está também atrelado às relações de poder, às relações de classe e às formas de contradição inerentes à constituição da linguagem e sua produção material, o discurso. O nome próprio pode ser lido e interpretado pelos falantes de uma língua a partir dos efeitos de sentidos que uma construção ideológica abarca na dimensão do real da língua no laço social, suas regras e condições de uso, sua expressividade em um circuito linguajeiro, sua forma discursiva de significar um sentido particular.

Deste modo, na proposta de Michel Pêcheux (2014) a seleção e o uso do nome próprio podem ser analisados como fenômenos ideológicos, no sentido que expressam sobre as lutas simbólicas e as relações de poder e de classes em uma dada sociedade. Em diálogo acerca das proposições pêchetianas sobre o nome próprio, Roger Chartier (2014), em sua revisão de uma genealogia, promove reflexões sobre a função-autor que permite articular ao nome próprio, já que a função-autor, “[...] alia a um nome próprio, certos discursos em certos momentos ou lugares históricos” (p. 36). Ademais, Chartier (2014) aborda que a função-autor tem uma ligação com o dispositivo da censura, na medida em que os autores passaram a existir em suas assinaturas (em textos, livros e discursos) quando o autor podia passar por um tipo de punição, ou seja, quando os discursos constituíam-se como transgressores. Chartier (2014) aborda a partir de Foucault que “[...] há de fato uma ligação estabelecida entre a ‘função-autor’ e o direito de vigiar, censurar, julgar e punir, exercido por uma autoridade ou um poder” (p. 37). Para além da ligação com os dispositivos da censura a função-autor também se associa à certificação e atribuição de verdade a alguns discursos. Neste desdobramento:

Quanto à “função-autor” e à apropriação penal, acredito que os textos que podemos reunir sobre essa questão do exercício das censuras e das perseguições dos autores julgados transgressores, hereges ou heterodoxos pelas autoridades, tais como designava Foucault, são certamente irrefutáveis e talvez devessem até fortalecer seu argumento (p. 54).

Neste contexto, a função do nome próprio e a função do nome do autor se unem na composição de um discurso em sua relação com a censura, promovendo uma autenticação e veracidade, bem como os efeitos de sentidos possíveis a uma leitura.

Para a teoria lacaniana o nome próprio é um conceito que está articulado ao Nome-do-Pai, ou seja, o nome próprio pode ser situado como uma representação simbólica da ordem da identidade do sujeito em sua constituição na linguagem. Neste contexto, o significante do Nome-do-Pai representa a lei simbólica que instaura a função paterna, significante que promove uma certa estruturação do psiquismo. Lacan (1955-56/2010) afirma no Seminário 3 que, de algum modo, o ato de nomear cria leis que tensionam a cadeia significante, e é mesmo na oposição que a linguagem tem início. “Esse caráter do significante marca de maneira essencial tudo o que é da ordem do inconsciente” (p. 197). Demonstrar isso que é da ordem do inconsciente é abarcar a dimensão do sujeito, que estruturado como uma linguagem tem na constituição do seu corpo um universo de palavras.

Com o nome próprio é possível delimitar uma análise do sujeito, posto que revela sua posição no discurso tendo em vista a estrutura simbólica e a ordenação da linguagem. Assim, o nome próprio tem no simbólico seu terreno de vínculo e inscrição, na medida em que situa a relação do sujeito com as leis da linguagem na ordem do discurso.

3. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA ATÉ O SURGIMENTO DE “CHICO BUARQUE”

Tem mais samba no homem que trabalha

Tem mais samba no som que vem da rua

Tem mais samba no peito de quem chora

Tem mais samba no pranto de quem vê

(Tem mais samba, Chico Buarque, 1964)

A história da música popular brasileira (MPB) é trilhada por muitos autores e artistas, bem como é constituída pela diversidade de influências rítmicas, sonoras, instrumentais e culturais. Esta seção versa sobre a historicidade da constituição da música popular brasileira até a aparição de “Chico Buarque” no cenário musical e cultural. Interessa-nos particularmente abordar o contexto das condições de produção do discurso tendo em vista o surgimento do nome próprio “Chico Buarque” e seus efeitos de sentidos. Ao tomar como hipótese que o nome próprio “Chico Buarque” constitui-se um discurso de resistência faz-se importante delimitar que “o discurso é a existência material das formações ideológicas” (AMARAL, 2007, p. 26). Na sociedade capitalista a ideologia tem em seu funcionamento um modo de operar estratégias para a conservação das diferenças entre o discurso do trabalho e o discurso do capital. Deste modo, a ideologia opera de modo a delimitar os lugares dos sujeitos na sociedade.

Os discursos podem ser compreendidos como lugares onde os sentidos são produzidos. Assim, os sujeitos em sua constituição aportam esses lugares em que as materialidades discursivas são formuladas a partir das relações sociais e históricas. Daí, denomina-se o discurso como essencialmente ideológico, já que o lugar social daquele que o produz denuncia uma posição ideológica (FLORÊNCIO et al., 2009). Desta maneira, “Chico Buarque” enquanto discurso surge sob condições de produção determinadas e particulares, em um processo de formações ideológicas e discursivas específicas. Ademais, até seu surgimento, a música popular brasileira passou por um trabalho de desenvolvimento e formação que se articula com seu tempo histórico, bem como, com as raízes da própria constituição do nosso Brasil.

3.1 – A formação da música popular brasileira

A música popular brasileira pode ser apresentada como parte da história da cultura brasileira e tem seu surgimento a partir de 1770, passando por períodos de construção e movimentos específicos. Até meados de 1928, identifica-se uma formação mais branda, composta por diferentes gêneros, desde os ritmos africanos e sua fusão com melodias européias. Domingo Caldas Barbosa é o primeiro compositor e cantor que entrou para a história da nossa música popular. Mesmo com alguns antecessores como Gregório de Matos Guerra, Lourenço Ribeiro, Antônio José da Silva, entre outros, considera-se que a obra de Caldas Barbosa é a mais próxima do que hoje chamamos de música popular brasileira (SEVERIANO, 2017).

Carioca nascido em 1740, Caldas Barbosa já revelava seu improviso poético na época escolar e utilizou a perspectiva satírica direcionada para alguns poderosos do seu tempo. “A imprudência custou-lhe punição imediata, sendo ele despachado como soldado para a longínqua Colônia de Sacramento, por ordem do próprio capitão-general Gomes Freire de Andrade, Conde de Bobadela, governador da chamada Repartição Sul” (SEVERIANO, 2017, p. 14).

Caldas Barbosa livrou-se da farda em 1762, momento em que decidiu viajar para Portugal com intuito de continuar seus estudos. As portas da fama da sociedade portuguesa foram abertas pelos seus amigos, os irmãos José Luís de Vasconcelos e Luís José de Vasconcelos, filhos do Marquês de Castelo Melhor. Tendo em vista sua cor e sua origem modesta, foi mais uma vez amparado por seus amigos portugueses, sendo nomeado como capelão da Casa da Suplicação. Assim, causou forte impacto com suas modinhas e lundus por parte das damas da época. Seu sucesso teve como resultado a liderança da Nova Arcádia, a Academia de Belas Artes de Lisboa. É relevante notar que as portas da fama foram abertas para ele, pois seus amigos eram filhos de um marquês, que possibilita situar as condições de classe social, bem como o modo de funcionamento da ideologia operando nas relações da sociedade da época.

Entretanto, apesar do sucesso e proteção dos amigos, foi hostilizado pela aristocracia portuguesa e sua influência foi considerada prejudicial para a juventude. Segundo Tinhorão (2004), as modinhas de Caldas Barbosas eram tipicamente brasileiras, sem aproximação com as composições lusitanas, o que sustentava o ranço e hostilidade para com o artista.

Severiano (2017) escreve que o nome “modinha” era para diferenciar-se da moda portuguesa, e teve seu primeiro momento de glória com Caldas Barbosa em 1770. Seguindo o

movimento, Joaquim Manoel da Câmara – compositor, violinista e cavaquinista – teve seu destaque no começo de 1800, bem como o mineiro Cândido José de Araújo Viana, o Marquês de Sapucaí, “[...] que daria nome à avenida, transformada em passarela das escolas de samba do Rio de Janeiro a partir de 1984” (p. 18). No entanto, o maior autor de modinhas foi Cândido Inácio da Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1800. Foi fortemente influenciado pelo padre José Maurício, de quem foi aluno. Além das modinhas, Cândido Inácio também produziu valsas e lundus, mesmo sua morte tendo sido prematura aos 38 anos de idade. Vários outros compositores de modinha foram conhecidos: Quintiliano da Cunha Freitas, Lino José Nunes, João Francisco Leal, padre Teles, padre Augusto Baltazar da Silveira, padre Guilherme Pinto da Silveira Sales, Gabriel Fernandes Trindade e José Joaquim Goiano.

Já o lundu foi o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular, diferenciando-se da modinha. Composta da fusão de elementos da música branca e negra, o lundu é fundado a partir das matrizes de raízes e gêneros afros, constituição que se desenvolve e culmina no surgimento do nosso samba (SEVERIANO, 2017; TINHORÃO, 1998).

Inventado em 1711 pelo italiano Bartolomeu Cristofori, o piano chegou ao Brasil influenciado pela família real portuguesa. Começou a ser comercializado em 1820 e foi símbolo de status social no período de 1850 a 1930. Com o processo de verticalização das cidades e cada vez mais comum as moradias em apartamentos as pessoas já não tinham a possibilidade de ter um instrumento de grande porte como o piano, pela questão do espaço. Deste modo, o violão caiu na graça popular por ser portátil e barato. Assim, na década de 1870 surgiram o tango brasileiro, o maxixe e o choro, gêneros que utilizavam o violão, o cavaquinho e o piano como instrumentos.

Henrique Alves de Mesquita é o criador do tango brasileiro, músico de formação erudita, compositor, regente, trompetista e organicista carioca. O tango brasileiro é uma junção da habanera com o tango espanhol, juntamente com elementos da polca e do lundu. Já o maxixe é mais conhecido como dança do que como música. Entrou para a história como primeira dança urbana brasileira, levando em conta elementos da cultura afro-brasileira e com influências do tango espanhol. Nunca foi aceito pela classe média e desapareceu na década de 1930. Com relação ao maxixe enquanto música não há um grande legado. Chiquinha Gonzaga é um dos grandes nomes e uma exceção quanto a esse ponto (SEVERIANO, 2017).

Considerado por Severiano (2017) como o mais importante gênero instrumental brasileiro o choro é uma invenção carioca que tem forte influência da polca. Sua característica

principal é a improvisação na maneira de tocar os instrumentos. O choro mais próximo do samba é uma evolução do choro mais primitivo que eram polcas tocadas à moda brasileira. Joaquim Antônio da Silva Calado, conhecido como Calado Júnior, foi o nome de maior expressão do gênero choro, à base de violões e cavaquinhos. Ele foi o responsável pela formação dos primeiros grupos de choro: “Em tais grupos, geralmente, só o solista sabia ler música, cabendo aos demais improvisarem os acompanhamentos harmônicos” (p. 34). Além de tocar, Calado Júnior também se dedicou à composição de um repertório bem robusto. A morte precoce do artista causou forte comoção na cidade do Rio de Janeiro, já que era um dos músicos mais populares daquele tempo, bem como sua idade, 31 anos. Entre os contemporâneos de Calado Júnior estavam Chiquinha Gonzaga, Viriato Figueira e Virgílio Pinto da Silveira.

Pensando com Severiano (2017), o advento do samba ocorreu após o surgimento do surgido o maxixe, o lundu e as diversas estéticas do samba folclórico que estavam presentes nas rodas de batuque. As condições de produção importantes de serem situadas para delimitar o início da formação do samba no século XVI é o período escravagista, com a chegada dos primeiros negros de Angola e do Congo no Brasil. Foi com o crescimento da população negra e mestiça no Rio de Janeiro que o samba se expandiu e se popularizou. O período inicial de desenvolvimento do samba sob a influência do maxixe ocorreu de 1917 a 1928, época de grande aceitação do público, já que o maxixe não teve êxito entre os brasileiros. Naquele contexto, o samba se apresentava como música negra por excelência, que produz sentidos de cultura popular dos oprimidos, como um estilo artístico de uma formação discursiva do trabalhador.

Por sua vez, as festas de carnaval possibilitaram a inserção e acolhimento do samba como gênero especial para aquele tipo de comemoração. Com o samba e as mudanças políticas e sociais pelo mundo, como o tempo após a Primeira Guerra Mundial, o carnaval tornou-se mais democrático, mais musical e mais aberto à quebra de barreiras entre as classes sociais.

O primeiro grande nome do samba é José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô, teve como seus contemporâneos na música popular brasileira Pixinginha e Donga. Carioca e filho de pintor, iniciou seus estudos musicais aos 17 anos de idade, quando o pai insistiu para que estudasse flauta, embora tenha se dedicado ao piano e ao violão durante toda a vida. Tocava na maioria dos lugares da cidade desde adolescente. A canção “Quem são eles” lançada em 1917 fez muito sucesso no carnaval do ano seguinte e foi sua primeira gravação. Outros sambas foram produzidos posteriormente, contribuindo de forma efetiva para a popularização do samba como gênero musical. Em suas composições os temas centrais eram o cotidiano, o amor, e a

condição social. No que tange ao teatro de revista, Sinhô foi um dos compositores mais requisitados (SEVERIANO, 2017).

Na ordem das figuras mais importantes da música popular brasileira está Pixinguinha, Alfredo da Rocha Viana, que tem seu percurso profissional na música na década de 1910. Oriundo de uma família numerosa parece ter sofrido influência de seu pai, que era flautista. Pixinguinha foi aluno de Irineu de Almeida, tocador de trombone devidamente conceituado e reconhecido no meio artístico e musical. Assim, o incluiu em seu conjunto e o levou para a orquestra do rancho Filhas da Jardineira. Já era considerado músico profissional aos 14 anos de idade, em 1911, época em que tocava quase todas as noites e que executou a gravação de seus primeiros discos. Entrou para a orquestra do Teatro Rio Branco, criou o próprio grupo “Os Oito Batutas”, com grande sucesso internacional, segundo Severiano (2017).

1.2 – A consolidação da música popular brasileira

O período de 1929 a 1945, segundo Severiano (2017), representa a consolidação e construção sólida de gêneros que podemos citar como próprios ao campo e fisionomia brasileira – o samba, o choro e a marchinha. Essa é a considerada “época de ouro” – época em que muitos artistas apareceram na mesma geração, contribuindo para o cenário musical. Entre as figuras que se destacaram estão Noel Rosa, Ary Barroso, Lamartine Babo, Carmen Miranda, Francisco Alves, entre outros. Ary Barroso se destacou como compositor e sambista, tendo a obra-prima “Aquarela do Brasil” como grande sucesso. Noel Rosa lançou mais de 250 composições, é reconhecido como revolucionário no que tange à poética da música popular. E, finalmente, uma mulher se destaca entre a hegemonia masculina na música popular brasileira – Carmen Miranda ficou conhecida por seu estilo e teve seu primeiro disco gravado em janeiro de 1930. Ainda surgiram as artistas mulheres: Stefana de Macedo, Jesy Barbosa, Alda Verona e Elisa Coelho.

Além de reconhecidos compositores a década de 30 também contou com excelentes instrumentistas, como o pianista e arranjador Radamés Gnattali; o maestro e pianista Gaó; Nonô e Carolina Cardoso de Menezes, pianistas famosos; o flautista Benedito Lacerda; o também flautista Dante Santoro; o saxofonista Luís Americano; Ratinho; Aníbal Augusto Sardinha; José do Patrocínio de Oliveira; Aimoré; Rogério Guimarães; Meira; Luperce Miranda (SEVERIANO, 2017).

Foi no conhecido bairro Estácio de Sá nas imediações do centro do Rio de Janeiro que o samba teve seu reinado. Estava incluído em seu território os morros de São Carlos e Santos Rodrigues. O bairro era habitado principalmente por operários, funcionários públicos e comerciantes. O café do compadre era conhecido por ser frequentado pelos chamados Bambas do Estácio que, segundo Severiano (2017, p. 119), reformularam o samba, auxiliando na consolidação do gênero musical mais importante da música popular brasileira. Esses mesmos frequentadores foram os que criaram a primeira escola de samba daquele tempo.

Severiano (2017) afirma que a década de 1930 é conhecida por ser a Época de Ouro do samba – 32,45% do repertório gravado naquela década foi dedicado ao samba, foram no total 2.176 músicas revelando a conquista do samba como gênero musical preferido pelos brasileiros. O percurso e evolução do samba nesta década de 30 teve como efeito a consolidação de uma identidade própria. Além disso, o samba possibilita uma aproximação, conexão entre pessoas de diferentes classes, fato que coaduna com o que Francisco Alves conseguiu realizar em 1927: a reunião de artistas de origem humilde com artistas da classe média, a propósito da aproximação do Bando de Tangará (composto por Noel Rosa, Braguinha e Almirante) com os Bambas dos morros como Cartola, Gradim, Canuto Puruca. As aproximações renderam vários sambas.

A bem da verdade, registre-se que não se deveram esses fatos a um movimento consciente e organizado. O que moveu a ação desses artistas foi sensibilidade para admirar e coragem para cultivar uma manifestação cultural ainda considerada inferior pela classe a que pertenciam. Era a força do samba se impondo sobre os preconceitos da época. Assim, ao se iniciarem os anos 30, muitos compositores de classe média já estavam fazendo sambas, alguns até com inegável competência. Este era o caso de Ary Barroso e Noel Rosa, que, logo familiarizados com os segredos do gênero, muito contribuíram para sua evolução (SEVERIANO, 2017, p. 173).

A atenção para este elemento da história e evolução do samba no Brasil se encontra na articulação com o trabalho de “Chico Buarque” e o discurso por ele produzido, considerando o nome da última turnê de Chico Buarque no Brasil: “Que tal um samba?”. A turnê que teve início em 2022 e terá sua conclusão em 2023 resgata canções que falam simbolicamente do “hoje”, apesar de terem sido produzidas no “ontem”.

Tinhorão (1998) afirma que o nome de Geraldo Teodoro Pereira foi muito importante nos últimos anos da época de ouro do samba, pois o mesmo trouxe uma renovação para o gênero, já que algumas “fórmulas comerciais” tinham aplacado alguns sambas. Foi do morro de Mangueira, no Rio de Janeiro, o que fez com que se interessasse por música e carnaval desde cedo. Foi compositor da Escola de Samba Unidos da Mangueira e em 1938 foi transferido para

a rival Estação Primeira, onde se encontravam os amigos Cartola, Fernando Pimenta e Carlos Cachça. Estreou como compositor em 1939, sendo elogiado por Pixinguinha pela originalidade de seu trabalho. Foram 76 músicas gravadas.

Segundo Severiano (2017) a maioria dos cantores dessa Época de Ouro cantaram sambas. Dentre eles, Orlando Silva, Sílvia Caldas, Mario Reis, Luís Barbosa, Ciro Monteiro, Araci de Almeida. O paulista Vassourinha foi considerado o quarto maior cantor de samba da Época de Ouro, mas deixou apenas 12 gravações musicais.

Noel Rosa considerou Araci de Almeida a melhor cantora de samba daquela época em entrevista para Orestes Barbosa em 19 de julho de 1933 para *A Hora*. Araci era do subúrbio carioca e cantava em uma igreja batista quando resolveu tentar o caminho da música popular. Foi uma mulata que fez seu nome na música sendo reconhecida pelo seu trabalho como cantora e intérprete. Foi influenciada pelo trabalho de Carmen Miranda, entretanto conseguiu construir um estilo pessoal, tendo convivido intensamente com Noel Rosa. Atuou em rádios e boates cariocas com shows, além dos programas de televisão. Foi casada com o jogador de futebol José Fontana e posteriormente com o psiquiatra Henrique Pffeikorner, constituindo a figura de uma mulher livre para tomar decisões e fazer o que bem entendesse de sua vida, que não era tão comum naquela época. Uma mulher à frente de seu tempo (SEVERIANO, 2017).

Segundo Severiano (2017), ainda surgiu a modalidade chamada samba de breque, criado pelo cantor Moreira da Silva, com inspiração em Luís Barbosa. Essa modalidade de samba era considerada um estilo único, em que “[...] os breques longos, falados, são a alma, o cerne, a razão de ser de um estilo que a criatividade do intérprete transformou na mais pitoresca e espirituosa modalidade de samba” (p. 185).

Foi em 1929 que os primeiros discos caipiras foram lançados, sem muita aposta dos produtores, mas fizeram um sucesso inesperado na época. O universo da cultura caipira ficou exposto através das mídias e da produção de discos que tiveram seu principal responsável: Cornélio Pires. Anteriormente já existiam gravações de gêneros musicais rurais, mas o matuto e sua cultura caipira só chegaram a ganhar inserção no universo musical depois. A principal expressão dessa cultura foi a moda de viola, sendo esse o instrumental inseparável do caipira (SEVERIANO, 2017).

Segundo Tinhorão (1998) e Severiano (2017), a música nordestina chegou e foi reconhecida no Rio de Janeiro em meados de 1910. João Pernambuco é o nome do violinista e compositor responsável por introduzir a música nordestina no Rio de Janeiro. Nasceu em

Petrolândia (PE) em dois de novembro de 1883. Com um vasto conhecimento da cultura popular de sua região, tornou-se um exímio violinista ainda na adolescência, apesar de ser semianalfabeto. Severiano (2017) afirma que “sua escola foram as feiras livres, onde ouviu cantadores como Inácio Catingueira, Mané do Riachão [...], todos autênticos artistas populares” (p. 243). Era ferreiro de profissão, malhava o ferro de dia e à noite tocava violão, exercício diário que o fez ir conhecendo os músicos da cidade – Donga, Pixinguinha, Mário Alvares. Deste modo, conseguiu se firmar no meio musical, sendo reconhecido pelo seu talento. Apresentou aos cariocas os cocos, as emboladas e toadas de Pernambuco. Tocava em clubes de carnaval e frequentava a festa da Penha. Em 1913 formou um bloco de carnaval chamado Grupo de Caxangá, que saiu às ruas de 1914 a 1919. Gravou discos a partir dos anos 20, com músicas de sua autoria e outras como acompanhador.

Das manifestações musicais populares nordestinas de mais sucesso temos o frevo e o maracatu – o frevo com o início de sua história na década de 1850 e o maracatu em 1666. Foi a partir dos desfiles das bandas de música do Quarto Batalhão de Artilharia e do Corpo da Guarda Nacional (conhecido como “Espanha”) que é possível situar uma linha inicial do percurso do frevo. Severiano (2017) explica com detalhes sobre a origem do frevo:

Normalmente, o desfile de uma banda desperta alegria, prazer e curiosidade, como ressalta a famosa marchinha de Chico Buarque. No caso das velhas bandas recifenses, porém, não era assim, “O Quarto” e o “Espanha” tinham partidários que levavam a rivalidade às raias do absurdo. Cada vez que as duas corporações saíam às ruas reuniam verdadeiras maltas de capoeiras, armados de facas e cacetes, que, pulando e gingando à frente dos músicos, desafiavam os rivais, aos gritos e palavrões. Apesar de uma ordem governamental, de 1856, para tirar os arruaceiros dos desfiles, os conflitos continuaram até 1865, quando “O Quarto” partiu para a Guerra do Paraguai. Cessado o confronto das bandas, restou dos pulos e das gingas das capoeiras a inspiração para a futura coreografia do frevo, ou seja, o passo (p. 248).

Foi somente após a Abolição da Escravatura em 1888 que o frevo teve sua entrada no cenário carnavalesco e, deste modo, surgiram as primeiras agremiações, como: Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, As Pás, o Clube dos Lenhadores, entre outras. Essas agremiações eram clubes de rua que receberam várias influências, como a dos desfiles militares e das procissões religiosas. A música que acompanha os desfiles é o frevo instrumental, mais conhecido como frevo de rua, considerado por alguns como o verdadeiro frevo. É orquestrado, o que faz único tendo em vista que não existe outro gênero de música popular que já nasce orquestrado. O frevo tem sua descendência do dobrado e da polca-marcha, ainda com influência da quadrilha e do maxixe. O popular Capitão Zuzinha, José Lourenço da Silva, é considerado o pai do frevo, antes dele o frevo era considerado um embrião. O frevo com letra só surge a partir de 1920, e é em 1957 que ganhou uma enorme projeção no carnaval.

O maracatu era conhecido anteriormente como o cortejo dos reis negros que desde 1666 estava presente no carnaval do Recife. Diferentemente dos frevos que formavam agremiações ou clubes, os maracatus se organizavam em nações: Nação do Elefante, Nação do Leão Coroado, Nação do Indiano, Nação da Estrela Brilhante. Os maracatus são reconhecidos como os representantes legítimos da tradição africana no carnaval pernambucano. “É uma música impressionante, em que se destaca a cantoria grave, soturna, dramática, meio mística, entremeada de lamentos e sustentada por uma forte base rítmica, barulhenta e bem marcada” (SEVERIANO, 2017, p. 252). Os compositores mais famosos de maracatu são Capiba, os Irmãos Valença, Ascenço Ferreira, Miro de Oliveira, Antônio Carlos Nóbrega, entre outros.

Prosseguindo, a história da música popular brasileira durante o Estado Novo tem diversos pontos em comum com a ditadura civil-militar instaurada nos anos 60. Ou seja, a censura já atuava como órgão fiscalizador e controlador de todas as possíveis comunicações dentro do país, através do famoso DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda. O compositor Pedro Caetano motivou-se ao trabalho da música encomendada por Maria Madalena de Assunção Pereira, nome que foi considerado por ele como bastante musical, e toda a construção da composição passou a fazer sentido a partir da poética daquele nome próprio. Severiano escreve que “ali mesmo, entre chopes e salgadinhos, começou a escrever a composição (“Maria Madalena de Assunção Pereira / teu beijo tem aroma de botões de laranjeira...”), uma samba-choro a que deu o nome de “Botões de laranjeira” (p. 265). O empecilho surgiu com a Censura alertando para o fato de que não havia a possibilidade de utilizar nomes próprios por extenso alegando que a privacidade das pessoas ficaria afetada. O compositor ficou desolado, pois era justamente o nome o ponto de partida para os sentidos e a construção da canção.

É fato que durante o Estado Novo de Getúlio Vargas havia um forte controle e poder exercido sobre a música popular brasileira através do DIP. “Em suma, ao DIP cabia exercer o controle absoluto das comunicações do país, divulgar maciçamente as ideias e realizações do governo e exaltar a figura do presidente” (SEVERIANO, 2017, p. 266). Ainda segundo o autor, existia uma lista de assuntos proibidos de serem veiculados e publicados de qualquer maneira, como reivindicações de trabalhadores, passeatas de estudantes, processos de presos políticos, etc. Deste modo, a música popular brasileira foi controlada, fiscalizada e censurada das mais variadas maneiras. A título de exemplo, no ano de 1940 foram vetadas pela Censura 373 letras de músicas. O único fato de diferenciação direta em relação à Censura da ditadura civil-militar é que não houve perseguição a compositores.

Houve um período de transição, de 1946 a 1957, com “[...] a experimentação de novas ideias que aceleram a passagem do tradicional para o moderno” (SEVERIANO, 2017, p. 9). Assim, o pós-geração de 1930 foi marcado pela revitalização da música nordestina que se concretizou com o reconhecimento do baião, bem como o desenvolvimento e crescimento do samba-canção. Foi neste período que Luiz Gonzaga ficou conhecido e sua música pode se expandir pelo Brasil afora. Esmero compositor, cantor e sanfoneiro Luiz Gonzaga levou junto nesse percurso o compositor Humberto Teixeira, sendo essa dupla responsável por popularizar o gênero musical. Ainda no domínio da música nordestina tivemos nomes importantes como Jackson do Pandeiro, João do Vale, Zé do Norte, Lauro Maia, Carmélia Alves, Marinês, entre outras.

Essa geração pós-Época de Ouro ainda contou com cantores e compositores do samba-canção: Antônio Carlos Jobim, Antônio Maria, Sérgio Ricardo, Dolores Duran, Dick Farney, Agostinho dos Santos, Nora Ney, Dóris Monteiro, Luís Bonfá, Cauby Peixoto, Jamelão, Ângela Maria, Elizeth Cardoso. O movimento da bossa nova esteve presente na obra de Antônio Carlos Jobim, que exerceu papel relevante para a consolidação do movimento. Segundo Severiano (2017) vários músicos foram revelados nesta época como o tecladista João Donato, o saxofonista Moacir Silva, o acordeonista Sivuca, o percussionista Jorginho do Pandeiro, entre outros. O sambista Adoniran Barbosa ganhou destaque como compositor fazendo muito sucesso com seus sambas que deram aos Demônios da Garoa o estrelato, grupo que foi intérprete.

É importante ressaltar os avanços tecnológicos que aconteceram nessa época, como a televisão em 1950 e o disco LP em 1951, bem como novidades nos processos de gravações do som. Esses aprimoramentos trouxeram o cenário da modernidade e contribuíram para o sucesso dessa geração de músicos e artistas.

3.3 – A modernização da música popular brasileira

Em 1958 surgiu a bossa nova, gênero patente da modernização da música popular brasileira, com novos elementos e estilos de composição e interpretação. Segundo Severiano e Mello (2015) a música popular brasileira ganha prestígio e maior reconhecimento internacional a partir desta fase, o que nos leva a interpretar que a dita modernização era considerada por essa

via do reconhecimento mundo afora. Esse período leva em conta o início da bossa nova até a finalização da era dos festivais de música, sem deixar de considerar a passagem pelo tropicalismo e outros gêneros musicais. A turma da bossa nova era composta pelo cantor e violinista João Gilberto, o poeta Vinícius de Moraes e o compositor e pianista Antônio Carlos Jobim. Adiante esse grupo, outros nomes foram bastante representativos do movimento bossanovista: Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli, João Donato, Baden Powell, Nara Leão e Sylvia Telles. “[...] além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, a bossa nova é principalmente, como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição” (SEVERIANO, 2017, p. 330).

Foi em 1962 que a bossa nova esteve em grande evidência, com o acontecimento do show no Carnegie Hall em Nova York, com o espetáculo intitulado Encontro com o trio Tom Jobim, João Gilberto e Vinícius de Moraes, que foi o único a reunir esse trio. Em 1963 o trio de sucesso se desfez e cada artista seguiu seu caminho. João Gilberto fixa residência nos Estados Unidos, Tom Jobim segue carreira internacional e Vinícius de Moraes encontra outros parceiros para o trabalho (SEVERIANO; MELLO, 2015).

Quase na mesma época, os festivais de música da televisão entram em cena em 1964 revelando artistas igualmente talentosos e defensores do movimento bossanovista. É neste contexto que um grupo de compositores se destaca, entre eles: Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Elis Regina, Maria Bethânia, Gal Costa e Nana Caymmi. Hermeto Pascoal, César Camargo Mariano, Dori Caymmi, entre outros, foram os instrumentistas que ficaram em relevo.

Severiano (2017) escreve que o início da bossa nova tem na canção “Chega de saudade” de João Gilberto seu ponto nuclear, mesmo não sendo considerada por Tom Jobim como uma canção do gênero bossanovista. Foi com a canção “Desafinado” que a composição acolheu a pegada da bossa nova, como algo inovador como a melodia moderna, acordes alterados e a harmonia diferente da tradicional. Ainda eram características o canto intimista, a letra alegre e despojada, o jogo rítmico entre a voz do cantor e os instrumentos.

As obras mais importantes da bossa nova foram os três discos de João Gilberto: “Chega de saudade” (1959), “O amor, o sorriso e a flor” (1960) e “João Gilberto” (1961). Gravou mais doze álbuns após os três primeiros, que ficaram na história da música popular brasileira (SEVERIANO, 2017).

Vinícius de Moraes demonstrou sua vocação poética desde os tempos colegiais, sendo na década de 20 sua primeira incursão na música popular. Além da música também publicou alguns livros – “O caminho para a distância” (1933), “Forma e exegese” (1935) e “Novos poemas” (1938). Segundo Tinhorão (1998) e Severiano (2017) Vinícius de Moraes teve um percurso de sete anos com o parceiro de música Antônio Carlos Jobim em 46 composições, trabalho que trouxe uma reformulação da música popular brasileira e foi uma síntese do processo de modernização iniciado em anos anteriores. Outra parceria importante estabelecida foi com o violinista Baden Powell nas canções constituídas de negritude e espiritualismo. Essas composições ficaram conhecidas como os afro-sambas, obra de virtuosa riqueza.

Antônio Carlos Jobim teve sua vocação musical revelada aos treze anos quando experienciou seu primeiro contato com o piano recém-chegado em sua casa. As primeiras noções de execução e harmonia musical foram tocando esse piano. Seu encontro com Vinícius ocorreu logo após seu matrimônio com Teresa Otero Hermanny, sua namorada desde a adolescência. Com o nascimento de seu filho Paulo decidiu trabalhar e seu desejo era trabalhar com música. Severiano (2017) escreve:

Um talento extraordinário e uma personalidade formada por influências que iam dos clássicos e dos impressionistas a grandes figuras da música brasileira – especialmente Villa-Lobos – e norte-americana, situam o compositor Tom Jobim alguns pontos acima de seus colegas de geração. Essa superioridade pode ser apreciada na qualidade de suas melodias, finamente elaboradas, muitas das quais seguidoras de caminhos inusitados, e na ousadia de suas harmonizações, cheias de resoluções inesperadas, reveladoras de sua formação erudita (p. 340).

Após o sucesso de 1962 em Nova York no Carnegie Hall, Tom decidiu ficar mais um tempo nos Estados Unidos, país onde foi muito bem recebido e sua música alcançou popularidade. Dividiu-se entre o Brasil e os Estados Unidos da América de 1963 a 1994, período em que passou mais tempo lá do que aqui, principalmente devido a compromissos profissionais. Desde então tem no somatório final aproximadamente 230 músicas gravadas (SEVERIANO, 2017).

Seguindo a esteira da evolução musical não podemos deixar de trazer a importância dos festivais televisivos. Segundo Severiano (2017) essa era dos festivais tem data de início: vinte e duas horas do dia dezoito de setembro de 1950. A façanha pelo desenvolvimento e execução das emissoras de televisão no Brasil ocorreu devido a Assis Chateaubriand, na época o maior proprietário da cadeia brasileira de rádios e jornais. Entretanto, foi lento o processo de implantação da televisão em nossa sociedade, e somente no início dos anos 1960 o processo se

desenvolveu a ponto de ocorrer o crescimento do número de emissoras e o preço dos aparelhos de televisão ficarem mais acessíveis. Neste início, as emissoras praticamente seguiam uma programação alinhada ao que se fazia no rádio.

Foi no período de 1965 a 1972 que a interação com a música popular brasileira atingiu o seu ápice a partir dos festivais televisivos. Os programas mais conhecidos da época foram “O fino da bossa”, “Jovem Guarda”, “Bossaudade”, todos produzidos pela TV Record. Vários memoriais de festivais de canções também foram realizados pela TV Globo do Rio de Janeiro e TV Record de São Paulo. Foi em março de 1965 que as emissoras TV Excelsior do Rio de Janeiro e de São Paulo que ocorreu o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, uma modalidade de espetáculo musical competitivo. Outros festivais já tinham acontecido, como o Festival do Rio pela TV Rio, a I Festa da Música Popular Brasileira pela TV Record e Homenagem à Canção Brasileira pela TV Tupi de São Paulo. No II Festival Nacional de Música Popular realizado em 1966 o grande vencedor foi Geraldo Vandré e Fernando Lona com a canção “Porta Estandarte”. Um fato marcante desse segundo festival é a primeira participação do compositor Caetano Veloso com a canção “Boa palavra” que foi interpretada por Odete Lara e ganhou em 5º lugar (SEVERIANO, 2017).

Neste mesmo ano, ocorreram o II Festival da Música Popular Brasileira da TV Record e o I Festival Internacional da Canção Popular da TV Rio, sendo este momento importante para a consolidação dos festivais televisivos. O Festival da Record foi considerado por muitos um dos mais importantes e emocionantes pois houve o registro de um fato inédito até então: o empate na primeira colocação com as canções “A banda” de Chico Buarque e “Disparada” de Geraldo Vandré e Theo de Barros. Homem (2009) afirma que Chico Buarque compôs essa canção especialmente para este festival, pois o mesmo lembra-se de ter ouvido “Ensaio geral” de Gilberto Gil em um bar no centro de São Paulo e ter ficado impressionado com a música. Queria ter a mesma inspiração para criar uma canção para apresentar nesse festival da TV Record.

Naquele momento, “Chico Buarque” tinha retornado ao Brasil depois de uma temporada na Europa e a construção da composição tem uma história: “Primeiro veio a ideia de uma banda passando, depois a música e, finalmente a letra” (p. 41). Segundo o autor, a canção “A banda” foi composta em um único dia, na hora do almoço em sua casa, e “Chico Buarque” já imaginava que a música “iria pegar e a inscreveu no festival. O que ele não previu foi o tamanho do sucesso” (p. 41).

Severiano (2017) escreve que, segundo Zuza Homem de Mello, a canção “A banda” foi a vencedora por sete votos a cinco em relação à “Disparada”:

Aliás, Zuza seria o depositário do envelope contendo as fichas de votação da comissão julgadora, que lhe foi confiado no final do festival por Paulinho Machado de Carvalho, diretor da emissora, fato que manteve segredo por muitos anos. A homologação do empate, desprezando o resultado real, aconteceu porque Chico Buarque, antevendo a possível vitória de “A banda”, declarou a Paulinho que se fosse proclamado vencedor, rejeitaria o prêmio na hora, por considerá-lo uma injustiça a “Disparada”. Então, só restou ao diretor convencer a comissão que a melhor solução era o empate, evitando-se não apenas o escândalo da rejeição, como até uma possibilidade de conflito entre as torcidas das duas favoritas, já que os ânimos estavam muito exaltados (p. 348-349).

Homem (2009) afirma que havia uma grande polarização entre as torcidas das duas canções, a ponto de sair uma manchete no jornal “O Estado de S. Paulo” e que alguns teatros e cinemas chegaram a suspender as sessões no dia da final. Tudo ocorreu no dia 10 de outubro de 1966 no Teatro Record, na rua da Consolação. A tensão dos organizadores do festival aumentava com a disputa entre as torcidas e a possibilidade de recusa pública por parte de Chico Buarque em relação ao prêmio. Para evitar conflitos e confrontos, Chico venceu no palco e nos bastidores: “cada uma das canções levou metade do prêmio que caberia ao primeiro lugar” (p. 42). Segundo Homem (2009), Chico Buarque nunca teceu nenhum comentário sobre o episódio, o sigilo foi mantido por décadas.

Poucas semanas após este apoteótico festival foi realizado no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, a final do I Festival da Record, que trouxe uma novidade: a competição foi dividida em duas – a nacional com 36 concorrentes, e a internacional com 26 canções estrangeiras. Várias dessas canções eram assinadas por compositores como Edu Lobo, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, entre outros, nenhuma canção obteve sucesso esperado. Vários outros festivais aconteceram após, revelando nomes que hoje temos como mestres da música popular brasileira, a propósito de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Edu Lobo, que no III Festival da Record se apresentaram num mesmo certame, fato único da era dos festivais (SEVERIANO, 2017).

Em 1968 a Era dos Festivais sofreu algumas alterações importantes, a saber: a criação da Bienal do Samba, o declínio do Festival da Record e o crescimento do Festival Internacional da Canção Popular. A Bienal do Samba foi um sucesso e era restrito a convidados, e os veteranos do samba presentes foram personalidades como Pixinguinha, Ismael Silva e Cartola. Naquele mesmo ano, ocorreram a abertura do III Festival Internacional da Canção Popular e

também do IV Festival da Record, momento de tensão com a radicalização repressiva da ditadura que pouco depois iria consolidar o AI-5 (Ato Institucional nº 5).

Naquele contexto, o III Festival Internacional da Canção Popular foi considerado o mais político dos festivais, juntamente com a plateia e sua manifestação em repúdio ao regime ditatorial. Segundo Severiano (2017) foi nesse festival que Geraldo Vandré apresentou “Pra não dizer que não falei das flores”, considerada uma das mais importantes canções de protesto, “de forte apelo revolucionário, que audaciosamente desafiava os militares” (p. 355), auge de entusiasmo e empolgação pela plateia lá presente. O autor escreveu que a mesma exigiu que essa canção fosse a vencedora do festival, justamente por seu cunho político e de protesto.

Já no IV Festival da Canção Popular Brasileira deu-se o início do fim da era dos festivais, segundo Severiano (2017) ao caráter excessivamente político e de protesto da plateia neste período, mesmo contando com grandes revelações da música popular brasileira como Chico Buarque, Milton Nascimento, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, entre outros. Nesta época Geraldo Vandré fugiu do país por conta da ditadura... talvez o mais interessante a se pensar a partir do estudo da história da música popular brasileira é identificar que “não há dominação sem resistência” (PÊCHEUX, 2014, p. 281). Ou seja, pensando com Pêcheux, o teórico de base desta pesquisa, o movimento de resistência incutido na produção musical e seus efeitos no público que consome essa arte “não é aleatório” – ocorre justamente em um momento histórico pontual e específico, em que o autoritarismo e a extrema-direita avança em direção ao poder. E foi nesse contexto que nasceu o compositor “Chico Buarque”, o artista que produziu canções de resistência nos anos de “chumbo”, que se atualizam no momento histórico-político do Brasil de 2018 e 2022.

4. “CHICO BUARQUE”, UM DISCURSO

Com um pseudônimo para escapar do cerco da censura durante a ditadura, “Chico Buarque” assinava a autoria de suas letras como ‘*Julinho da Adelaide*’, personagem inventado para dar conta do AI-5. Segundo Pimentel (2021), de falsas entrevistas para o Jornal Última Hora à cumplicidade com o jornalista Tarso de Castro, ‘*Julinho da Adelaide*’ foi uma estratégia de “Chico Buarque” para burlar os censores, pois segundo o artista “[...] o personagem surgiu porque comecei a ter muita música proibida, assim, do nada. Letras que não tinham nenhuma intenção subversiva eram vetadas, então, *comecei a imaginar que o meu nome não estava ajudando*⁷. Eu estava marcado” (BUARQUE, 2021, p. 37).

Neste trabalho pretendo demonstrar como o nome próprio “Chico Buarque” concretiza um discurso de resistência que esteve em ebulição nos anos de chumbo e que retorna nos tempos atuais. Observemos a relevância do trabalho de “Chico Buarque” como um discurso contra a repressão a partir de um levantamento de trabalhos publicados, bem como, a construção biográfica do sujeito na história – “Chico Buarque” no período da ditadura até “Chico Buarque” na atualidade, traçando um percurso em que suas canções retornam em momentos específicos da história política brasileira. Deste modo, o alinhavo desta trajetória contribui para pensarmos a construção do “Chico Buarque” na história, na política e na cultura do Brasil, de maneira que a potência do seu nome próprio como discurso de resistência ressurgiu quando o nosso país tem o risco de perder a estrutura do processo civilizatório com o avanço do autoritarismo.

4.1. “Chico Buarque” na literatura científica

Que a obra de “Chico Buarque” é objeto de investigação de vários estudiosos e pesquisadores não é novidade. Da música à literatura, “Chico Buarque” nunca saiu de cena: sua produção completou cinquenta e oito anos em 2022. Uma obra e tanto! Canções, trilhas sonoras, peças de teatro, romances, contos... a labuta de “Chico Buarque” é com as palavras, com a língua e a linguagem, com a materialidade discursiva que a partir de uma construção se faz arte, se faz acontecimento! Desta maneira, tornar-se objeto de pesquisa e investigação é algo esperado quando se trata de um artista de tamanho potencial criativo. Basta lembrar que aos

⁷ Grifo meu.

vinte anos de idade produziu sua primeira música por encomenda e, desde então, seu trabalho tem o alinhavo com as questões históricas, com o tema da política e o social. Na história brasileira “Chico Buarque” é conhecido por dar voz ao oprimido, por sua arte ser expressão da luta pela desigualdade.

Para alcançar a dimensão do seu trabalho, realizamos um levantamento das obras publicadas sobre “Chico Buarque” – livros, artigos, teses e dissertações que versam sobre a obra, vida e percurso do artista. A prioridade foi selecionar trabalhos que contribuíssem para o alcance do objetivo desta tese que é demonstrar como o nome próprio “Chico Buarque” configura-se como um discurso de resistência. Deste modo, nos interessava principalmente publicações que tivessem como fundamento teórico a Análise do Discurso (AD), a partir dos pressupostos de Michel Pêcheux. Assim, iremos *ler o arquivo* como Pêcheux (2014) nos indica a propósito do “[...] campo de documentos pertinentes e disponíveis sobre uma questão” (p. 59).

A primeira base de dados acessada para pesquisa foi o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes (<https://www.periodicos.capes.gov.br/>) que é um dos maiores acervos científicos virtuais do Brasil e é inteiramente financiado pelo Governo Federal. Em uma primeira pesquisa os descritores utilizados (ou palavras-chave) foram “Chico Buarque” e “Análise do Discurso”, considerando as publicações nos últimos cinco anos e o idioma português. Foram encontrados apenas três resultados: o artigo intitulado “O tempo, o valor e a prostituta: reflexões sobre ‘Geni e o Zepelim’ de Chico Buarque” (ARAÚJO, 2018); o artigo intitulado “Sexualidade improdutiva e resistência na canção Geni e o Zepelim, de Chico Buarque” (SCABIN, 2022); e o artigo intitulado “Entre o sensível e o inteligível: paixão e memória em Dois irmãos e em Leite derramado” (SOUSA; VIRGINIO, 2017). O primeiro procedimento adotado foi a leitura do resumo, a identificação das palavras-chave e varredura nas referências bibliográficas como forma de filtrar a seleção dos artigos. Nenhum dos três artigos utilizou a Análise do Discurso (AD) como referencial teórico, o que foi considerado como critério de exclusão.

Foi realizada, então, uma segunda pesquisa e os descritores utilizados (ou palavras-chave) foram “Chico Buarque” e “Resistência”, também considerando as publicações dos últimos cinco anos e o idioma português. Foram encontrados oito trabalhos publicados: o artigo “Sexualidade improdutiva e resistência na canção Geni e o Zepelim, de Chico Buarque” (SCABIN, 2022) que apareceu novamente; outro artigo com o título “El eterno femenino, de Rosario Castellanos, e Geni e o Zepelim, de Chico Buarque: convergências de sociedades

machistas latino-americanas” (VALCARENGHI; OLIVEIRA, 2022); outro artigo intitulado “Tempo de resistência: o discurso de protesto na poesia de Chico Buarque” (FILHO; BORGES, 2019); “A música como forma de resistência contra o silêncio imposto pelos opressores” (COSTA et al., 2019); o artigo “Vai um bom conselho?” (DAMASCENO, 2020); o artigo “Lídia Jorge: a trapaça no feminino” (FIGUEIREDO, 2017); outro artigo intitulado “Joga pedra na Geni: a escola é feita pra apanhar, ela é boa de cuspir! (?)” (FILHO, 2021); e “A energia criativa em favor da educação: tecnologia e arte para disrupção curricular” (MACHADO et al., 2022).

O primeiro procedimento adotado foi a leitura do resumo, a identificação das palavras-chave e varredura nas referências bibliográficas como forma de filtrar a seleção dos artigos. Dos oito artigos rastreados apenas um deles fez menção à Análise do Discurso (AD) como teoria utilizada: “El eterno femenino, de Rosario Castellanos, e Geni e o Zepelim, de Chico Buarque: convergências de sociedades machistas latino-americanas” publicado pela revista *Travessias* em 2022, dos autores Josiane Valcarenghi Ribeiro e Marcio da Silva Oliveira. Os outros sete artigos não utilizaram a Análise do Discurso (AD) como referencial teórico e analítico.

Outra base de dados utilizada como busca de trabalhos publicados foi a Scielo (<https://scielo.org/pt/>). Os descritores foram os mesmos: “Chico Buarque”; “Análise do Discurso”; “Resistência”, também levando em conta como filtro na pesquisa avançada os últimos cinco anos e o idioma português. Foram encontrados dois trabalhos: o artigo “Sexualidade improdutiva e resistência na canção Geni e o Zepelim, de Chico Buarque” (SCABIN, 2022) e o artigo “O contexto das manifestações populares na Copa das Confederações: entre o dizer e o silenciar” (TOMAZI, 2014). O segundo artigo, apesar de não ter como referência direta Michel Pêcheux, fez uma discussão sobre a categoria “silêncio” a partir da autora Eni Orlandi, referência fundamental para o campo da AD no Brasil. Por este motivo, o artigo será utilizado como referência para este trabalho. A partir do levantamento realizado e do número de trabalhos publicados nos últimos anos, considero que esta tese de doutorado poderá contribuir com as investigações científicas em andamento, bem como para o debate acerca da temática.

Ainda neste cenário, foi possível rastrear vários livros importantes que se dedicaram à pesquisa da vida e obra de Chico Buarque – desde estudos mais biográficos, literários, linguísticos, históricos e/ou políticos. Essas obras delinearam o alinhavo da construção de uma biografia buarqueana, permitindo traçar uma trajetória e percurso do artista e seu trabalho.

“Chico Buarque – cidade submersa” (2006) é um livro publicado pela Casa da Palavra que reúne texto de Regina Zappa, fotografias de Bruno Veiga e arte por Christiano Menezes. Esta publicação é uma explosão de arte, imagens e memórias do Rio de Janeiro de Chico Buarque. Um itinerário afetivo, um arcabouço do imaginário cultural e poético demonstrado pela arte de Chico Buarque. Essa obra trata, em especial, do Rio de Janeiro das canções buarquianas – expressão do ‘dna’ do universo carioca do compositor através de suas lentes musicais (ZAPPA, 2006).

No mesmo ano, o livro “Chico Buarque: tantas palavras” (2006) foi publicado pela editora Companhia das Letras e traz uma reportagem biográfica de Humberto Werneck, além de todas as letras de canções e a cronologia da obra completa – discos, trilhas sonoras, dvds, literatura e teatro. Werneck (2006) é criterioso ao trazer preciosidades da história de Chico Buarque difíceis de encontrar em outros trabalhos. Nesta publicação, “Chico Buarque” é compreendido como artista, autor e sujeito do discurso, na medida em que apresenta um autor de um discurso na história, no alinhavo com a formação da arte e cultura de nosso país.

Em 2009, foi publicado o livro “Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro” organizado por Rinaldo de Fernandes que aborda a obra de Chico Buarque na sua diversidade. Em “Louvação”, texto escrito pelo crítico literário Antônio Candido, Chico Buarque é qualificado como um homem de variadas aptidões – compositor, homem de teatro e ficcionista – com a capacidade de reunir a maestria artística e a consciência social, configurando o perfil de um cidadão participante e atuante, tanto do ponto de vista social quanto político. Ainda neste livro, José Saramago defende que no romance “Budapeste” há continuamente uma interpelação filosófica a cada página, nomeando o autor, Chico Buarque, de ousado quando cruza o abismo e chega ao outro lado. “Não creio enganarme dizendo que algo novo aconteceu no Brasil com este livro” (SARAMAGO, 2009, p. 22).

Além dos textos de Antônio Candido e José Saramago, Fernandes (2009) organizou a trajetória de Chico Buarque em forma de cronologia – desde o seu nascimento em 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro, passando pelas mudanças de cidade com sua família, seus estudos, o vestibular para o curso de Arquitetura, a gravação do programa “O fino da bossa” nos anos 60, o lançamento de seu primeiro disco em maio de 1965, os festivais de música, as peças de teatro, a perseguição pela censura, sua participação na Passeata dos Cem Mil, o exílio na Itália, o pseudônimo Julinho de Adelaide, as publicações de seus livros. Essa parte mais biográfica e cronológica também é possível de ser encontrada em outras publicações como a de Wagner Homem (2009) em *Histórias de canções: Chico Buarque*”.

Entre os depoimentos exclusivos está o de Augusto Boal, dramaturgo e diretor de teatro, que traz a memória de um almoço com Darcy Ribeiro, Paulo Freire e outros amigos exilados que tiveram a experiência de ouvir pela primeira vez a canção “Meu caro amigo”: “Falávamos tristezas, e ouvimos um canto da esperança. Chico resistia, aqui no Brasil, escrevendo ‘Apesar de você’ e ‘Vai passar’, e nos ajudava a resistir, lá fora, cantando sua amizade” (2009, p. 45).

O escritor Frei Betto nomeia Chico Buarque como um “animal político” (2009, p. 53), afirmando que o artista abraça as causas movido pela fome de justiça estando sempre ao lado dos oprimidos. Assim Frei Betto (2009) escreve que “Chico emerge nos momentos cruciais” (p. 53), hipótese que iremos trabalhar nesta tese – a de que o discurso de resistência de Chico Buarque emerge nos momentos políticos pontuais – de tensão, aproximação da extrema-direita e fragilidade da democracia brasileira.

O livro de Rinaldo de Fernandes (2009) ainda conta com poemas baseados nas canções de José Neumane Pinto, Ricardo Soares, Sérgio de Castro Pinto e Thereza Christina Motta. Nos ensaios encontramos textos importantes para este trabalho como de Adélia Bezerra de Meneses e Affonso Romano de Sant’Anna.

O tempo que é tematizado nas composições buarqueanas e que se traduz em memória, tempo circular, o tempo humano como de fluxo contínuo; e, a música contra o silêncio, “[...] como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar” (SANT’ANNA, 2009, p. 161). É a partir da dualidade – música e silêncio – que a música é pensada como abertura e o silêncio como fechamento. Assim, convoca Levi-Strauss a respeito dos mitos indígenas e faz uma reflexão sobre como a abertura acontece para algo que está sendo produzido no dito. Segundo Sant’Anna (2009) esta operação música-silêncio está armada em várias composições buarqueanas desde o primeiro disco.

Com relação ao protesto na canção de Chico Buarque, Anazildo Vasconcelos da Silva (2009) aborda uma visão do artista: “grande arauto metafórico das inquietações nacionais” (p. 173). Assim, o autor destaca sua discordância quanto ao que ele considera “rótulo” vinculado às chamadas “canções de protesto”, pois segundo o estudioso não consistiu de fato uma categoria crítica, tendo caído em desuso. Neste sentido, permite avançar na consideração da hipótese formulada neste trabalho: “Chico Buarque” como discurso da resistência (e não somente canção de protesto).

No mesmo ano, Wagner Homem publica “Chico Buarque: histórias de canções”, um livro que tem a pretensão de compilar as histórias por detrás das canções buarqueanas. Esta

obra é de grande importância para este trabalho já que o autor contextualiza cada uma das canções em sua dimensão histórica-política e musical. O livro inicia seu percurso trazendo a história das primeiras canções em que Chico Buarque foi fortemente influenciado pela bossa nova, pelo estilo de João Gilberto, a exemplo de uma de suas primeiras músicas, “Canção nos olhos” (1959). Chico era adolescente quando a bossa nova emplacou. Caetano Veloso e Gilberto Gil também foram influenciados pelo movimento da bossa nova. Politicamente, esse período foi marcado pela saída do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), momento de desenvolvimento econômico e efervescência cultural. Logo após, em 1961, Jânio Quadros assume a presidência da república, mas renuncia sete meses depois de uma gestão tumultuada. O vice João Goulart, mais conhecido como Jango, assumiu num regime parlamentarista improvisado, que durou até 1963. Nesse mesmo ano o presidencialismo foi restaurado a partir de um plebiscito.

Em 1963, Chico Buarque, que desenhava cidades imaginárias desde criança, ingressou na faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. “O golpe de 1964 jogou um balde de água fria na efervescência política que ele vivia no ambiente universitário, ainda que de forma discreta” (HOMEM, 2009, p. 13). Foi nesse tempo que a atenção para a música ficou ainda mais aguçada para Chico Buarque. Esse tempo ficou marcado pois sinalizava um novo regime – o regime militar – e, ao mesmo tempo, o início da carreira musical de Chico, ponto importante a ser considerado neste trabalho a partir da hipótese que “Chico Buarque” é um discurso de resistência – resistência ao autoritarismo e censura desta época de chumbo.

“As décadas de 1960 e 1970 representaram para a MPB um período de intensa criatividade e produção. Novas canções borbulhavam a cada dia, sendo quase como uma válvula de escape para os acontecimentos daquele momento” (PINHEIRO, 2010). Esse é um recorte da contracapa do livro de Manu Pinheiro que se dedica à investigação das produções musicais na época da ditadura. Deste modo, as composições musicais produzidas no tempo da ditadura são a materialidade discursiva de um tempo histórico, as canções “falam” a partir dessas condições de produção. “Chico Buarque” foi um dos expoentes da cena artística dessa época e suas músicas versam sobre a resistência enquanto movimento contra a opressão, contra o silenciamento da voz dos oprimidos.

Assim, a publicação “Cale-se – a MPB e a ditadura militar” (Pinheiro, 2010) nos auxilia na investigação do que foi produzido enquanto discurso da resistência no tempo dos anos de chumbo. Além de contextualizar brevemente a música como “a grande intérprete das coisas do Brasil” (p. 9) a autora ainda nos convida a fazer um passeio sobre os anos anteriores ao golpe

civil-militar, bem como pontua as circunstâncias do golpe, do autoritarismo, do AI-5 e o processo de silenciamento e adentra ao espaço para a música de resistência colocando ênfase ao trabalho e produção de Chico Buarque de Hollanda.

No mesmo ano foi publicado o livro “Quem canta comigo: representações do social na poesia de Chico Buarque” (2010) pelo autor Anazildo Vasconcelos da Silva que reúne todos os estudos sobre a poesia buarqueana produzidos no âmbito da pós-graduação. O autor situa Chico Buarque como “porta-voz lírico das angústias sociais e políticas brasileiras e uma das principais expressões da lírica brasileira do século XX” (SILVA, 2010, p. 9). Anazildo faz uma costura interessante em seu livro, propondo o que ele nomeia como uma dupla condição: a existência de elementos da contextualidade histórica, social e política brasileira e a construção de um projeto poético nas canções de Chico Buarque. Ele pensa, sobretudo, a obra buarqueana como poesia, tema que investigou durante sua pesquisa de mestrado, entretanto, não deixa de marcar em relevo a centralidade das “inquietações nacionais” (p. 9) nas metáforas de sua construção artística musical.

“Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos” é um livro organizado por Rinaldo de Fernandes, publicado em 2013, onde o leitor encontra vinte e quatro ensaios que percorrem a trajetória poética das canções e dos personagens marcantes da obra buarqueana. Nestes ensaios os autores analisam letras de canções de Chico, o que torna essa obra importante para este trabalho. Na contracapa: “A obra de Chico Buarque é tão rica que as ideias sobre ela parecem não se esgotar. Sua música e sua literatura impressionam estudiosos e leigos, surpreendendo a todos com interpretações diferentes das que estamos acostumados” (FERNANDES, 2013).

A perspectiva assumida pelos autores deste livro tem como ponto determinante a consideração de Chico Buarque como poeta plural – como compositor, dramaturgo e romancista que está entre os grandes artistas brasileiros de todos os tempos. Fernandes (2013) escreve que existem “duas imagens fortes” (p. 9) que demarcam o sujeito “Chico Buarque” – a do bom moço e a do “artista participante” (p. 10), ou do artista militante, eu diria. A imagem do bom moço está ligada ao início de sua carreira musical, da época do início da bossa nova. Com a apresentação da peça Roda Viva em 1968 essa imagem começa a ser alterada, e anos depois Chico Buarque encarna o papel de resistência à ditadura, sendo perseguido pelo governo militar.

Sobre a construção do livro “Chico Buarque para todos”, a autora narra que “[...] precisava do artista vivo. Bem vivo” (ZAPPA, 2016, p. 8). Ela tenta explicar para Chico que precisava da disposição dele para falar, além do acesso à família, amigos e parceiros. Ele aceitou a ideia do livro. Essa conversa aconteceu na mesa de um restaurante no Rio de Janeiro, em plena segunda-feira, em Ipanema. No livro, o artista é retratado de uma maneira humana: “[...] das conversas surgiu um Chico humano, moleque, inteligente, cercado pelo mistério da criação. O menino travesso e o jovem romântico. O adulto em seus momentos de criação e turbulência”, nos conta a autora ainda na orelha do livro. Além de mostrar um Chico Buarque “gente”, a autora também possibilita ao leitor adentrar de forma sutil em sua vida íntima, sua história familiar com crônicas e recortes de memórias afetivas, bem com o seu percurso artístico e sua produção musical e literária.

Interessam especialmente as histórias em seu contexto histórico-político, deflagrando os caminhos das composições e o caráter de resistência atribuído às mesmas. Zappa (2016) conta que Chico havia se decepcionado com a passividade dos estudantes na época do golpe de 1964. Chico Buarque estocava garrafas de cerveja vazias com o intuito de fazer coquetéis molotov, acreditando ele que haveria de ter resistência e queria estar preparado; o que não aconteceu. “Por temperamento, Chico passou a atuar discretamente, e a resistência, que um dia pretendia incendiária, foi retomada através das suas composições, da participação em shows, do apoio a movimentos de esquerda” (p. 87). É esse tema ao qual a hipótese desta pesquisa é norteada que nos interessa – como a resistência é o núcleo discursivo das canções de Chico Buarque.

Esse não é o primeiro livro que Regina Zappa escreve sobre Chico Buarque: em 2006, “Chico Buarque, cidade submersa” (como mencionado anteriormente); “Cancioneiro Chico Buarque” em 2008; e “Pra seguir minha jornada, Chico Buarque” em 2011. Quase todas as publicações são produtos de entrevistas, reportagens e sua biografia. E por falar em biografia, exploro no próximo tópico, a seguir, uma trajetória biográfica de “Chico Buarque” como sujeito do discurso nos meandros da constituição de sua autoria a partir de seu nome próprio.

4.2 Uma trajetória biográfica de “Chico Buarque” – o sujeito do discurso

No quadro da Análise do Discurso sustenta-se a noção de sujeito como constituído pela ideologia, afetado pelo inconsciente e determinado pela história. “Chico Buarque” enquanto nome próprio constrói a autoria do sujeito no discurso em seu percurso histórico e biográfico na cultura brasileira a partir de sua arte de resistência e posição político-ideológica em sua produção musical.

A ideologia está no centro da questão, na medida em que sustenta o espaço das formações ideológicas e das formações discursivas, uma vez que “[...] a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 147). Isso no contexto ditatorial se estende e se firma sob a forma de controle do AI-5, momento ao qual ficou instituído o poder do Estado na regulação de qualquer forma de “dizer” transposta na forma artística, contemplando uma forma de controle social autoritário e conservador, próprio ao poder político da época.

As palavras podem mudar de sentido sustentadas pelas formações ideológicas, ou seja, na relação com o significante em sua supremacia sobre o significado, o sentido “[...] é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico” (PÊCHEUX, 2014, p. 146). Ou seja, as palavras não têm um sentido único e próprio, elas constroem sentido sempre considerando a formação discursiva na qual são produzidas. Assim, a produção de sentido(s) depende da determinação do modo de produção da vida em sociedade.

Pensemos nas letras das canções buarqueanas e suas possibilidades de sentidos: naquelas em que o autor não reconhecia a subversão dada pelos censores às letras, e aquelas que passaram pelo crivo dos censores sem muita dificuldade por terem a assinatura de ‘*Julinho da Adelaide*’, e não a de “Chico Buarque”. Temos aí a função autor, de sujeito do discurso – “Chico Buarque”; temos os leitores (como o censor, interpelado pela ideologia dominante, do capital) e outro tipo de leitor (o público consumidor da arte de “Chico Buarque” interpelado pela ideologia do trabalho). Como cada um lê o discurso? O que podia circular enquanto texto a ser lido e interpretado na época da ditadura?

A partir da consideração de que a ideologia na sociedade capitalista ganha a função de controle social, o censor como leitor e operador da lei que vigorava na época exerceu o papel daquele que “garantia” o controle sobre o autor “Chico Buarque”, na medida em que o espaço discursivo na história remete à sobreposição do poder e da dominação sobre aqueles que pensam diferente ou denotam o ‘proibido’ de ser lido.

A relação de “Chico Buarque” com a censura tem início em 1966, antes mesmo da instauração do Ato Institucional n. 5 (AI-5). Sua primeira música censurada foi *Tamandaré*, que segundo Pimentel (2021, p. 37) fazia referência direta ao Almirante Tamandaré, patrono da Marinha do Brasil naquela época:

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

 Meu marquês de papel
 Cadê teu troféu
 Cadê teu valor
 Meu caro almirante
 O tempo inconstante roubou

O almirante de Tamandaré ficou ciente da “homenagem” e a censura foi acionada. Os ares de conservadorismo já constituíam um território. Segundo Homem (2009) o compositor de certa forma comentou sobre a desvalorização da moeda na mesma medida em que brincava com a figura do almirante Joaquim Marques de Lisboa, estampada nas notas de 1 cruzeiro. “A Marinha brasileira entendeu que havia na letra desrespeito à figura de seu patrono, e a música foi proibida” (HOMEM, 2009, p. 34). A canção só foi gravada vinte e cinco anos depois, em 1991, pelo Quarteto em Cy.

Essa é uma música minha pré-histórica [...] eu estava começando a fazer os primeiros shows. Depois, fiz um show no Rio, em meados de 66, com a Odete Lara e o grupo MPB4, e a Odete Lara cismou que queria cantar essa música. Me lembro de ter ido falar com um conhecido dela que tinha relações na

Marinha, mas não adiantou, a música ficou proibida. No entanto, isso foi um caso isolado. A partir do AI-5 é que a censura foi institucionalizada (BUARQUE; PIMENTEL, 2021, p. 38).

Tamandaré era uma das canções de um show organizado e planejado pelo ator Hugo Carvana e o diretor Antônio Carlos Fontoura, com a execução musical de “Chico Buarque”, Odette Lara e MPB-4. Após a proibição: “para que o programa não ficasse desfalcado, Fontoura pediu a Chico que compusesse outra música, a ser cantada em dueto com Odette Lara” (HOLANDA, 2006, p. 47). *Noite dos mascarados* surgiu desse pedido, que após cinco dias a letra estava pronta.

Embora *Tamandaré* tivesse sido posta a pique pela Marinha, a Censura era então até suave diante do que viria depois, sobretudo após o Ato Institucional nº5, em 13 de dezembro de 1968. Os primeiros anos que se seguiram ao golpe de abril de 1964 foram, de qualquer forma, animados por uma intensa produção cultural. Era natural: neles frutificou boa parte do que se gestara na estimulante Era JK, entre 1956 e 1960, e no agitado período que precedeu a derrubada do governo João Goulart. O processo começou a ser freado a partir do golpe, mas vinha com embalo bastante para não estacar imediatamente (HOLANDA, 2006, p. 47).

A canção *Noite dos mascarados* possibilitou a estreia de “Chico Buarque” no cinema ao lado de Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Ronnie Von e Nara Leão.

Para entender a entrada de “Chico Buarque” na cena musical vamos dar um giro na história e voltar um pouco no tempo. Francisco Buarque de Hollanda, “Chico Buarque”, nasceu em 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro. Filho de Sérgio Buarque de Hollanda e Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda. Mudou-se para São Paulo em 1946, quando seu pai assumiu a direção do Museu do Ipiranga. Aos cinco anos de idade “o interesse pela música manifesta-se sob a forma de um álbum de recortes com fotos de cantores de rádio” (HOMEM, 2009, p. 322).

Nos anos 50 a família tivera a experiência de morar na Itália, ocasião em que seu pai Sérgio lecionava na Universidade de Roma como historiador, época em que Chico estudou inglês e italiano. De volta ao Brasil, apaixonou-se pela literatura, muito influenciado pelo seu pai. Chegou a publicar crônicas em um pequeno jornal do colégio onde estudava. Chico Buarque afirmou que uma tentativa de aproximação com o pai foi através da literatura. Uma grande descoberta literária foi Guimarães Rosa (FERNANDES, 2009).

“Chico Buarque” foi nomeado como “garoto de Copacabana”, bairro onde morou até os dois anos de idade, antes de ir morar com a família em São Paulo. Segundo Zappa (2006) apesar das boas recordações de São Paulo Chico se alegrava com as férias no Rio, o encontro com os

primos e a praia. As férias no Rio continham um valor afetivo imenso para Chico Buarque. Ele sonhava em fazer um show no Rio. Aos 22 anos decidiu voltar a morar no Rio de Janeiro. Uma informação interessante: seu apelido era “carioca” em São Paulo. A cidade maravilhosa fez parte da história do artista assim como suas composições foram interpeladas pela construção sobre seu imaginário e simbolismo.

As marchinhas de carnaval da época de seus nove anos de idade fizeram parte do baú musical de Chico Buarque, juntamente com sua irmã Miúcha. “[...] Chico tinha mania de cantar escondido atrás da porta, para dar a impressão de que a voz saía de um rádio” (HOMEM, 2009, p. 15). Aos oito anos de idade Chico já se imaginava um cantor de rádio quando deixou um bilhete para sua avó antes da viagem de mudança para a Itália. Nesta época, Chico tornou-se trilingue: estudava em uma escola americana, falava italiano na rua e português em casa. Na escola teve um ótimo desempenho em literatura, reconhecido por sua professora que lhe escreveu numa mensagem de despedida que lia contos e romances dele depois de crescido.

Antes de pensar em seguir a carreira musical, era o futebol que povoava o imaginário de Chico Buarque ainda na infância. Segundo Werneck (2006) o gosto pelo futebol veio da mãe, e não do pai, como geralmente se imagina. Na mesma medida da paixão pelo futebol configurou-se outra, a pela literatura. Chico Buarque publicava crônicas no jornalzinho do colégio e sonhava em ter uma página na revista *Manchete*. Foi incentivado pelo pai a enveredar pela prateleira de livros como um devorador. Lia dos franceses – Sartre, Camus, Flaubert, Gide – aos russos – Tolstói e Dostoiévski. Entrou de cabeça nos autores brasileiros depois de ter sido recriminado por um colega de faculdade por só ler estrangeiros. Assim, influenciado pela leitura de Guimarães Rosa, a canção *Pedro pedreiro* (1965) tem uma pegada ‘roseana’: Pedro pedreiro “penseiro”.

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 Pedro pedreiro fica assim pensando assim pensando
 Assim pensando o tempo passa [...]

Além de sua paixão pela literatura Chico Buarque engatilhada com as publicações de suas crônicas em jornais estudantis viveu também experiências religiosas um tanto preocupantes para seus pais, Sérgio e Maria Amélia. Chico fez parte de um movimento

chamado “os Ultramontanos”, um embrião de uma organização fascista “Tradição, Família e Propriedade”. O movimento tinha o comando de um professor do colégio. No ano de 1959 os pais de Chico o enviaram para um internato no interior de Minas Gerais, com o intuito de afastá-lo do movimento conservador. Passou um semestre por lá. Foi também nessa cidade do interior mineiro que Chico viu pela primeira vez uma banda de música passar... (WERNECK, 2006).

Quando retornou a São Paulo participou de um grupo religioso assistencialista que auxiliava mendigos da cidade. Neste mesmo ano, João Gilberto lançou o compacto “Chega de saudade” que arrebatou Chico Buarque. Foi fortemente influenciado pela bossa nova no início de sua carreira. Assim, lançou uma de suas primeiras músicas *Canção dos olhos* que, segundo o próprio compositor, em uma entrevista ao Museu da Imagem e do Som em 1966, “[...] era uma cópia deslavada do estilo de João Gilberto” (HOMEM, 2009, p. 12).

Em uma fase inicial, as músicas da bossa nova eram compostas de letras intimistas – o mar, o amor, o luar – retratando de alguma maneira o cenário da zona sul. No início dos anos 1960, as composições passam a tomar forma de uma política engajada, no seio dos movimentos universitários, passando a acompanhar a evolução do sistema político brasileiro, abraçando um lugar de fala mais popular. Foi durante os anos do regime militar que arte e política andaram juntas, desempenhando um período de politização explícita (CAVALCANTI, 2012).

Aos dezesseis anos de idade “Chico Buarque” viveu outra experiência de fundo religioso, juntamente com o movimento Organização de Auxílio Fraternal. Segundo o artista, foi muito importante para ele ter contato com a miséria, mesmo não sendo um garoto rico. Werneck (2006) ainda comenta que Chico Buarque tinha um “pendor para a molecagem” (p. 28) pois andava de bicicleta agarrado à traseira de algum caminhão pela avenida Rebouças. Mas a molecagem chegou a ultrapassar alguns riscos: Chico e seus vizinhos Olivier chegaram a furtar um carro para dar umas voltas. A sorte é que ainda eram menores de idade e foram levados para o juizado de menores. O número do registro do caso foi R5950 e, como de costume, os “meliantes” foram fotografados de frente e de perfil para a ficha policial. As duas fotos formaram a composição da capa do disco *Paratodos* (1993), mais de trinta anos depois.

Em 1963, foi aprovado no vestibular para o curso de Arquitetura e Urbanismo da USP, curso que abandonou no terceiro ano por conta da carreira musical já em ascensão. Neste período histórico o cenário era politicamente instável com o governo de Jango que assumiu com poderes reduzidos, “[...] num improvisado regime parlamentarista” (HOMEM, 2009, p. 13), instaurado de 1961 até 1963, com a restauração do presidencialismo por um plebiscito. Na

mesma época, tem-se a Revolução Cubana e a crise dos mísseis soviéticos. “O golpe de 1964 jogou um balde de água fria na efervescência política que ele vivia no ambiente universitário, ainda que de forma discreta” (Op. cit.).

Em 1964, participou da gravação do piloto do programa “O fino da bossa”, que era apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues. Um ano depois, Chico Buarque fez as músicas para o auto de Natal Morte e vida severina de João Cabral de Melo Neto. “O poema é encenado primeiro em São Paulo, no Teatro da Universidade Católica, e posteriormente na Europa. Chico viaja – é um dos violinistas – com Morte e vida severina pela Europa” (p. 26). Lançou seu primeiro disco nesse mesmo ano, 1965, contendo *Pedro pedreiro* e *Sonho de um carnaval*. Passou a morar no Rio de Janeiro em 1966, ano em que a canção *A banda* venceu o II Festival da Música Popular Brasileira (FERNANDES, 2009).

‘A banda’ divide com ‘Disparada’, de Theo de Barros e Geraldo Vandré, o primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela Record. A composição é um sucesso imediato, tendo vendido mais de 100 mil cópias em uma semana. [...] lança seu primeiro LP pela RGE, Chico Buarque de Hollanda (HOMEM, 2009, p. 325).

Esse primeiro lugar dividido com Geraldo Vandré e Theo de Barros tem uma história bastante particular. “O empate, na verdade, foi um arranjo de última hora nos bastidores” (HOLLANDA; WERNECK, 2006, p. 48). Zuza Homem de Mello, historiador e crítico musical, guardou um segredo durante quase quatro décadas, que foi publicado em seu livro *A era dos festivais*. Os jurados da época escolheram como vencedora do festival a canção *A banda*, mas Chico Buarque disse que não receberia o prêmio se o mesmo não fosse dividido com *Disparada* de Geraldo Vandré e Theo de Barros. Segundo Hollanda e Wenerck (2006) as torcidas estavam exaltadas e a direção do festival se preocupou. Chico não achava justo ganhar o prêmio sozinho. Uma crônica foi publicada em 14 de outubro de 1966 no *Correio da Manhã*, de autoria do poeta Carlos Drummond de Andrade, fazendo uma saudação “à banda”:

A felicidade geral com que foi recebida a passagem dessa banda tão simples, tão brasileira e tão antiga na sua tradição lírica, que um rapaz de pouco mais de vinte anos botou na rua, alvoroçando novos e velhos, dá bem a ideia de como andávamos precisando de amor [...] (HOLLANDA; WERNECK, 2006, p. 50).

O primeiro songbook de Chico Buarque foi lançado em dezembro de 1966; na contracapa, estava a crônica de Drummond. O songbook continha dezoito letras manuscritas, juntamente com partituras e um conto, “Ulisses”.

A primeira música por encomenda de “Chico Buarque” foi um desastre: o produtor do musical “Balanço de Orfeu”, Luiz Vergueiro, “quase teve um ataque” (WERNECK, 2006, p. 9) ao receber a canção. A canção não servia ao propósito do show que aconteceria em dezembro de 1964. “Chico saiu furioso. No dia seguinte, às dez da manhã, o produtor o vê chegar outra vez, os olhos vermelhos pela noite em claro e um tremendo bafo de cana, e com a canção ainda quentinha no violão” (WERNECK, 2006, p. 9). Essa pode ser considerada a primeira canção por encomenda de Chico Buarque, que tinha apenas 20 anos de idade na época.

Chico tem uma pré-história musical, ou um “porão sonoro” (Werneck, 2006, p. 10), canções que outros artistas gravaram e que tiveram seu sucesso na época, como *Marcha para um dia de sol*, gravada por Maricene Costa:

Eu quero ver um dia
 numa só canção
 o pobre e o rico
 andando mão em mão
 que nada falte
 que nada sobre
 o pão do rico
 o pão do pobre

Segundo Werneck (2006) a canção ficou bem conhecida e foi cantada em vários shows estudantis. A perspectiva social e política já se fazia presente em suas produções...

Segundo Hollanda e Werneck (2006) os primeiros anos após o golpe de 64 foram animados por uma enorme e intensa produção de cultura e arte. O processo produtivo foi frutificado desde a “era JK” e no período precedente à derrubada deste governo, sendo somente freado com mais força a partir do golpe. Os militares extinguiram os partidos políticos e as eleições diretas para presidência em 1965, ao mesmo tempo em que iniciaram um movimento de intervenção nas universidades. “Mas a cena cultural, ao mesmo tempo, dava sinais de grande vitalidade, não faltando reações explícitas ao progressivo fechamento que se observava no país” (p. 48).

Em 1966, “Chico Buarque” gravou um depoimento para o Museu da Imagem e do Som. Também trabalhou em composições para a peça de teatro infantil *O patinho feio* de Walter Quaglia. Neste mesmo ano conheceu Marieta Severo, que lhe foi apresentada por Hugo Carvana (HOMEM, 2009). Em outubro de 1967, a canção “Carolina” fica em terceiro lugar no II Festival

Internacional da Canção, realizado pela TV Globo. “Roda viva” é a canção que foi classificada em terceiro lugar no III Festival da MPB promovido pela TV Record. Neste contexto e período os festivais de música tornaram-se eventos de muita importância e repercussão. O público era composto sobretudo por estudantes. Chico entra para a era dos festivais e sempre fica entre os primeiros lugares – sua música e sua arte é reconhecida e amplamente divulgada (FERNANDES, 2009). Ainda neste ano escreveu a peça Roda viva (HOMEM, 2009).

Em 1968, Chico Buarque participou no Rio de Janeiro da Passeata dos Cem Mil, protestando contra a ditadura militar. Segundo Hollanda e Werneck (2006) Chico participou de dezenas de manifestações convocadas por estudantes e intelectuais. “Ter participado da Passeata dos Cem Mil foi uma das acusações que pesaram contra Chico quando baixou, o negrume do AI-5. O pesadelo começou logo em seguida à decretação do ato, naquela sexta-feira 13 de dezembro” (p. 67).

Foi em 18 de dezembro de 1968 – cinco dias após o decreto do Ato Institucional nº5 – que ocorreu a primeira detenção de “Chico Buarque” para fins de interrogatório. “Minhas lembranças sobre esse dia são muito claras, garante o próprio Chico. Fui acordado de manhã cedo, quando ainda estava na cama com minha mulher. Um grupo de policiais apareceu lá em casa e abriu a porta” (BUARQUE; PIMENTEL, 2021, p. 35). Ele foi encaminhado para o DOPS – Departamento de Ordem Política e Social e logo após para o quartel do I Exército. Foram muitas perguntas intimidatórias. Mas, “Chico Buarque” conseguiu fazer amizade com o coronel Átila: “[...] havia um coronel que começou com uma conversa sobre Fluminense e futebol, dizendo ‘Eu também sou tricolor’, etc. Esse sujeito chamava-se coronel Átila” (p. 36). No final, Chico foi liberado e ficou de avisar ao coronel caso precisasse viajar, como se fosse uma prisão domiciliar.

Como “Chico Buarque” recebeu um convite para se apresentar em uma feira internacional do mercado da música, o Midem, não perdeu a oportunidade de sair do país, mesmo não estando muito afim de ir para Cannes, na França. Com a autorização do coronel Átila a viagem ocorreu em janeiro, e de lá Chico seguiu para Itália, onde lançou seu disco. Sua filha Silvinha nasceu em Roma (BUARQUE; PIMENTEL, 2021). Nesse contexto, algumas informações chegaram como a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso. Chico não se sentiu confortável em retornar ao Brasil, se sentiu ameaçado: “Teve uma carta, escrita pelo Caetano Veloso, que chegou em Roma pelas mãos do Nelsinho Motta. Nessa carta o Caetano dizia que um major ou um coronel ‘amigo’ tinha mandado me avisar que eu não voltasse porque iria me dar mal” (p. 40). O autoexílio na Itália durou 15 meses, no período entre 1969 e 1970. “Chico

Buarque” voltou ao Brasil amparado por um contrato com a gravadora Polygram e outro com a TV Globo, para a gravação de um programa. Foi nesse cenário que a canção *Apesar de você* foi composta.

“Chico Buarque” começou a fazer parte da construção imaginária dos militares, tornando-se uma obsessão entre os censores nos anos de chumbo. Talvez o objetivo maior dos censores que silenciavam suas canções na época da ditadura fosse realmente parar “Chico Buarque”. Foi com o samba *Apesar de você* (1970) que seu nome próprio ficou consagrado como autor/compositor do hino da militância política de esquerda.

Acho que toda aquela marcação com o meu nome⁸ começou mesmo quando aprovaram a letra de ‘Apesar de você’ [...] Ela foi inicialmente aprovada. Depois, eles se deram conta e vetaram. Mas aí, o disco já estava na praça. Aquilo foi uma irregularidade dentro de um clima de repressão que tomava conta daquele período. Em seguida, tiveram que tirar o disco de circulação e aquilo deu prejuízo à gravadora, mexeu com uma porção de coisas. Parece que a censora que liberou a música foi punida. Se não foi punida, foi repreendida. Não sei exatamente o que aconteceu, mas o que me foi dito é que os militares ficaram com raiva de mim porque eu teria driblado a Censura. Eu não driblei nada... Nesse caso, simplesmente mandei a letra e eles aprovaram. Houve outros casos em que usei alguns artifícios para tentar a liberação das músicas, mas não com ‘Apesar de você’. Ela foi a primeira música censurada desde que cheguei de Roma, e foi aí que começaram os problemas (BUARQUE; PIMENTEL, 2021, p. 40).

O álbum teve cem mil cópias vendidas e o samba *Apesar de você* foi um sucesso nas rádios e na boca do povo. Como um alento naqueles tempos de mordação, em pouquíssimo tempo os versos do refrão foram decorados por muitos que apreciavam a arte musical de “Chico Buarque”.

Apesar de você

Amanhã há de ser

Outro dia

Eu pergunto a você

Onde vai se esconder

Da enorme euforia

⁸ Grifo meu.

Como vai proibir

Quando o galo insistir

Em cantar

Com seu retorno em 20 de março de 1970, Chico logo percebeu que as coisas no Brasil não haviam melhorado – havia uma obrigação das gravadoras e produtores culturais de submeterem todo material artístico previamente ao órgão de controle. Os censores eram ativos e presentes inclusive com relação às redações dos jornais. Segundo Homem (2009) a canção *Apesar de você* foi como uma resposta ao que Chico viu e percebeu quando chegou ao Brasil.

Eu não achava que a música fosse passar, mas também não tinha certeza de que seria vetada. Até porque eu ainda não tinha essa experiência. Havia acabado de chegar da Itália e o disco que eu tinha gravado não trazia nada que chamasse a atenção dos censores. Então, mandei essa música e eles aprovaram. Depois que ela foi proibida, aí sim, vieram as consequências, porque os caras se sentiram enganados. Virou uma coisa pessoal mesmo. Fui chamado para aqueles interrogatórios e, olha, se foram cinquenta vezes, não é exagero meu. Um dos principais motivos era ‘Apesar de você’. Os militares me perguntavam: ‘O que você pretendia com essa letra?’ (BUARQUE; PIMENTEL, 2021, p. 41).

“Chico Buarque” respondia nos interrogatórios que o ‘você’ da música era uma mulher muito mandona, muito autoritária, e não o governo militar, como pensavam. O “você” seria o presidente Médici, conforme publicação de um jornal carioca da época. Esse seria o motivo para o exército ter invadido a gravadora Philips/PolyGram, ter recolhido e destruído todas as cópias do álbum. Segundo Pimentel (2021) “Felizmente, não encontraram a matriz da gravação, que permaneceu intacta. A música desapareceu das ondas do rádio, mas já estava consagrada nos corações de quem era contra a ditadura” (p. 41). E é considerada um hino até hoje. A música *Apesar de você* ficou proibida de ser veiculada até 1978. Sem esmorecer, Chico Buarque lançou em 1971 o disco *Construção*, com uma crítica social ainda mais afiada. Em 1972 faz um show em Salvador ao lado de Caetano Veloso. Faz composições e atua no filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues.

Cálice é outro exemplo de música censurada e bastante conhecida pelo público. Essa canção é fruto de uma parceria com Gilberto Gil que, como um eco de protesto contra a censura foi proibida como *Apesar de você*. A leitura ecoa: *Cálice* soando como “cale-se” perfura uma barreira imposta pela ditadura que ‘dita’ o que pode e deve ser dito, o que pode e deve ser ecoado enquanto discurso. Da mesma forma que *Apesar de você*, a música *Cálice* também levou anos para ser liberada para o público.

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

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

Partido alto é outra canção que sofreu com a censura ditatorial. Segundo o próprio “Chico Buarque” (2021) o telefone tocou no horário do almoço: era João Carlos Muller que estava tentando fazer com que a música fosse liberada. “E o diálogo foi assim: ‘Olha, Chico, a palavra ‘brasileiro’ não pode, ‘titica’ também não pode’. Umás três ou quatro besteiras assim” (p. 42). Chico afirmou que ‘brasileiro’ virou ‘batuqueiro’ e ‘titica’ virou ‘coisica’.

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

[...]

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

O parecer do censor com relação à letra da música foi:

Se é engraçado ou infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde vive e encontra este povo tão generoso que lhe dá o sustento comprando e tocando seus discos e pagando-o regamente nos seus shows, afirmo que ele

está nos gozando ou então estará entre uma ínfima minoria, desde que milhões se orgulham desta terra onde o progresso aos olhos do mundo é inegável (PIMENTEL, 2021, p. 43).

Peças de teatro também foram alvo de censura na época da ditadura, a exemplo de *Roda viva* que foi escrita por “Chico Buarque” e montada por Zé Celso Martinez Corrêa. Segundo o censor, o autor não respeitou os princípios de moral e de religião da época. “A peça foi, inclusive, alvo de um atentado, quando membros do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiram o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, para agredir atores e destruir o cenário” (PIMENTEL, 2021, p. 44). Com estreia no Teatro Princesa Isabel, no Rio de Janeiro, a peça *Roda Viva*, dirigida por José Celso Martinez, tem em seu corpo de cenas a ação dos atores que faziam respingar sangue de um fígado no público.

A peça foi considerada agressiva, ousada. Houve quem atribuisse a agressividade às “liberdades” do diretor José Celso com o texto de Chico, que, no entanto, segundo o próprio diretor, apoiou tudo, não interferiu em nada. Chico confirma que acompanhou a direção, que esteve nos ensaios: “[...] Eu acompanhava todos os ensaios. Cheguei a fazer músicas na hora do ensaio para complementar a peça. Não fui inocente (FERNANDES, 2009, p. 31).

Quando a peça era encenada no Teatro Ruth Escobar em São Paulo um grupo do CCC (Comando da Caça aos Comunistas) invadiu o espaço, despedaçou o cenário e investiu contra o público e os atores. Assim, *Roda Viva* não conseguiu ter vida longa e sua curta temporada encerrou-se em Porto Alegre. Segundo o estudioso Affonso Romano Sant’Anna a peça *Roda viva* marcou um sinal de ruptura com o ideal de imagem que a publicidade desejava rotular, a de bom moço (FERNANDES, 2009).

Naquele mesmo ano Chico Buarque venceu o Festival Internacional da Canção com a canção *Sabiá*, uma parceria com Tom Jobim.

Dias após a decretação do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro, é detido e levado ao Ministério do Exército para prestar depoimento sobre a sua participação na Passeata dos Cem Mil e sobre as cenas exibidas na peça *Roda-viva*, consideradas subversivas (HOMEM, 2009, p. 325).

Segundo Fernandes (2009) até então o regime tolerava, de alguma forma, as produções e manifestações de artistas e intelectuais de esquerda. Ainda afirma que o governo Castelo Branco não impediu a circulação de qualquer tipo de arte do ideário de esquerda.

A peça *Calabar*, escrita por Chico e Ruy Guerra também foi vetada e o título *Calabar* foi o principal alvo do veto. Várias canções da trilha sonora da peça, que seriam lançadas em LP, foram censuradas, como *Ana de Amsterdam*, *Bárbara* e *Gota d’água*. Segundo Wagner

Homem (2009) com o seu pseudônimo “*Julinho da Adelaide*” Chico lançou o disco Sinal fechado, pois foi impossibilitado de gravar suas próprias canções. No ano seguinte, em 1975, fez vários shows com a artista Maria Bethânia. Seu talento como dramaturgo lapidou-se ainda mais com a parceria com Paulo Pontes, na escritura da peça *Gota d’água*. Conforme escreveu Fernandes (2009) recebeu boas críticas que a colocaram como o melhor musical brasileiro. *Gota d’água* constitui-se com um sentido político veemente. “Ganha o prêmio Molière como melhor autor teatral por *Gota d’água*. Em protesto contra a censura, que proibira peças de vários autores, não comparece à cerimônia de entrega” (HOMEM, 2009, p. 327).

Foi jurado do prêmio da Casa de las Américas em Cuba em 1978, sua primeira vez no país. “Ao voltar para o Brasil, e detido pelo Dops junto com sua mulher, Marieta [...] todos são obrigados a prestar depoimento sobre a viagem à ilha” (HOMEM, 2009, p. 328). Ainda neste ano foi escrita a peça *Ópera do malandro*, baseada na *Ópera dos três vinténs* (1928) de Bertolt Brecht e na *Ópera dos mendigos* (1728) de John Gay. Segundo Fernandes (2009) Chico Buarque comentou:

Tivemos umas aulas de História sobre a época do Getúlio Vargas, na qual a peça se situava. Fiz leitura de mesa, comecei a escrever e cada cena era levada para que discutíssemos. Foi um trabalho de equipe. Eu escrevia sozinho os textos, diálogos e entregava o passo a passo para o pessoal. E a peça vinha com indicação da música (FERNANDES, 2009, p. 38).

Fernandes (2009) afirma que o crítico musical Tárík de Souza se manifesta a respeito do trabalho de Chico Buarque – nomeia Chico como um “incendiário tropicalista” (p. 38) pois se movimentou em todos os ritmos e gêneros; “[...] a obra recente de Chico desconhece redomas estéticas” (p. 39). No mais, Chico Buarque explora de forma preferencial o samba.

Já em 1979 ele é convocado a compor canções para o cinema: *República dos assassinos* de Miguel Faria Jr.; *Bye bye, Brasil* de Cacá Diegues. Também lançou seu primeiro livro infantil *Chapeuzinho Amarelo* e seu álbum *Ópera do malandro*. Em 1980 compôs canções para a peça *Geni* de Marilena Ansaldi. Segundo Homem (2009), Chico Buarque “participa da festa do Avante, órgão oficial do Partido Comunista Português” (p. 329).

Em 1981 produziu o roteiro do filme “*Saltimbancos trapalhões*” juntamente com Sérgio Bardotti, Antônio Pedro e Teresa Trautman, assim como lançou os discos *Almanaque* e *Saltimbancos trapalhões*. Wagner Homem (2009) escreveu que em 1982 Chico fez composições para o balé *O grande circo místico*, em parceria com Edu Lobo. Neste ano, faleceu seu pai Sérgio Buarque de Hollanda, aos 79 anos de idade.

Segundo Homem (2009), Chico Buarque participou da campanha pelas eleições diretas para presidente do Brasil em 1984. Aqui o samba *Vai passar* (1983) tornou-se o hino do momento. Em 1985 trabalhou na construção do roteiro e canções para o filme *Ópera do malandro*, de Ruy Guerra. Também fez composições com seu parceiro Edu Lobo. Apresentou o programa intitulado *Chico & Caetano* na rede Globo de televisão em 1986. Aqui já tínhamos o fim da ditadura civil-militar no Brasil, que se deu em 1985.

Somente ao final da década de 1970 que a censura tornou-se mais branda. “Chico Buarque” já não teve mais registros de proibição nem veto em nenhum de seus trabalhos nos anos 80. Segundo Pimentel (2021) foi o declínio do autoritarismo e a abertura política no Brasil que possibilitaram que a censura perdesse força, mas “Chico Buarque” acredita que a prática de subornos aos censores nesse período deve ser considerada. “Pode ser maldade minha, pode ser verdade, mas isso passou pela minha cabeça” (BUARQUE, 2021, p. 47). Chico afirma que começou a desconfiar dessa possibilidade pois os censores eram muito próximos dos advogados das gravadoras, além dos nomes dos censores já serem conhecidos.

Com esses depoimentos de “Chico Buarque” ocorridos em 2019, é possível compor um panorama atual da importância de seu trabalho para a cultura brasileira, considerando a história de sua trajetória como artista, como autor, bem como sua percepção e participação na história de nosso país. Com seu percurso durante os anos de chumbo e suas repercussões até os dias de hoje, “Chico Buarque” comenta sobre o cenário atual e como a censura ainda não foi extinta:

Esse tipo de coisa (censura) está acontecendo a toda hora e isto não é um bom prenúncio. Agora, dizer que a censura voltará em termos institucionais equivale a dizer que vai voltar a ditadura, assim como funcionava a partir de 1968. Não digo nem 1964, porque depois de 64 a gente teve até uma certa trégua. A gente, digo, artistas, pessoal da cultura, etc. Ninguém foi perseguido. No primeiro momento foram os estudantes e os trabalhadores. Teatro, música e cinema foram deixados em paz. Aparentemente, o general Castelo Branco era um homem mais civilizado, aquela coisa... Mas, a partir de 68, veio a barra-pesada, e esse pessoal da linha dura de 68 persiste, eles estão aí. Quer dizer, eu não digo que vá haver um golpe militar, mas ninguém pode descartar inteiramente isso. E nem que o próprio governo se dê um autogolpe, com os militares à frente. Tudo é possível. A gente vive essa incerteza a cada dia, tá difícil. O sujeito vai trabalhar, mas fica com o olho na internet para ver o que está acontecendo, qual barbaridade foi dita. Todo dia é assim, uma coisa em cima da outra (BUARQUE, 2021, p. 48).

Ao ser questionado por Pimentel (2021) se cogitaria voltar a compor canções de protesto, “Chico Buarque” respondeu que não sabia, que na atualidade não tinha mais tanta empolgação para música como antes. Disse que estava terminando de escrever um livro. “Agora estou escrevendo um livro novo, então não tenho cabeça para música, não tenho ideias e não

pego no violão. [...] Então, não sei quando vou terminar esse livro, quando vou voltar a compor e nem que tipo de música vou fazer. Mas não descarto nada” (BUARQUE, 2021, p. 48). Assim, Chico finaliza afirmando que tudo é possível.

5 O NOME PRÓPRIO “CHICO BUARQUE’ COMO UM DISCURSO DE RESISTÊNCIA

É um tesouro que possuímos. Peça raríssima. [...] Num país deselegante, indiscreto e pouco generoso com boa parte de sua população, Chico é coro contrário – ainda.

Rinaldo de Fernandes

5.1 – “Agora eu era o herói”

Segundo Tárík de Souza (1981/2009) “Chico Buarque” foi o melhor fenômeno brasileiro de todos os tempos, uma “unanimidade nacional”, de uma inventividade sem igual, que ganhou elogios, críticas e reconhecimento pela sua produção artística, sobretudo na época da ditadura. “Tom Jobim, numa de suas célebres tiradas, garantiu num bar de Ipanema, ante a genérica pergunta – o que há de novo? – disparada num fim de tarde de 66: ‘Chico Buarque de Hollanda’” (p. 121). “Chico Buarque” era a novidade da vez.

Para Vinicius de Moraes o movimento da Bossa Nova não alcançou o que “Chico Buarque” foi capaz de reunir: “a união verdadeira da cultura com o povo” (SOUZA, 1981/2009, p. 121). Do “bom moço” ao “subversivo”, “Chico Buarque” passou por diversas posições dentro de sua trajetória. Em uma primeira fase foi considerado como imortal aos 23 anos, constituída por uma “nostalgia das coisas”, possibilitando o entendimento a respeito da música tradicional de antes e depois da Bossa Nova, através de uma perspectiva crítica. Para alguns críticos, o artista incorporou o que lhe interessava da Bossa Nova: “[...] Chico Buarque agiu antropofagicamente em relação à Bossa Nova” (p. 123).

Contudo, foi com o teatro que a imagem de “bom moço”, comportado, se rompe de forma estrondosa: com a peça *Roda viva*. Segundo Souza (1981/2009) Chico pode ser compreendido como uma “antena da raça”, com uma função perspicaz de inconfundível sensibilidade coletiva. “Ninguém como ele na MPB contemporânea interpretou com tal sabedoria a fantasia ‘dos infelizes, dos desvalidos’, e cantou o que ‘anda nas cabeças, anda nas bocas’ – e ‘que não tem censura nem nunca terá’” (p. 130). Foi intimado diversas vezes, suas canções censuradas, conheceu o autoexílio. Estrategicamente utilizou um pseudônimo para ludibriar seus algozes: “*Julinho da Adelaide*”. “Chico Buarque” entendeu a lógica por trás da

censura, o peso simbólico do seu nome próprio e os sentidos possíveis instalados nessa posição. É essa história que nos interessa!

Pensando com Michel Pêcheux (2014, p. 82) que “todo processo discursivo se inscreve numa relação ideológica de classes” é possível marcar a noção de nome próprio como um termo que, quando empregado em sua relação com o outro, coloca em jogo o plano da identificação em relação com aquilo que o nome próprio representa ideologicamente no discurso. Neste contexto, Chartier (2014) nos auxilia a aproximar a noção de autor com a de nome próprio, na medida em que no processo de análise do discurso atenta-se ao movimento de historicidade dos atores, dos sujeitos implicados com a construção de suas obras, nas posições assumidas neste ato. A pergunta convocada “O que é um autor” realizada por Chartier (2014) permite avançar na investigação analítica sobre a presença do nome próprio, do nome do autor.

Logo, essa “função autor” marcada pelo nome próprio e, de início, uma função de classificação dos discursos que permite as exclusões ou as inclusões em um corpus, atribuível a uma identidade única. Ela é, nesse sentido, fundadora da própria noção de obra e caracteriza certo modo de existência em comum de alguns discursos que são atribuídos a um único lugar de expressão e, por isso, ela própria é a responsável pela noção de escrita (CHARTIER, 2014, p. 29).

Neste sentido, não se trata de esmiuçar sobre a figura do autor, mas sobre a função-autor no percurso de sua discursividade e seus efeitos. Assim, “[...] a função autor é característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (CHARTIER, 2014, p. 27). “Chico Buarque” é nome próprio, é autor em sua função discursiva, atuando e operando no alinhavo da memória, perfazendo o despertar do acontecimento discursivo.

Para Pêcheux (2015) a memória não deve ser considerada como um reservatório de acúmulo de traços mnêmicos – de linguagem e de imagem, de conteúdo homogêneo. A memória é “[...] um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos” (p. 50). Ou seja, um espaço de movimentação, de construção, de tensão, de conflitos, de deslocamentos e de retomadas. Dessa forma, do acontecimento que atravessa o discursivo operando no “jogo de força na memória” (p. 47) tem-se que a memória não pode ser pensada como “individual”, no sentido cognitivista do termo, mas como um produto de um entrecruzamento de formas de memória que remetem ao mítico, ao social e ao coletivo. Nesse plano de configuração, a memória discursiva é constituída pela inscrição de fatos de discurso, desde que consideremos a edificação da estrutura da materialidade discursiva que se estende em uma dialética de repetição, nos implícitos do texto a ler.

Pensando com Orlandi (2012), a produção discursiva tem em sua constituição a memória do dizer, “[...] em condições de produção e circunstâncias de enunciação específicas e sua circulação que se dá em certa conjuntura e segundo certas condições. [...] É na formulação que a linguagem ganha vida, que a memória se atualiza, que os sentidos se decidem [...]” (p. 9). O ato de formulação é concomitante à produção de sentidos e ao sujeito que se constitui pela e na linguagem. O sujeito discursivo se constitui na relação entre a história, o inconsciente e a ideologia, num contexto de articulação entre o simbólico e o político.

Orlandi (2012) afirma que tanto o corpo do sujeito como o corpo da linguagem são fundamentados de discursividade em que a memória funda seu funcionamento a partir de uma ideologia. É na formulação e circulação de sentidos que o sujeito assume sua autoria pelo investimento no corpo de palavras, já que “[...] o sujeito é determinado pela exterioridade mas, na forma-sujeito histórica que é a do capitalismo, ele se constitui por esta ambiguidade de, ao mesmo tempo, determinar o que diz” (p. 10). A formulação de sentidos é o acontecimento discursivo próprio ao sujeito quando articula o seu dizer, material onde se instaura o seu texto (ORLANDI, 2012).

Neste trabalho, o foco está voltado para os efeitos de sentido do nome próprio “Chico Buarque” como discurso da resistência por meio da análise discursiva de canções lançadas no período da ditadura civil-militar no Brasil, época que compreende um tempo de violência, opressão, repressão e silenciamento de vozes. Para tanto, o território composto pelo corpus depreende o que Courtine (2014) explicita:

Definiremos um corpus discursivo como um conjunto de sequências discursivas, estruturado segundo um plano definido em relação a um certo estado das CP do discurso. A constituição de um corpus discursivo é, de fato, uma operação que consiste em realizar, por meio de um dispositivo material de uma certa forma (isto é, estruturado conforme um certo plano), hipóteses emitidas na definição dos objetivos de uma pesquisa (p. 54).

Para tanto, Courtine (2014) apresenta a importância da delimitação do campo discursivo de referência, que permite fazer operar a extração de sequências discursivas determinadas. No que se refere aos critérios de constituição do corpus deve-se ter como enfoque uma certa exaustividade e representatividade que constituem uma certa adequação aos objetivos da pesquisa. Aquilo que incomoda o pesquisador, como nos ensina Courtine (2014), e que se encontra nas “exigências próprias à análise da língua” (p. 56). Nesta investigação, o corpus compreende as canções *Apesar de você* (1970), *Cálice* (1978), *Geni e o Zepelim* (1978) e *Corrente* (1976). A análise dessas canções tomará como ponto teórico principal de referência o conceito de *resistência*.

5.2 – Resistência

O discurso é uma mediação necessária à constituição das relações humanas em uma dada sociedade, posto que é sempre produzido em determinadas condições de produção histórico-social. A identificação da história no funcionamento dos discursos possibilita desvelar o que há para além da suposta transparência da linguagem, considerando a sua opacidade e questionando o efeito de obviedade.

Na interlocução do discurso com a psicanálise, toma-se a **resistência** como algo que não é causado apenas pelo processo de *recalque*, mas como próprio da estrutura da linguagem, constituída pela falta inerente à lógica neurótica. A partir desses pressupostos questiona-se: “resistir” seria o lema dos escritos no campo da AD? Parece que a resposta é positiva, na medida em que o mobilizar teórico reflete no movimento de resistir ao que é/está posto como verdade absoluta. A afirmação de Michel Pêcheux (2014), a partir de uma perspectiva marxista para analisar discursos, de que “não há dominação sem resistência”, indica que a revolta é fruto de uma ousadia necessária e inerente à luta de classes. A resistência coloca em evidência no discurso algo da ordem da sustentação de uma posição-sujeito, ao passo em que confronta o dominante.

No anexo III “Só há causa daquilo que falha [...]” (PÊCHEUX, 2014, p. 277) é a referência que o autor faz a Jacques Lacan, apontando para aquilo que se produz no furo – o lapso, o ato falho, o equívoco – como “[...] a causa que determina o sujeito exatamente onde o efeito de interpelação o captura” (p. 277). A falha se constitui no lugar do possível, o espaço para ocupar uma posição no discurso necessária para se *fazer sujeito*. É nesta medida que *sujeito* e indivíduo se diferenciam categoricamente, da mesma maneira ao que se refere à dimensão “eu-sujeito” em discussão quando Pêcheux trata da retificação. A *resistência* é a operação de uma posição discursiva, do sujeito que se faz quando ocupa uma posição no discurso.

Neste texto, Pêcheux (2014) nos indica que é na repetição “[...] não há fumaça sem fogo” (p. 269-270) que o significante da contradição opera no texto e na teoria, ou seja, na instalação da Tríplice Aliança. Essa operação alavanca o reconhecimento da falha: dos equívocos, dos desvios, dos erros, como furos constituintes do discurso.

O fogo da criticidade do trabalho intelectual de Pêcheux o faz tomar partido e tomar uma posição, tal qual o sujeito do discurso é uma posição no discurso. Quando Michel Pêcheux

se posiciona tomando partido num trabalho crítico o faz assinalando a existência de uma ilusão: a ilusão de que há um ritual sem falhas, uma homogeneização (PÊCHEUX, 2014). Esse posicionamento tomado promove a consideração de que há falha no ritual, e que é a partir da noção de contradição que uma abertura se expande para a transformação e a *resistência*.

Sobre a resistência é importante retomar o que Pêcheux trabalha no “Anexo III” texto em que discute sobre a noção de sujeito do discurso, operando numa oposição à concepção de sujeito idealista e psicologizante, como também em oposição à concepção homogeneizada do sujeito, sem a sacada da dimensão histórica e simbólica. Somando a isso, há uma proposta de trabalho que pensa a articulação da dimensão inconsciente ao atravessamento ideológico, tomando uma posição teórica e política diante das construções vigentes na época. Um primeiro ponto importante a ser desvelado é que a categoria de sujeito do discurso não corresponde ao chamado “indivíduo”.

A noção de sujeito do discurso foi alvo de críticas, inclusive do próprio Pêcheux (2014), a notar pelo deslocamento que foi operado no “Anexo III”. A *resistência* como facilitadora do fazer-se sujeito promove uma discussão em torno do conceito de assujeitamento, reorganizando o espaço discursivo e os movimentos que aí circulam. Pêcheux (2014) desloca a noção de formação discursiva a partir da articulação entre a perspectiva althusseriana da luta de classes e as contribuições da linguística de Saussure, de modo a colocar o acento necessário para se pensar as relações entre materialidade linguística, histórica e discurso. O filósofo produz uma crítica à noção de formação discursiva proposta por Foucault, insistindo que há uma impossibilidade de tratar da noção de contradição neste eixo teórico.

A leitura investigativa do “Anexo III” permite delimitar que o argumento de Pêcheux (2014) à crítica de Foucault desliza para o trabalho sobre os AIE – Aparelhos ideológicos do Estado – de Althusser, onde é possível falar em reprodução-transformação. A contradição, como elemento inerente à luta de classes, possibilita a transformação, ou seja, a formação discursiva abriga a noção de contradição, promovendo as possibilidades de tomada de posição do sujeito. Aí se encontra *resistência*, que pode ser reconhecida em alguns pontos já delimitados anteriormente: os furos, as falhas, incompletudes, apagamentos, são indícios dos espaços para ruptura, são lugares do possível ao sujeito.

A noção de resistência pensada a partir da Análise do Discurso não pode ser compreendida tal como ela é dita nos dicionários, e nem tampouco é possível ler este conceito sem considerar as múltiplas determinações que permeiam a produção dos conhecimentos a que

esta noção diz respeito. No caminho contrário aos sentidos dicionarizados da noção de resistência, é preciso realizar um deslocamento para tratar de tal tema. Assim, é possível a partir do movimento de deslocar-se considerar a assimetria da luta de classes e o sujeito constituído pela ideologia e pelo inconsciente, tal como a psicanálise nos ensina (MODESTO, 2016).

Nesta medida, o sujeito não é unidade e sim divisão, o sujeito é dividido, e a resistência não é produto de uma intenção do sujeito, considerando que o que opera é o inconsciente. A resistência é constituída na contradição, no real da história, que delimita as falhas e os equívocos, possibilitando pensá-la (a resistência) em trabalho com o real. O real da língua aponta que no silêncio há sentido bem como que há silêncio nas palavras, o que nos leva a pensar como Orlandi (1992, p. 29) “As palavras são múltiplas, mas os silêncios também o são”.

O que interessa neste trabalho é o “pôr em silêncio”, o silenciamento, os sentidos silenciados no dito por não ser permitido dizer. Trata-se do efeito censura. Como uma forma de silenciamento a censura é uma “[...] imposição entre sentidos permitidos e sentidos proibidos” (ORLANDI, 2007, p.93). A recusa de submissão à censura é uma forma de resistência, isso porque a resistência está inscrita no movimento de oposição à expressão totalitária nas sociedades ditas democráticas, como é o caso da arte musical de Chico Buarque de Hollanda, que faz deslocar a surdez no período da ditadura civil-militar brasileira, conduzindo o processo de produção de outros sentidos.

O interesse pelo objeto “discurso de resistência” do nome próprio “Chico Buarque” situa-se na investigação da resistência por meio dos produtos-materialidades discursivas amparadas pela interlocução com a arte e a política. Deste modo, a resistência pode ser entendida como uma operação de uma posição discursiva, no movimento de oposição ao processo de dominação.

O que Pêcheux sinaliza é demonstrado com o encontro entre atualidade e memória promovido por um acontecimento discursivo, como é caso do corpus utilizado neste trabalho, músicas da época da ditadura civil-militar brasileira que são recuperadas na atual conjuntura do cenário político brasileiro: *Apesar de você*, *Cálice*, etc.

Deste modo, com Michel Pêcheux (2014) toma-se o posicionamento da AD como uma disciplina que dialoga com outros campos do conhecimento científico e que possibilita atravessar a investigação para além da suposta transparência da linguagem. A AD observa a linguagem como opaca e heterogênea.

No texto intitulado “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação”, mais conhecido como “Anexo III”, Pêcheux (2014) nos indica que é na repetição “[...] não há fumaça sem fogo” (p. 269-270) que o significante da contradição opera no texto e na teoria, ou seja, na instalação da Tríplice Aliança. Essa operação alavanca o reconhecimento da falha: dos equívocos, dos desvios, dos erros, como furos constituintes do discurso.

O fogo da criticidade do trabalho intelectual de Pêcheux o faz tomar partido e tomar uma posição, tal qual o sujeito do discurso é uma posição no discurso. Quando Michel Pêcheux se posiciona tomando partido num trabalho crítico o faz assinalando a existência de uma ilusão: a ilusão de que há um ritual sem falhas, uma homogeneização (PÊCHEUX, 2014). Esse posicionamento tomado promove a consideração de que há falha no ritual, e que é a partir da noção de contradição que uma abertura se expande para a transformação e a *resistência*. Ou seja, é na tensão que a resistência se estabelece e se apresenta como possibilidade de tomada de posição no discurso, assim como faz Chico Buarque ao musicar peças de teatro, composições com deslocamentos metafóricos, sempre no embate oposicionista contra a censura “autorizada” e regulada pelo AI-5.

Uma leitura possível do texto “Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação” de Pêcheux (2014) incide na discussão em torno da noção de sujeito do discurso, operando numa oposição à concepção de sujeito idealista e psicologizante, como também em oposição à concepção homogeneizada do sujeito, sem a sacada da dimensão histórica e simbólica. Somando a isso, há uma proposta de trabalho que pensa a articulação da dimensão inconsciente ao atravessamento ideológico, tomando uma posição teórica e política diante das construções vigentes na época. Um primeiro ponto importante de ser desvelado é que a categoria de sujeito do discurso não corresponde ao chamado “indivíduo”.

Essa noção de sujeito do discurso foi alvo de críticas, inclusive do próprio Pêcheux (2014), a notar pelo deslocamento que foi operado no referido texto. A *resistência* como facilitadora do fazer-se sujeito promove uma discussão em torno do conceito de assujeitamento, reorganizando o espaço discursivo e os movimentos que aí circulam. Pêcheux (2014) desloca a noção de formação discursiva a partir da articulação entre a perspectiva althusseriana da luta de classes e as contribuições da linguística de Saussure, de modo a colocar o acento necessário para se pensar as relações entre materialidade linguística, histórica e discurso. O filósofo produz

uma crítica à noção de formação discursiva proposta por Foucault, insistindo que há uma impossibilidade de tratar da noção de contradição neste eixo teórico.

A leitura investigativa do “Anexo III” permite delimitar que o argumento de Pêcheux (2014) à crítica de Foucault desliza para o trabalho sobre os AIE – Aparelhos ideológicos do Estado – de Althusser, onde é possível falar em reprodução-transformação. A contradição, como elemento inerente à luta de classes, possibilita a transformação, ou seja, a formação discursiva abriga a noção de contradição, promovendo as possibilidades de tomada de posição do sujeito. Aí se encontra *resistência*, que pode ser reconhecida em alguns pontos já delimitados anteriormente: os furos, as falhas, incompletudes, apagamentos, são indícios dos espaços para ruptura, são lugares do possível ao sujeito.

“Chico Buarque” foi silenciado por meio da censura autorizada pela ditadura civil-militar brasileira; sua arte sofreu com a repressão, suas composições foram proibidas de veicular e circular na cultura, em espaços públicos de comunicação. Ao mesmo tempo, há um movimento do silêncio que é inerente à língua, que provoca sentido. Pensando com Orlandi (2007) é relevante apresentar que há posições do silêncio e do silenciamento.

Acredito que o mais importante é compreender que: 1. Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras. 2. O estudo do silenciamento [...] nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito” (p. 11-12).

O silenciamento implica o ato de silenciar. Ao mesmo tempo, Orlandi (2007) reitera que “há sentido no silêncio” (p. 12). Desta forma, pode-se entender que há algo inerente à estrutura da linguagem que possibilita circunscrever que todo dizer implica o estabelecimento do não dizer. Nesta seara do silêncio, pode-se situar a censura como o ato de silenciar que inviabiliza a produção de sentidos de um sujeito, tornando escasso ou limitado em sua fabricação.

Ademais, o silêncio “vinga” em outros lugares, o que demonstra sua força e seu caminho subversivo e sua forma de operar na língua. “[...] o silêncio é fundante” (p. 14). Assim, o silêncio fundador apresenta-se como função da relação entre língua e ideologia, na relação com o imaginário na produção de sentidos. Há uma complexidade na relação entre silêncio e linguagem, conforme afirma a autora.

Discutir sobre o silêncio é importante nesta pesquisa já que falar em ‘efeitos de sentido’ é pois aceitar que se está sempre no jogo” (ORLANDI, 2007, p. 22), que para Pêcheux é o que

compõe o estatuto do discurso, o efeito de sentidos. Deste modo, o sentido não está dado de pronto, ele é produzido nas relações entre sujeitos, “pela sua inscrição no jogo das múltiplas formações discursivas” (ORLANDI, 2007, p. 20). O trabalho do silêncio situa-se no intervalo, na presença do equívoco, do sem-sentido. Segundo Orlandi (2007) o que promove a garantia de produção de efeitos de sentidos é o silêncio.

Na dinâmica da distinção entre os “tipos” de silêncio – silêncio fundador, silêncio constitutivo e silêncio local – nos interessa particularmente nesta investigação tratar do silêncio que faz referência à censura, ao ato de silenciar, ao que não é permitido dizer num dado momento histórico, político e social. Neste patamar, a censura se inscreve no movimento daquilo é permitido enquanto sentido e daquele sentido que não pode ser inscrito ou produzido.

Orlandi (2007) afirma que houve (ou ainda há?) uma língua produzida especificamente pelos militares a partir da ditadura em 1964, a língua-de-espuma. A designação língua-de-chumbo poderia ser utilizada em substituição à “de-espuma”, já que o período ditatorial ficou amplamente conhecido como “anos de chumbo”. Os sentidos são calados, pois há um bloqueio dos possíveis desdobramentos, ressonâncias e expansão. Não existem grandes repercussões na língua-de-espuma, pretende-se o estabilizado e o óbvio. A autora escreve também que essa língua pode remeter a qualquer expressão totalitária nas sociedades, já que a língua-de-espuma tem o objetivo de pôr em silêncio.

“Chico Buarque”, ou a produção discursiva por meio da arte, caminha no sentido da resistência à língua-de-espuma, inscrevendo-se no discurso da Música Popular Brasileira (MPB). O discurso da MPB constitui-se como aquele que produz resistência, que abarca um lugar de expressão popular, do trabalhador, do oprimido. Assim, o samba-duplex de Chico Buarque opera discursivamente na oposição ao estabilizado, ao discurso do Capital, à língua-de-espuma (ORLANDI, 2007).

Como veremos, o discurso do samba-duplex estabelece, de seu lado, um modo de significar que joga com o consenso social da significação para deslocar essa surdez, fazendo aí significarem os outros sentidos. O samba-duplex toma a cargo os desdobramentos e as bifurcações de sentidos. Ele age na região estabelecida pela língua-de-espuma, aquela do sentido que não vai longe, que tem o fôlego curto, para produzir desdobramentos de sentidos. Simulando, pois, o senso comum, o consenso, o estereótipo, ele se instala para dizer no entanto o que é proibido. Nem mais, nem menos (p. 100).

A multiplicidade de sentidos se produz quanto mais se tenta reduzir o sentido. O silêncio do oprimido é expresso, formulado e produzido enquanto Discurso da Resistência nas canções de Chico Buarque, como em “Apesar de você” (1970), “Cálice” (1978) e “Geni e o

Zepelim” (1978). Segundo Orlandi (2007), o silêncio é ambíguo, ele significa, esse é o seu movimento. “Uma das maneiras de observar o modo de significar do silêncio é pensar a sua ligação com a função da autoria” (ORLANDI, 2007, p. 103). Na existência de um interlocutor o autor dispõe da linguagem e seus usos sociais para criar seu discurso com coerência, clareza e visibilidade, sustentando a produção de sentidos que sua operação promove. Chico Buarque pode ser considerado um autor?

Compreendendo a censura como uma interdição, uma proibição da produção de certos sentidos na instauração do impedimento do sujeito ocupar certa posição no discurso, há na contramão, o movimento de oposição à censura que opera uma construção de um outro lugar, um outro espaço de significação, um outro lugar onde seja possível ser escutado. As regiões de sentidos proibidos, daquilo que pode ser denominado como impossível, aparece de alguma forma neste movimento de oposição. “Para que a censura funcione, ela joga com o princípio do autor: ela remete à responsabilidade do sujeito (autor) quanto ao que ele diz. A censura intervém assim na relação do indivíduo com sua identidade social e com o Estado” (ORLANDI, 2007, p. 106-107). Aqui podemos nos lembrar do período em que Chico Buarque utilizou o pseudônimo “Julinho de Adelaide” como estratégia para driblar a censura, talvez porque reconhecesse sua função de autoria e o quanto o seu nome próprio estava inscrito sob o signo da resistência.

Se, pensando com Orlandi (2007), a censura impede o trabalho histórico do sentido, e considerando que as canções de Chico Buarque operam um acontecimento discursivo, em oposição à ditadura e à censura, é possível afirmar que a censura não obteve êxito completo no período ditatorial? Mesmo sendo silenciado, o Discurso da Resistência é produzido em sua força na medida em que opera a censura?

5.3 – Ditadura civil-militar no Brasil: AI-5, censura e silenciamento

Elaborar o passado, eis a questão. Para se produzir um horizonte de algum futuro é preciso “controlar o passado”, ou seja, tornar possível a elaboração dos fracassos e pontos frágeis do passado da nossa história. Elaboração⁹ é um conceito psicanalítico que compreende

⁹ “A perelaboração (elaboração inconsciente) permite ao analisando integrar uma interpretação e superar as resistências que ela desperta” (PLON; ROUDINESCO, 1998, p. 174). O dicionário de psicanálise expande o conceito de interpretação para a compreensão de que pode se produzir sem a intervenção do analista.

um trabalho inconsciente, ou seja, pode ser pensado como um dos efeitos do tratamento psicanalítico. Na concordância com Teles e Safatle (2010), é preciso reconhecer que há um resto da ditadura na atualidade, seja na violência cotidiana, nas práticas políticas ou mesmo na permanência em nossa estrutura jurídica. Não é à toa que as canções de “Chico Buarque” ressurgem como “hinos” no atual momento histórico e político da cena brasileira.

A capacidade do passado de não passar engendra a reflexão de como certas práticas autoritárias e de repressão foram assimiladas em nosso imaginário da memória coletiva, reaparecendo no discurso e tudo aquilo que dele é efeito. Desta forma, não fica difícil contextualizar a trama que constitui o discurso autoritário do governo brasileiro de 2018 a 2022, a despeito do que se evoca de memória da ditadura.

Segundo Teles e Safatle (2010), as sociedades estão “destinadas a repetir o que são incapazes de elaborar” (p. 9). Aquilo que atormenta o presente compõe-se das raízes dos fracassos do passado não elaborado. Trabalhar esta temática tanto tem o compromisso para com uma possível contribuição neste processo de elaboração, como para situar a contextura da repetição em nosso tempo histórico. Para tanto, nesta pesquisa, servimo-nos da questão de como a produção artística de “Chico Buarque” emerge como uma resposta aos fenômenos discursivos da ideologia dominante, não obstante, pensando com Pêcheux (2014) consistindo numa produção de resistência. As chamadas músicas de protesto construíram um importante papel de disseminação de um discurso de resistência no imaginário social e coletivo num período de censura e silenciamento de vozes.

Há, segundo Teles e Safatle (2010), um certo “astigmatismo histórico” quando não se olha com atenção para o passado mais recente. Para os autores, a ditadura militar brasileira não passou, ou seja, ela não existiu apenas no tempo em que vigorou o AI-5. Não se deve negar o resquício, o resto do que ainda sobrou deste tempo tenebroso e que ainda permanece presente em nossos dias. Com esta hipótese, os autores ainda afirmam que a ditadura brasileira não foi como as outras: foi a “mais violenta que o ciclo negro latino-americano conheceu” (p. 10).

Neste contexto, torna-se importante assinalar que o Brasil é o único país sul-americano em que os torturadores não foram julgados, onde ainda existe o ocultamento de cadáveres assassinados na ditadura, onde os crimes de Estado nunca foram reconhecidos e devidamente julgados. “[...] os corpos de seus mortos ainda não foram acolhidos pela memória” (p. 12). Para que o processo de elaboração seja realizado, é preciso que estes restos fiquem em relevo e sejam tratados. Uma experiência democrática só pode avançar a partir deste processo.

Segundo Rosa (2014), a ditadura civil-militar brasileira deve ser compreendida como um produto social, e não como uma imposição completa à sociedade naquele contexto; havia uma conjuntura previamente estabelecida que possibilitou a emergência do golpe e suas conseqüentes ações. “Oficialmente”, a ditadura teve início em 31 de março de 1964 e se estendeu até 1985, período que ficou conhecido como os “anos de chumbo”, contudo, os elementos que precederam esta data oficial devem ser tratados com relevância.

Os militares tomaram o poder político e nele permaneceram por 21 anos desde o golpe que derrubou o presidente João Goulart em abril de 1964. A tal da “ameaça comunista” forjou uma justificativa para restabelecer a ordem e a disciplina no país. Foi desencadeada uma repressão violenta neste período em que uma junta militar – Exército, Marinha e Aeronáutica – assumiu o comando do país.

Havia, segundo Rezende (2014), um alinhamento e assimilação dos militares com o ideário norte americano, sobretudo com as estratégias da guerra fria, bem como uma hostilidade para com os sindicatos e postulados progressistas. O que denominavam de “responsabilidade democrática” seguiam esses preceitos anteriormente definidos. Assim, já nos anos 50 havia uma atuação direta dos militares contra qualquer ação de reivindicação exposta na sociedade, pois criou-se um ideário de democracia tentando anular suas contradições, tendo a pretensão de estabilização e neutralidade.

No contexto que se constituiu o governo de João Goulart, seus conspiradores consideravam que a “ameaça comunista” estava atrelada diretamente aos sindicatos, organizações de trabalhadores rurais, movimentos estudantis, intelectuais e professores universitários por serem associados à esquerda. Essas categorias eram consideradas como uma ameaça à democracia e deveriam ser extirpadas segundo a lógica da repressão. Vale salientar que “Chico Buarque” produz música buscando dar voz ao trabalhador silenciado, tendo em sua bagagem a participação em manifestações públicas e movimentos estudantis. Suas canções eram constituídas de um engajamento político, indo de encontro à suposta neutralidade e estabilidade esperada pelo movimento ditatorial.

Na tentativa de fomentar uma forma de legitimidade ao ideário da chamada “responsabilidade democrática” os militares deram respaldo aos órgãos que servem ao capital – IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e CONCLAP (Conselho Superior das Classes Produtoras).

Todavia, as suas operações, as manipulações de opiniões e a atuação no Congresso visando minar as possibilidades de reformas e de atuação da esquerda trabalhista eram reveladoras de uma perspectiva de democracia em que se abominava qualquer possibilidade de que a correlação entre as forças sociais adquirissem contornos definidores do processo político brasileiro. Uma parte significativa dos setores médios (técnicos e militares) e empresariais que se uniram em torno do IPES/ IBAD, por exemplo, deram substância a uma concepção de democracia que ganhou fôlego, principalmente no interior do grupo de poder, na década de 60 adentro, fundada no princípio de desarticulação e/ou eliminação, através de inúmeros instrumentos, das forças sociais opostas (REZENDE, 2014, p. 67).

O sentido atribuído à democracia a partir dos órgãos respaldados pelos militares ganhava conotação de “combate ao comunismo”, sentido produzido como efeito de interpelação de uma formação ideológica específica, a ideologia dominante, a ideologia do capital. Assim, “ser democrata era lutar contra as possibilidades de reformas de base, as convicções não-cristãs e as organizações sindicais e trabalhistas de esquerda que, para eles, só serviam para tornar desacreditada a empresa privada” (p. 67).

O efeito de sentido propagado então era a equalização entre democracia e empresa privada. Havia uma necessidade de legitimar esse discurso sob a égide do capital, identificando “democracia” como eliminação de manifestações de forças contrárias às do governo, respaldando certos setores do empresariado, minimizando tudo aquilo que ia de encontro a esse ideal discursivo. A tentativa era de assimilação de um sistema de valores e ideias sobre a democracia. “A ditadura batalhava para construir sua aceitabilidade atestando que o regime em curso era sinônimo de governo do povo, não admitindo que aquele era um governo de elite e/ou de competição entre elites” (REZENDE, 2014, p. 70).

Essa ideia de uma suposta democracia era “veiculada” com a ajuda dos órgãos de comunicação de massas, e tinha como pressuposto o restabelecimento da ordem, do progresso e da justiça social, que só teria êxito se no comando estivessem os militares. Algo que, infelizmente, nos aproxima muito do que podemos observar do discurso conservador atual com cidadãos solicitando a “volta da ditadura” / “intervenção militar já”, com a anuência do presidente Bolsonaro. É como se o Brasil só pudesse ser “salvo” dos comunistas se esse setor específico estivesse no poder e no comando do nosso país.

Assim, esse “sentido” de democracia que se alinhou neste período proporcionou uma associação de liberdade e autoridade, ordem e disciplina, combate ao comunismo, defesa da família, da propriedade e da empresa privada, dentre outros. O que nos faz remeter ao “18 Brumário” de Karl Marx (2008) onde o discurso era construído em torno desta concepção de

governo: “Tinham dado como senhas a seu exército as palavras de ordem da velha sociedade – ‘propriedade, família, religião, ordem’” (p. 28).

Nesta direção, a ditadura caminhava para criar uma dimensão de uma consciência coletiva favorável a ela, condizente com os ideais propostos por ela. Há um desvio dos sentidos possíveis ao conceito de democracia, pois pode-se concebê-la como tendo um máximo de participação do indivíduo na esfera política. Assim, a ideia central girava em torno da única viabilidade possível para a conquista dos objetivos descritos era com os militares no poder.

Segundo Rezende (2014) havia nos pronunciamentos pós-golpe uma insistência de legalidade nas ações promovidas pelos militares em prol da ordem e progresso social. Na ditadura não existia liberdade política, fato este que fez com que todos os poderes se concentrassem no Executivo.

A liberdade era, de maneira geral, angulada pela perspectiva militar, a qual só seria possível se vinculada à ordem e à disciplina. Estes seriam, assim, os elementos fundantes daquela primeira. As declarações e manifestos em defesa do movimento militar de 1964 insistiam no seu caráter defensor das liberdades (REZENDE, 2014, p. 71).

Assim, os pronunciamentos conclamavam a restauração do Brasil e da constituição. Liberdade aparecia ainda como correlato de oposição ao comunismo, sendo associada com o combate às esquerdas. É impressionante como a atualidade deste discurso de 1964 é mantida como plano de fundo para as ações do atual governo bolsonarista. Será apenas uma mera semelhança ou 1964 ainda não terminou, conforme preconiza Arantes (2010)?

Contextualizando os elementos históricos prévios, tem-se que a defesa do autoritarismo já era realizada em nome de uma dada concepção de democracia na década de 30 no Brasil. É possível a criação de um Estado autoritário e democrático ao mesmo tempo? Há autores que defendem esta ideia. Um dos postulados de democracia do regime militar é a associação entre democracia e Estado Forte. O Ato Institucional de 1964 tinha em sua base a busca de reconhecimento a partir de seus valores fundamentais – o elo entre democracia e autoridade.

Tales Ab’Sáber (2010) afirmou que a ditadura militar brasileira de 1964 foi instalada para garantir as forças autoritárias tradicionais, o profundo desprezo pela pobreza, o não reconhecimento da necessidade de inserção social de milhões de pessoas e o interesse na globalização do capital, sacrificando o significativo da dignidade humana.

Segundo Welle (2018) o presidente Artur da Costa e Silva emitiu o Ato Institucional de número 5, o AI-5, que restringiu os direitos da população e instaurou a censura em dezembro

de 1968. Não existiam garantias e direitos civis mínimos com a instauração do AI-5, além de dar poder de exceção aos governantes, uma espécie de “poder absoluto” do governo. O AI-5 vigorou até dezembro de 1978, atribuiu poder de exceção aos governantes para estabelecer punições arbitrárias. Inicia-se então oficialmente o período mais repressor e de forte censura à comunicação, à produção cultural e artística e às manifestações políticas e sociais. O AI-5 é um efeito de um processo de implantação do autoritarismo no Brasil.

O objetivo deste processo era estabelecer um governo brasileiro autoritário ao longo prazo. As historiadoras Lilia Schwarcz e Heloísa Starling (2015) afirmaram que a lógica do AI-5 era a intimidação pelo medo para qualquer cidadão ou qualquer produção humana que discordasse ou se colocasse em oposição ao governo, bem como impulsionava a campanha de perseguição política e repressão principalmente no combate às esquerdas.

O AI-5 foi apresentado à população brasileira em cadeia nacional de rádio e foi lido pelo Ministro da Justiça. Tinha em sua composição doze artigos que em seu conteúdo e teor catalisavam mudanças extremamente radicais para o país. A partir do AI-5 foi proibida a garantia de habeas corpus em casos de crimes políticos. Houve o fechamento do Congresso Nacional e autorizou o presidente a decretar estado de sítio por tempo indeterminado, cassar mandatos, demitir pessoas bem como intervir em estados e municípios.

Como não há dominação sem resistência (PÊCHEUX, 2014), houve um período de forte mobilização popular na época do decreto AI-5. O movimento estudantil teve forte repercussão contra o regime ditatorial. Em junho de 1968 ocorreu a Passeata dos Cem Mil nas ruas do Rio de Janeiro, com a presença de artistas e intelectuais. Houve o ingresso de estudantes e outras pessoas na luta armada, a partir do desfecho de forte repressão às manifestações dessa época. Além disso, ocorria também o movimento operário que, em 1968, engajou-se contra a ditadura, pois os trabalhadores foram prejudicados com a implantação da política de arrocho social a partir do regime de 1964. Aconteceram grandes mobilizações de trabalhadores em Contagem (Minas Gerais) e Osasco (São Paulo). Assim, 1968 pode ser situado como um ano marcado na história do Brasil com a grande tatuagem de oposição à ditadura civil-militar que teve seu levante em diversas frentes.

“Chico Buarque” estava inserido nessas frentes de oposição à ditadura. Participou da Passeata dos Cem Mil, sofreu com a censura e interdição em *Apesar de você*, *Tamandaré*, *Cálice*, as peças “Roda viva” e “Calabar”, bem como utilizou estrategicamente um pseudônimo – *Julinho da Adelaide* – para driblar a censura quando percebeu de forma nítida o como seu

nome próprio estava atrelado ao “protesto”, à “esquerda”, aos “movimentos sociais”, etc (SOUZA, 2009).

Numa escala de perseguições que resultou tanto na interdição da peça Calabar, quanto na proibição da simplória homenagem da não menos modesta escola de samba niteroiense Canarinhos da Engenhoca (seu enredo de 74, O mundo musical de Francisco Buarque de Hollanda, foi proibido pela polícia local), Chico chegou ao Sinal fechado. Neste lp, interpretava somente canções alheias, além da oportuníssima “Acorda amor” (mais conhecida por “Chame o ladrão”) de um certo Julinho de Adelaide e o parceiro não menos misterioso, Leonel Paiva. Ambos eram pseudônimos que escondiam o mesmo nome proscrito de Chico Buarque que assim ludibriava mais uma vez seus algozes. A finta valeu nova jurisprudência no Departamento de Censura: a partir de “Acorda amor” e “Jorge maravilha” (“Você não gosta de mim/mas sua filha gosta”), ambas do tal Julinho, todo compositor teria de acrescentar ao envio da letra para censura, identidade e CPF. “Milagre brasileiro” (“quanto mais trabalho/menos vejo dinheiro”), imediatamente proibida, encerraria melancolicamente a trajetória do fictício Julinho (SOUZA, 2009, p. 127).

Segundo Souza (2009) há algo de mutante no trabalho de “Chico Buarque” consistindo em uma obra revolucionária e inventiva. Além da qualificação técnica a arte de Chico Buarque permeia uma sensibilidade à coletividade que “interpretou com sabedoria a fantasia ‘dos infelizes’, ‘dos desvalidos’ e cantou o que ‘anda nas cabeças, anda nas bocas’ – e ‘que não tem censura nem nunca terá’” (p. 130). Deste modo, seguiremos com algumas análises de canções do tempo ditatorial que possibilitam a interpretação do nome próprio “Chico Buarque” como discurso de resistência.

5.4 – “Apesar de você amanhã há de ser outro dia”: efeito de resistência

A canção de Chico Buarque “Apesar de você” lançada em 1970 atualizou-se na memória discursiva da eleição presidencial brasileira de 2018. A letra da música foi resgatada simbolicamente, enquanto a melodia permanece na memória coletiva¹⁰, na campanha do candidato à presidência Fernando Haddad pelo Partido dos Trabalhadores (PT) para expressar resistência ao discurso conservador¹¹ do candidato Jair Bolsonaro (PSL). A resistência é uma

¹⁰ Segundo Le Goff (1990, p. 473), Pierre Nora nota que a memória coletiva, definida como “o que fica do passado no vivido dos grupos, ou o que os grupos fazem do passado”. É esse efeito que interessa a este estudo quando se trata de memória coletiva.

¹¹ Por ser a expressão da ideologia conservadora. As ideias conservadoras do século XVIII, defendidas, entre outros, por Edmund Burke, sustentam o pensamento predominante do conservadorismo atualmente. Elas foram reforçadas e ressignificadas por muitos “ideólogos” que argumentaram e deram margem ao fortalecimento do liberalismo e seus princípios fundamentais como o do *utilitarismo*, construindo as bases para o conservadorismo moderno (AMARAL & HAURADOU, 2019).

operação constitutiva da linguagem e inerente ao movimento de dominação (PÊCHEUX, 2014). Na circulação de sentidos a resistência opera nas diferentes formas de silêncio diante da censura (ORLANDI, 2007).

Um vídeo ganhou repercussão entre os internautas nas mídias sociais: “Apesar de você” cantada por Chico Buarque, Fernando Haddad, a candidata a vice Manuela D’Ávila e outros artistas que estavam presentes em uma reunião pós ato político na cidade do Rio de Janeiro, que foi símbolo de um embate antigo e, ao mesmo tempo, “uma luta que um dia iria ocorrer” (SAFATLE, 2018).

É interessante observar que esse acontecimento evoca o papel da memória que, no entendimento de Pêcheux (2015), preconiza considerar as condições nas quais um acontecimento histórico pode se inscrever na esfera de potência da configuração de uma memória. Neste âmbito, o autor destaca que não se trata de um sentido “psicologista” de memória que leva ao individual, mas às variadas possibilidades de elementos que se relacionam da memória social, mítica e da memória construída de quem tece a história. “[...] a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos-transversos, etc.) [...]” (PÊCHEUX, 2015, p. 46).

Com Michel Pêcheux (2015), analisamos o discurso partindo da premissa de que o mesmo compreende estrutura e acontecimento. “O acontecimento é o ponto de encontro de uma atualidade e uma memória” (p. 16), assim como podemos observar nas canções de Chico Buarque que são acionadas para responder ao movimento político brasileiro na atualidade, como expressão da cultura como resistência.

Pêcheux (2015) chama a atenção para o fato de como existe no interior da Análise do Discurso uma tensão, inerente aos problemas teóricos e de procedimentos, que se presentificam na descrição e interpretação, bem como delimita o acontecimento e a estrutura do discurso. O trabalho de analisar, de investigar sobre o sujeito do enunciado, o complemento do enunciado, etc. sublinha a metodologia de um procedimento específico da AD de matriz francesa que identifica o “real”, os pontos de impossível. São nessas “brechas”, nesses buracos, que o silêncio trabalha, opera, e a produção de efeitos de sentidos ocorre.

Nesta pesquisa vimos, em várias ocorrências, acontecimentos evocando a memória coletiva e, com isto, produzindo sentidos que fortalecem discursos político-ideológicos em confronto nas lutas sociais pelo poder. No caso específico deste estudo, pôde-se identificar

como as canções de Chico Buarque, produzidas no período da ditadura civil-militar no Brasil, são acionadas para responder ao movimento da política brasileira da atualidade.

É a partir da tríade sujeito-história-ideologia que a Análise do Discurso (AD) busca investigar o(s) sentido(s) no contexto da palavra, na historicidade e no papel do sujeito nesse processo a partir do discurso. A AD tem um engajamento político: é uma prática teórico-metodológica de cunho ético, político e de responsabilidade, na qual se faz ciência e política ao mesmo tempo (SILVA SOBRINHO, 2014, p. 38). “[...] Pêcheux pensa politicamente. O político – e mesmo a política – não lhe vem por acréscimo. É constitutivo de seu pensamento” (ORLANDI, 2015, p. 11). Em seu percurso e construção a AD se posiciona no lugar de resistência à lógica do capital, conforme escreve Pêcheux:

[...] não há dominação sem resistência: primado prático da luta de classes, que significa que é preciso ‘ousar se revoltar’. Ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja: primado prático do inconsciente, que significa que é preciso suportar o que venha a ser pensado, isto é, é preciso ‘ousar pensar por si mesmo’ (PÊCHEUX, 2014, p. 281).

Desta maneira, a partir de Pêcheux (2014), este estudo ganha corpo em sua elaboração, já que “Chico Buarque ousou pensar por si mesmo”, quando canta sobre as mulheres, e quando canta a resistência política, durante o período da ditadura no Brasil. Ousar pensar por si mesmo, no movimento de resistir, possibilita a inscrição de uma posição-sujeito na história, em um processo de construção da autoria e de constituição do nome próprio.

5.4.1 – O nome próprio “Chico Buarque”

A nova geração de compositores da Música Popular Brasileira (MPB) foi apresentada ao país quando Kubitschek saía do governo (1956-1961). Nesta época, Chico Buarque era um adolescente, sendo sua atração pela literatura anterior ao gosto pela música (HOMEM, 2009).

Filho de Sérgio Buarque de Holanda e Maria Amélia Cesário Alvim, nasceu no Rio de Janeiro em 19 de junho de 1944, sendo o quarto dos sete filhos do casal. Morou em São Paulo e na Itália, ocasião em que seu pai Sérgio lecionava na Universidade de Roma como historiador (HOMEM, 2009).

Foi fortemente influenciado pela bossa nova no início de sua carreira. Em 1959, lançou uma de suas primeiras músicas, *Canção nos olhos*, que, segundo o próprio compositor, em uma

entrevista ao Museu da Imagem e do Som em 1966, “[...] era uma cópia deslavada do estilo de João Gilberto” (HOMEM, 2009, p. 12). Em uma fase inicial, as músicas da bossa nova eram compostas de letras intimistas – o mar, o amor, o luar – retratando de alguma maneira o cenário da zona sul. No início dos anos 1960, as composições passam a tomar forma de uma política engajada, no seio dos movimentos universitários, passando a acompanhar a evolução do sistema político brasileiro, abraçando um lugar de fala mais popular. Foi durante os anos do regime militar que arte e política andaram juntas, desempenhando um período de politização explícita (CAVALCANTI, 2012).

Para tratar do caráter sensível da arte, Ferreira (2019) destaca a visão do filósofo marxista Jacques Rancière, que lança mão de uma defesa da visão questionadora da arte. Neste viés, não é possível distanciar a relação entre arte *versus* política, já que a arte em si mesma possui uma vertente política ao questionar a realidade, ao mesmo tempo em que abarca a sensibilidade da linguagem transformadora em sua propensão inerente à sua essência. A arte fornece elementos para a ação política. O caráter sensível da arte transmuta o campo do Real ao passo que, segundo a psicanálise lacaniana, designa a Coisa, *Das Ding*¹², como o fora-do-significado, como o impossível de ser representado. Para Lacan (1959-60/2008), a arte estaria elevada à categoria da Coisa. “A arte é tanto a forma material da ordem significante, como o modo pelo qual o sujeito expressa suas emoções, revoltas, história, cultura” (FERREIRA, 2019, p. 24).

Wagner Homem escreve que Chico Buarque ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1963, cenário politicamente instável com o governo de Jango que assumiu com poderes reduzidos, “[...] num improvisado regime parlamentarista” (HOMEM, 2009, p. 13), instaurado de 1961 até 1963, com a restauração do presidencialismo por um plebiscito. Na mesma época, tem-se a Revolução Cubana e a crise dos mísseis soviéticos. “O golpe de 1964 jogou um balde de água fria na efervescência política que ele vivia no ambiente universitário, ainda que de forma discreta” (Op. cit.).

O trabalho de Chico Buarque de Hollanda é considerado como irreverente e autoral, convocando pesquisadores da análise do discurso e também de outros campos a se debruçarem sobre sua obra. Pensando com Chartier (2014) um trabalho de cunho autoral só é possível se a “função autor” opera na construção textual, discursiva e material, desde que possamos “[...]”

¹² Das Ding refere-se à Coisa perdida, ao que não tem representação, ao objeto. LACAN, J. O Seminário Livro 7 – A Ética da Psicanálise – Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

considerar o autor como uma função variável e complexa do discurso” (p. 27), já que essa função se constitui no interior de uma sociedade e nos modos de existência, circulação e funcionamento dos discursos.

Refletir sobre a “função autor” é pensar sobre a formação do nome próprio, na medida em que a “função autor” é marcada pelo nome próprio e, que permite delimitar a formação da noção de obra e de escrita. É certo que a obra de “Chico Buarque” é de uma relevância tremenda para a cultura brasileira, por constituir uma materialidade discursiva que possibilita leituras e interpretações sobre a nossa própria história, sobre a composição de uma trajetória política, marcada pelas contradições inerentes à linguagem e ao movimento de tensão e conflito da luta de classes. “Chico Buarque” é o nome próprio que formaliza os sentidos do discurso da resistência ontem e hoje.

O percurso inicial da carreira do autor “Chico Buarque” foi permeado pelas condições de produção da época, consequência do golpe civil-militar de 1964, momento em que é possível observar um silenciamento de algumas vertentes ideológicas. No contexto da ditadura, a letra buarqueana era uma forma de composição específica: dizer algo para (não) dizer outro (VASCONCELOS, 2014).

5.4.2 – Condições de produção - Ditadura civil-militar brasileira

Para entendimento da história da produção da canção “Apesar de você”, torna-se relevante abordar as condições de produção da época e delimitar a memória e o interdiscurso: elementos que fornecem a constituição de um enunciado. De 1964 a 1985 o Brasil viveu um período histórico-político marcado pelo autoritarismo do regime civil-militar, instaurado a partir do golpe que destituiu o presidente João Goulart nos anos 1960.

Naquele período, o Brasil apresentava uma grave crise econômica e atuação de movimentos estudantis, operários e camponeses. O efeito do conflito entre os moldes da expansão capitalista e o esgotamento da política nacional populista rendeu o golpe como um resultado, alicerçado no discurso da defesa da ordem e das instituições contra o comunismo no Brasil. É nesse momento que a censura e a repressão atuam simbolicamente à mercê de um “possível” controle do discurso, limitando toda e qualquer liberdade dos sujeitos (SOUZA, 2016). A ordem era o controle social e a manipulação a partir do aparelho repressivo.

O golpe de Estado teve como objetivo o afastamento do então Presidente da República João Goulart, seguido da posse do Marechal Castelo Branco. O período entre 1964 e 1985 promoveu uma reformulação política no país e instaurou uma forte censura à imprensa, perseguições a figuras contrárias ao regime recém-estabelecido, assim como restrição de direitos políticos (ROCHA; REMENCHE, 2018, p. 572).

O patriotismo foi um recurso muito utilizado naquele tempo histórico (e não é utilizado hoje pelo discurso conservador?). Os Atos Institucionais foram instaurados e validados, delegando poderes aos militares, como alterações na Constituição Brasileira, realização de eleições indiretas e anulação de direitos políticos (ROCHA; REMENCHE, 2018).

Dentro do registro deste período sombrio, a tortura compõe um dos cenários mais fortes: crimes, agressões, violências, punições a todos aqueles que eram considerados “inimigos da pátria”, que iam de encontro ao designado pelo governo, um “perigo à integridade da nação”.

Embora haja inúmeros registros e documentos que evidenciam esses fatos e, conseqüentemente, denunciam e contribuem para manter viva a memória sobre os crimes de tortura cometidos durante o governo militar, ocorrem também iniciativas que visam à desmistificação do regime militar e apagamentos históricos (ROCHA e REMENCHE, 2018, p. 573).

Um exemplo desta tentativa ou estratégia de apagamento foi o livro “Brasil, sempre”, publicado em 1986 pelo sargento Marco Pollo Giordani. Esta obra trouxe contestações sobre as denúncias de abusos cometidos pelas Forças Armadas durante a ditadura no Brasil. O autor do livro é um defensor do regime ditatorial, pois entende que é o único meio para a consolidação política e econômica.

Após o processo de *impeachment* da presidenta Dilma “[...] uma parcela considerável da população passou a defender a intervenção militar como uma iniciativa de combate à corrupção e resgate dos valores e da moral da nação”, com o apoio e incentivo da direita (ROCHA; REMENCHE, 2018, p. 574). Ganha fôlego o discurso de que a corrupção e os altos índices de violência serão drasticamente eliminados a partir da intervenção militar, com o resgate dos valores morais e costumes considerados padrões a serem aceitos.

O período histórico do regime da ditadura civil-militar é cheio de controvérsias e polêmicas, já que abre o leque de grupos daqueles que defendem o regime militar e daqueles que repudiam este modo de fazer política com argumentos históricos. O antagonismo compõe esse cenário não tão distante e também o atual, resgate da memória discursiva, que se presta à leitura cuidadosa dos elementos que estão postos em jogo.

5.4.3 – Cantar a resistência

No sentido que se pretende estabilizado, resistir significaria “**1** Opor força ou resistência a; oferecer resistência a. **2** Não ceder, não se dobrar; defender-se. **3** Conservar-se, durar, subsistir. **4** Negar-se, recusar-se. **5** Sofrer, suportar” (MICHAELIS, 2000, p. 516). Nos dias atuais, a palavra “resistir” circula sentidos entre jovens estudantes dos movimentos sociais que, desde 2015, têm firmado simbolicamente uma frente de luta bastante particular: “*Ocupar e resistir*”. Para Freud (1912/2017), a resistência é um fenômeno inerente à operação transferencial no processo de análise. Como Pêcheux (2014) assinala, a resistência é inerente ao movimento de dominação. É própria da estrutura da linguagem, constituída pela falta inerente à lógica neurótica. A resistência de hoje remete à resistência no passado, de modo que a canção “Apesar de você” se fez e também se faz presente nos atos e protestos de natureza popular na atualidade.

Não é à toa que a música embalou momentos da campanha eleitoral de Fernando Haddad à presidência da República. “Apesar de você” carrega sentidos e elementos da memória discursiva, que retrata o engajamento político letrado em sua constituição.

Para Paulse (2009), Chico cantou a resistência. Nesse sentido, a composição “Apesar de você” é considerada uma música de protesto (HOMEM, 2009; CALAZANS, 2012). Protesto contra o que? Contra a censura, contra a ditadura civil-militar, época de prisões e exílios de seus colegas Caetano Veloso e Gilberto Gil em Londres, às denúncias de torturas a presos políticos. A propósito, na esfera atual, o Brasil teve recentemente um preso político, o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Não por acaso a canção “Apesar de você” se atualiza neste momento atual brasileiro.

A música de protesto surge em 1964 (ano em que o golpe se instalou), no Teatro de Arena, com a primeira manifestação de protesto dos artistas nacionais ao regime civil-militar. O “Show de opinião” mesclava música, poesia e teatro, além de compor o teor de denúncia por parte dos artistas sobre a miséria e a injustiça social. “Sob a interpretação de Maria Bethânia, surgia assim em meados de 1964, a canção de protesto, que anos seguintes à ditadura, se constituiria em uma das principais formas de resistência ao regime militar” (MAIA; STANKIEWICZ, 2015, s/p).

Chico voltara da Itália, onde morou durante alguns anos. O diretor de uma gravadora havia comentado com Chico que as coisas no Brasil estavam melhorando, e ele resolveu retornar ao país mesmo sem saber para quem havia melhorado. “Vinicius aconselhou que o fizesse ‘com barulho’. E assim foi feito. Em 20 de março de 1970, Chico, Marieta e Silvia chegaram ao Aeroporto do Galeão, sendo recebidos por amigos, fãs [...]” (HOMEM, 2009, p. 83).

Rapidamente, com sua volta ao Brasil, foi fácil perceber que as coisas não haviam melhorado (HOMEM, 2009). A censura era uma obrigação e as gravadoras tinham de submeter previamente as letras das canções antes de sua circulação. A resposta de Chico foi a canção “Apesar de você” que, incrivelmente, passou pelo crivo da censura, chegando a vender mais 100 mil compactos em uma semana. O próprio Chico Buarque a considerava uma música de protesto.

Chico acabara de mostrar a nova composição para Vinicius, e, prevendo atritos com a censura, resolveu consultar o amigo Manuel Barenbein. O experiente produtor ponderou que só haveria problemas se os censores percebessem segundas intenções. E, de fato, num primeiro momento, não houve. Para surpresa geral, a letra foi liberada (HOMEM, 2009, p. 86).

Foi publicada uma nota em um jornal do Rio de Janeiro, mencionando que na música buarqueana o “você” se referia ao presidente Médici e Chico, rapidamente, utilizou-se do cinismo, afirmando que se tratava de uma mulher, entretanto não foi possível deter a censura. As cópias foram recolhidas das lojas, o estoque foi destruído na fábrica e a execução da canção foi proibida nas rádios (HOMEM, 2009).

“A música conta a história de um povo” (CALAZANS, 2012, p. 16). Segundo a autora, a música engajada fornece elementos e informações sobre uma época histórica, além de propagar um discurso estratégico para burlar a censura. Mas, o que a censura queria silenciar? Quais são os sentidos do silêncio?

Conforme Orlandi (2007), a censura é “[...] um fato produzido na história” (p. 13). A noção de censura deve ser pensada a partir da noção de silêncio, considerando que qualquer processo de silenciamento demonstra censura no movimento de limitar o sujeito na busca de sentidos. No entanto, o ato de censurar não tem sucesso, pois o sentido não pára, ele busca um desvio e altera seu percurso, demonstrando o quanto o silêncio é composto por uma força que “[...] faz significar em outros lugares o que não vinga em um lugar determinado” (Op. cit.). Desse modo, por mais que uma obra seja censurada e, portanto, silenciada, é neste lugar de silêncio que a significação encontra repouso, um lugar para que o sentido possa nascer.

Assim, os sentidos nascem, múltiplos, diversos, ricos em composições e articulações. A partir de gestos de leitura possíveis, tendo em conta de que não há nada estabilizado na linguagem, toma-se a canção buarqueana para análise:

SD1 – Apesar de você

Amanhã há de ser outro dia

Apesar de você suscita a consciência política da repressão e censura, dos aspectos sociais e históricos da época, tempo de rigidez e tortura, ao passo em que país vivia o fenômeno “o milagre brasileiro”, bem como de uma euforia, por conta da vitória da seleção brasileira de futebol. *Apesar de você* possibilitou o sentido da indicação que esse tempo mórbido irá passar, e outro tempo estará por vir, “outro dia”, irá brilhar e outras lutas serão retomadas; a vida renascerá (SOUZA, 2016).

O sujeito enunciativo utiliza recursos linguísticos para contextualizar o período histórico e, ao mesmo tempo, driblar os censores ao falar o que não era permitido na época. Utiliza uma linguagem metafórica e diversas estratégias discursivas para tentar esclarecer e alertar o povo sobre a situação a qual se submetia o país (SOUZA, 2016, p. 70).

Cabe situar que há na canção um duplo sentido, como uma história de amor e sofrimento, e de que a pessoa apaixonada sairá dessa situação, pois haverá um novo dia. Na história de amor, “você” poderia ser tido como uma mulher autoritária e controladora. O pronome “você” catalisa, desse modo, possibilidades de sentidos, podendo se referir ao presidente Médici, ao próprio regime ditatorial, ou a uma mulher “que manda e desmanda”. Todavia, “tudo ia bem, até que uma notinha publicada num jornal do Rio de Janeiro insinuou que o ‘você’ era na verdade o presidente Médici. Chico já preparado, disse cinicamente que se tratava de uma mulher muito mandona” (HOMEM, 2009, p. 62).

Em *Apesar de você*, o discurso engajado da música de protesto de 1970 faz eco em determinados momentos históricos como a situação política no Brasil de 2018. Assim, entende-se que o discurso é permeado por determinações e o sentido não é literal nem transparente; ao contrário, é opaco e não óbvio, como aponta Pêcheux (2014). Como materialização das formações ideológicas, o discurso é sempre “[...] produzido em um determinado momento

histórico-social; responde às necessidades postas nas relações entre os homens para a produção e reprodução de sua existência em sociedade” (AMARAL, 2016, p. 33).

O momento histórico-social, ao qual a canção remete, guarda relação com a análise de Marx em 1852 quando escreveu *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, tratando sobre um golpe de Estado, para o semanário político em Nova York, a convite de seu amigo, Joseph Weydemeyer, que depois se tornou uma publicação mensal, *Die Revolution*.

Na referida obra, Marx afirma que “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado” (MARX, 1852/2008, p. 19). O revolucionário Marx alavanca a possibilidade de pensar que, nos períodos de crise, os homens tomam “emprestado” os gritos de guerra e as roupagens, de forma a atualizar um passado. Ainda de acordo com Marx, esta atualização tem o objetivo de fortalecer novas lutas, tornando grande a tarefa de cumprir com o espírito da revolução.

Partindo dos acontecimentos na França que levaram ao golpe de Estado, Marx (1852/2008) enfatiza que:

Durante as jornadas de junho todas as classes e partidos se haviam congregado no *partido da ordem*, contra a classe proletária, considerada como o *partido da anarquia*, do socialismo, do comunismo. Tinham “salvado” a sociedade dos “inimigos da sociedade”. Tinham dado como senhas a seu exército as palavras de ordem da velha sociedade – “propriedade, família, religião, ordem” – e proclamado aos cruzados da contra-revolução: “Sob este signo vencerás!” A partir desse instante, tão logo um dos numerosos partidos que se haviam congregado sob esse signo contra os insurretos de junho tenta assenhorear-se do campo de batalhas revolucionário em seu próprio interesse de classe, sucumbe ante o grito: “Propriedade, família, religião, ordem”. A sociedade é salva tantas vezes quantas se contrai o círculo de seus dominadores e um interesse mais exclusivo se impõe ao mais amplo. Toda reivindicação, ainda que da mais elementar reforma financeira burguesa do liberalismo mais corriqueiro, do republicanismo mais formal, da democracia mais superficial, é simultaneamente castigada como um ‘atentado à sociedade’ e estigmatizada como “socialismo” (MARX, 1852/2008, p. 28, grifos do autor).

Não é atualíssima essa passagem de Marx se se situa à época em que foi lançada a canção *Apesar de você*? A revivescência da música na atualidade não seria também resgatar o que o velho Marx já apontava desde 1852? “Pegar emprestado” um grito de guerra e atualizar um passado?

Marx (1852/2008) oferece elementos para pensar sobre o movimento exposto, no qual a república burguesa sinalizava o “[...] despotismo ilimitado de uma classe sobre as outras” (p. 27). O proletariado de Paris respondeu à declaração da Assembleia Nacional Constituinte com a Insurreição de Junho, na qual a burguesia conseguiu seu triunfo, pois tinha aliados como a classe média, o exército, o clero, a aristocracia financeira. “Do lado proletariado de Paris não havia senão ele próprio” (p. 26). O massacre inicia-se e milhares de pessoas foram deportadas. A derrota, então, faz com que o proletariado se posicione “para o fundo da cena revolucionária” (Op. cit.), na tentativa de readquirir força nos momentos em que algo parece ganhar novamente força, nas oportunidades e situações que se apresentam, mesmo demonstrando um resultado sem muito destaque.

A leitura com Marx (1852/2008) oferece indicadores para pensar como o discurso é uma mediação, uma particularidade no acontecimento (PÊCHEUX, 1983/2015). A atualidade da obra *O 18 Brumário de Luís Bonaparte* legitima a importância de seu legado para a compreensão dos fenômenos linguísticos, sociais e econômicos.

Apesar de você, amanhã há de ser novo dia ressurge de 1970 como música de protesto e resistência para marcar um momento histórico de luta, de recusa ao autoritarismo e de não dobrar-se ao discurso fascista que circula e que foi autorizado pelo voto da maioria do povo brasileiro. “Amanhã há de ser um novo dia”, pois a oposição tornou-se mais forte e unida, movida pela insistência em defender-se da violência escancarada do governo atual.

A análise permitiu demonstrar que a canção *Apesar de você* pode ser pensada como um acontecimento, na medida em que retoma a memória discursiva de um tempo histórico que tem a luta e a resistência como chaves para o protesto. Assim, com Pêcheux (2015), entende-se o discurso enquanto aquele que transita, circula entre estrutura e acontecimento, onde não é possível delimitar completamente suas variações semânticas. O acontecimento discursivo instaura-se no ponto de convergência entre uma atualidade e uma memória, não produzindo repetição, mas uma possibilidade de ressignificação. Nesta medida, outros significados podem surgir com relação à memória discursiva, provocando novas leituras dos acontecimentos.

Apesar de você faz eco de um discurso engajado, próprio das músicas de protesto, num momento em que o silenciamento procurou limitar o sujeito na busca de sentidos. Porém, a censura não é infalível: os significados e sentidos surgem em outros lugares em que uma força motriz trabalha e altera o percurso de um lugar determinado para fazer operar em outro antes não pensado.

Nessas condições de produção a resistência enquanto efeito de contraposição ao movimento de dominação, compõe o *dna* da canção de 1970, atualizada em 2018, como uma arte que se presta a novas interpretações, ressignificações e processos de elaboração de uma memória ativa, capaz de capturar e resgatar o embate antigo já tratado por Marx no *18 Brumário*. Pensando com Marx (1852/2008), a música *Apesar de você* alavanca uma atualização do passado, próprio das obras de arte, de modo a configurar o fortalecimento de novas lutas, de novas possibilidades de significar o passado, delimitando o que a atualidade convoca no acontecimento.

Apesar de você produz memória? O que é produzir memória? Pêcheux (2015) afirma que a memória traz uma questão importante se pensada como aquela que estrutura uma materialidade discursiva em sua complexidade. O acontecimento discursivo pode perturbar a memória na medida em que provoca uma interrupção no percurso programado da repetição ou “regularização”. Se a memória pode ser pensada como um “espaço móvel” (p. 50) de deslocamentos, de retomadas, de disjunções, conflitos e polêmicas, a canção *Apesar de você* movimenta-se nesse campo de desdobramentos possíveis e em construção, prestando-se a ser lida na atualidade em sua composição histórica convocadora.

5.5 – “Cale-se, Chico!”

Neste item, mobiliza-se um gesto de análise para tratar do processo de silenciamento e resistência na arte musical de Chico Buarque, considerando especialmente o momento histórico da ditadura militar brasileira, de 1964 a 1985. A década de 1970 foi marcada por inúmeros acontecimentos, desde a crise do petróleo, que levou grandes potências econômicas do mundo à recessão, até a eclosão do movimento musical e artístico que se espalhou nos shows de rock e discotecas. 1970 foi a década em que se enalteceu o indivíduo para o enfraquecimento do coletivo; lutas sociais foram reprimidas para sufocar a voz dos movimentos políticos. Nesse cenário, a liberdade ganhava sentido de individualidade, enquanto a popularidade era simbolizada pela chamada “cultura popular”.

No Brasil, expressões musicais como o “pop dançante” ou “música pop” ganharam sentido nas melodias que agradavam às massas embebecidas por produções tidas como “cafonas”, excessivamente brilhantes, coloridas e mesmo “pornográficas”. Na contramão resistiam produções discursivas no campo da arte e da música. Para este estudo, tomam-se

canções de Chico Buarque de Holanda como materialidades discursivas em que são produzidos efeitos de silenciamento e de resistência¹³. A pretensão é identificar elementos discursivos que sustentam e fortalecem a arte musical para o enfrentamento de forças contrárias à liberdade do gênero humano exposto às armadilhas da sociedade estruturada sob a égide do capital.

Na canção *Cálice* (lançada em 1978), identifica-se o efeito metafórico que aciona a memória discursiva de repressão produzida pelo ato performativo “cale-se”. A ordem é não deixar falar, e isso ocorre desde o ato de criação da música que foi censurada pela própria gravadora organizadora do espetáculo em que Chico e Gil se apresentariam (HOMEM, 2009). Mas, num ato de resistência, desde sempre, os cantores puseram sua marca no movimento da contra cultura, resistindo ao movimento militar da época. Cantaram sem a letra da música. Os microfones foram desligados. Mas o discurso musical da contracultura, resistindo ao militarismo da época, já estava posto com a canção de Chico, que insistia - “Apesar de você” (1970/78).

Chico cantou a resistência ontem. Chico canta a resistência hoje, porque sua música é para ser lida na atualidade, por ser expressão de um protesto que se renova no Brasil dos dias atuais, por ser um acontecimento discursivo. Em Pêcheux (2014), pode-se entender o discurso da resistência como resultante do processo de dominação na sociedade de classes. Onde há dominação, a resistência é *ipso facto* (p. 269). Nos estudos da linguagem, a Análise do Discurso (AD) suspende a estabilização dos sentidos, no ato de promover um furo naquilo que aparenta ser óbvio. Por isso, entende-se que a Análise do Discurso (AD) tem um engajamento político: é uma prática teórica e metodológica de cunho ético, político e de responsabilidade, no qual se faz ciência e política ao mesmo tempo (SOBRINHO, 2014). Em seu percurso e construção, a AD se posiciona no lugar de resistência à lógica do capital. Deste entendimento, de que se pode fazer política nos mais diversos espaços discursivos, é que propomos a releitura de canções de Chico Buarque; deixá-lo falar!

5.6 – A música de Chico Buarque é seu discurso revolucionário?

¹³ Orlandi realizou estudos acerca de diferentes formas de manifestação de resistência por meio da Música Popular Brasileira – MPB; analisou músicas de Chico Buarque de Holanda, por considerar “um dos nossos compositores mais expressivos desse ponto de vista” (1992, p. 122). A análise que se apresenta neste estudo identifica a atualidade da memória discursiva da composição musical em que o silêncio produz resistência ao longo da história da sociedade brasileira.

O Golpe Civil-Militar de 1964 constituiu para o país um corte brusco e severo do processo de construção de uma democracia, e com isso produziu o silenciamento, censurou muitas vezes. No momento de composição da canção *Cálice* entrava em vigor o Ato Institucional número cinco (AI-5), promulgado em 24 de janeiro de 1967, no governo do presidente Costa e Silva. Toda produção cultural do Brasil era regulada pelo ato.

A censura se instalou no cotidiano do brasileiro em meio à violência, apresentando muitas expressões comunicativas como formas de resistência. Como muitas outras composições, *Cálice* foi censurada e suas palavras em versos foram vetadas, proibida de ser cantada, tentando-se aprisionar seus múltiplos sentidos.

SD 2 – Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice/ Pai, afasta de mim esse cálice

SD 3 – De vinho tinto de sangue

O discurso religioso, bíblico, produz sentido na canção, como se pode ver na SD2. No acontecimento discursivo cristão, Jesus roga a Deus que afaste a dor que o tomaria no calvário (MORAES; AZEVEDO, 2012, p. 13). O clamor pode ser observado na repetição, invocando uma proteção do pai. Em cálice (cale-se) trata-se da homofonia e da relação som/sentido, atualizando-se como memória discursiva.

O efeito metafórico autorizado pela aproximação entre vinho tinto e sangue produz um efeito contraditório entre o prazer o sofrimento. O sentido de cálice desloca-se para taça, transbordando do sangue derramado por Jesus, simbolizando sofrimento. A metáfora do cálice de vinho tinto de sangue aproxima o sofrimento da tortura, um instrumento usado na fase da ditadura militar brasileira (1964) para extrair dos torturados o que se permitia dizer e o que se queria que fosse dito, a chamada “verdade” (MORAES; AZEVEDO, 2012).

SD 4 - Como beber dessa bebida amarga/ Silêncio na cidade não se escuta/ De que me vale ser filho da santa/ Melhor ser filho da outra

Na SD4, pode-se observar que a tortura/censura não impede as vozes do silêncio ensurdecedor se propaga na cidade, – “silêncio na cidade não se escuta” – as manifestações ocorrem em vários espaços, sobretudo nas universidades, campo de formação e conhecimento

necessários à resistência. Assim, os sentidos foram censurados, silenciados, excluídos para que não movimentassem o óbvio.

Ainda na SD4, a referência à “santa” atualiza a memória discursiva da moral religiosa que põe em oposição a virtude (a santa) e o pecado (a outra). Na memória discursiva de “filho da santa” tem-se o imaginário discursivo de Jesus; na memória discursiva de “filho da outra” tem-se a referência a “filho da puta”, mulher adúltera ou mesmo prostituta. Em uma posição ascendente à “santa”, a “outra” põe em xeque os sentidos produzidos na cultura do cristianismo em relação à “santa”. A “outra” produz um sentido de valorização superior à “santa”, resgatando a cultura política de resistência. A expressão metafórica “santa” aponta para outros sentidos, a exemplo da expressão “filho da pátria idolatrada”, em que o sentido de patriotismo se opõe de “traidores da pátria”.

A voz política da rebeldia de Chico Buarque demonstrava um elemento revolucionário na produção artística daquele momento histórico (ORLANDI, 2019). A composição musical de Chico cria e produz resistência, na tentativa de driblar a censura quando muda de nome, utilizando um pseudônimo. Nesta linha de pensamento, não há como pensar a eficácia da censura em sua completude, os sentidos escapam. Pensando com Pêcheux (2014), não há movimento de dominar sem o movimento de resistir.

Na atualidade a canção *Cálice* foi representada e utilizada em uma apresentação de quadrilha do São João do Nordeste (2019), região que mais do que nunca, e historicamente, situa-se num movimento de resistência simbólica face ao discurso da extrema-direita. *Cálice* foi reinterpretada pelo cantor Criolo com uma versão singular, no formato de *rap*, representando a voz dos oprimidos. Criolo é um artista que representa a voz da favela, do subúrbio, o que delimita a luta de classes, uma posição simbólica. No mundo do *youtube* o vídeo, com a versão de *Cálice* pelo Criolo, circulou nas redes até chegar ao encontro de Chico, que abriu um de seus shows com a versão que Criolo fez para *Cálice* (2011), autenticando a reinterpretação e a posição simbólica que a composição representa. Há aí a memória discursiva, causando um movimento de sentidos próprio à produção de Chico Buarque.

A censura ao trabalho artístico de Chico Buarque persiste na atualidade. De acordo com o *site* “O Globo” (2019), o filme *Chico, artista brasileiro*, de 2015, foi censurado para exibição no Uruguai. O *site* traz uma controvérsia: “O Itamaraty negou censura ao documentário “Chico: Artista Brasileiro” (2015), de Miguel Faria Jr., no 8º *Cine Fest Brasil-Montevideú*, que será realizado de 3 a 9 de outubro” (2019). No entanto, afirma que a informação foi consultada no

blog do Ancelmo Gois. Então, por que o Itamaraty censuraria um filme sobre Chico Buarque? Seria a memória discursiva atuando em relevo impregnado ao nome e à produção de Chico Buarque? Por que “Chico Buarque” por si só revela o sentido da resistência, de um discurso revolucionário?

Recentemente, no ano de 2019, Jair Bolsonaro, então presidente do Brasil, afirmou que ratificaria o prêmio/diploma concedido ao Chico Buarque, que não assinaria o prêmio Camões, considerado o principal troféu literário da língua portuguesa. Chico Buarque, além de músico, também é escritor e respondeu afirmando que o fato de o presidente não assinar o prêmio é ser premiado duplamente (TRINDADE, 2019). A canção *Cálice* ressurgiu no século XXI, atualiza-se como música de protesto e resistência para marcar um momento histórico de luta, de recusa ao autoritarismo e de não se dobrar ao discurso da extrema-direita. *Cale-se* é metáfora para insistir em não calar, e ao contrário, resistir. Deixemos Chico Buarque falar!

5.7 – “Joga pedra na Geni!”

Esta subseção objetiva analisar a posição da mulher no discurso da arte de “Chico Buarque”. Para tanto, busca compreender o processo de produção de sentidos das mulheres das letras/canções de Chico Buarque de Hollanda no período da ditadura civil-militar no Brasil.

Pensando a partir de Pêcheux, uma questão que reverbera nesta pesquisa diz respeito às letras de canções em que “Chico Buarque” *canta como se fosse uma mulher*, canções estas que foram encomendadas por artistas da época para trabalhos artísticos. No tocante a essas letras, o universo feminino é narrado pelo prisma do compositor, e por mais que a canção seja tomada como uma “fala feminina” há algo em jogo que enquanto posição traz o olhar de um outro. Para tanto, leva-se em consideração o texto de Pêcheux no Anexo III de sua obra *Semântica e Discurso* (2014) no qual aborda que, cito Pêcheux, “[...] ninguém pode pensar do lugar de quem quer que seja: primado prático do inconsciente, que significa que é preciso ousar pensar por si mesmo” (PÊCHEUX, 2014, p. 281). “Chico Buarque” ousou pensar por si mesmo sobre a mulher? Em termos de discurso, o que as mulheres de Chico enunciam?

Primeiramente, é preciso situar a importância do trabalho de “Chico Buarque” para a cultura brasileira. Ele é considerado um dos grandes nomes da música popular brasileira tendo iniciado sua carreira na década de 1960 como escritor e compositor. Seu trabalho irreverente e autoral convoca pesquisadores da análise do discurso e também de outros campos a se

debruçarem sobre sua obra tão vasta e rica. O percurso inicial da carreira musical de “Chico Buarque” foi permeado pelas condições de produção da época, consequência de um golpe militar em 1964, momento em que é possível observar um silenciamento de algumas vertentes ideológicas. No contexto da ditadura, a letra buarqueana era uma forma de composição específica: dizer algo para (não) dizer outro (VASCONCELOS, 2014).

Compreende-se que o discurso é permeado por determinações e o sentido não é literal nem transparente; ao contrário, é opaco e não óbvio, como aponta Pêcheux (2014). Como materialização das formações ideológicas, o discurso é sempre, cito Amaral (2016) “[...] produzido em um determinado momento histórico-social; responde às necessidades postas nas relações entre os homens para a produção e reprodução de sua existência em sociedade” (AMARAL, 2016, p. 33). A partir deste mote, no panorama da censura daquela época como o sujeito-mulher se situa do ponto de vista político-histórico-ideológico?

Um pequeno recorte ilustrativo possibilita reflexões de análise a partir da canção “Geni e o Zepelim” (1979), que compõe a peça *Ópera do Malandro* (HOLANDA, 1978/79). Geni, mulher e dona do seu corpo, é ‘apedrejada’ pela sociedade, assim como Maria Madalena o foi (FIGUEIREDO; PAULA, 2010). O recurso irônico presente no discurso possibilita uma via de sentidos, atravessado pela ideologia dominante:

SD5: Geni e o Zepelim (1979):

Joga pedra na Geni

Ela é feita pra apanhar

Ela é boa de cuspir

Ela dá pra qualquer um

Maldita Geni

Uma primeira questão é como a mulher é narrada na composição de Chico Buarque: “*Joga pedra na Geni*” nos remete a um discurso outro, o religioso, bíblico, apontando para a figura de *Maria Madalena*, apedrejada pela comunidade segundo os escritos. Apesar de variadas versões sobre Maria, uma grande parte dos estudos delimitam-na como pecadora: “*Ela dá para qualquer um; maldita Geni*”, o que possibilita a interpretação da mulher “*mal-dita*”, “*mal falada*”, a mulher que merece ser apedrejada.

Outra questão merece atenção, a expressão “*ela*” que “automaticamente” aponta para a questão do feminino, parecendo óbvio e não carecer de análise. Porém, na peça *Ópera do Malandro*, Geni é interpretada como uma travesti – um homem travestido de mulher – denunciando a complexidade da sexualidade humana, a partir do binômio masculino/feminino, que desde Freud (1905/2016) é posto como um elemento essencial da constituição psíquica. Deste modo, este construto possibilita trabalhar com a hipótese de que o uso da marca linguística “*ela*” é uma estratégia de apagamento do compositor para driblar a censura da época, que a todo custo tentava silenciar o que não poderia ser dito. Como tratar de uma minoria, dos excluídos e sem voz, em uma canção durante a ditadura militar?

Vale ressaltar que aqui tem-se apenas uma sequência discursiva para esta apresentação, e que outras sequências discursivas desta mesma canção possibilitam avançar em uma virada da posição de Geni na música quando a cidade clama “*Bendita Geni*”, denunciando a mulher heroína na história daquela cidade, mas deixemos para um outro percurso da pesquisa. Chico Buarque nos convoca à reflexão, à análise do discurso a partir da arte, que remete à nossa história a partir da materialidade de suas letras. “*As raparigas de Chico*” compõem a construção artística buarqueana sobre a mulher e o feminino, particularizando a genialidade em sua obra.

5.8 – “Este é um samba que vai pra frente!”

“Chico Buarque” ainda atormentado com a censura naqueles anos de chumbo, produziu em pensamento a possibilidade de um outro pseudônimo – *Pedrinho Manteiga* – momento em que o artista materializou em uma pequena biografia do “novo compositor”.

Pedro Altino dos Santos é funcionário da Brahma. Compositor bissexto, tem 4 (quatro) músicas gravadas com o nome artístico de Pedrinho Manteiga, além de quase 60 (sessenta) inéditas. ‘Este é um samba que vai pra frente’, de Pedrinho Manteiga, foi selecionado entre as 110 canções num festival organizado pela empresa em que trabalha. Deverá ser gravado pelo cantor Jair Rodrigues, segundo os organizadores daquele festival (HOMEM, 2009, p. 152).

Segundo Homem (2009) *Pedrinho Manteiga* ficou apenas na imaginação e nas letras da pequena biografia de “Chico Buarque” que não deu vida simbólica ao pseudônimo. “Chico Buarque” assinou a composição da música. *Corrente* é uma canção buarqueana gravada em 1976 e que faz referência direta à música *Este é um país que vai pra frente* de Heitor Carillo, que foi gravada pelo grupo musical Os Incríveis. O diálogo explícito ficou diretamente

relacionado ao subtítulo da música *Corrente*, “*Este é um samba que vai pra frente*”, que faz referência a uma espécie de hino do regime militar:

Este é um país que vai pra frente

Hô, hô, hô, hô, hô

De uma gente amiga e tão contente

Hô, hô, hô, hô, hô

Este é um país que vai pra frente

De um povo unido, de grande valor

É um país que canta, trabalha e se agiganta

É o Brasil de nosso amor!

Segundo Pereira e Pascale (2019) apesar do subtítulo ter sido vetado pelos censores, a interação e diálogo entre as músicas ocorrem em vários versos e sequências discursivas da canção *Corrente*, pois “Chico Buarque” canta o subtítulo ao longo da canção (PERRONE, 2013, p 56). *Corrente* faz uma “mea culpa” irônica por canções de protesto compostas por “Chico Buarque” até aquele momento:

Corrente (Este é um samba que vai pra frente) (1976)

Eu hoje fiz um samba bem pra frente

Dizendo realmente o que é que eu acho

Eu acho que o meu samba é uma corrente

E coerentemente assino embaixo

Hoje é preciso refletir um pouco

E ver que o samba tá tomando jeito

Só mesmo embriagado ou muito louco

Pra contestar e pra botar defeito

Precisa ser muito sincero e claro

Pra confessar que andei sambando errado

Talvez precise até tomar na cara
 Pra ver que o samba tá bem melhorado
 Tem mais é que ser bem cara de tacho
 Não ver a multidão sambar contente
 Isso me deixa triste e cabisbaixo
 Por isso eu fiz um samba bem pra frente
 Dizendo realmente o que é que eu acho
 Eu acho que o meu samba é uma corrente
 E coerentemente assino embaixo
 Hoje é preciso refletir um pouco
 E ver que o samba tá tomando jeito
 Só mesmo embriagado ou muito louco
 Pra contestar e pra botar defeito
 Precisa ser muito sincero e claro
 Pra confessar que andei sambando errado
 Talvez precise até tomar na cara
 Pra ver que o samba tá bem melhorado
 Tem mais é que ser bem cara de tacho
 Não ver a multidão sambar contente
 Isso me deixa triste e cabisbaixo
 Por isso eu fiz um samba bem pra frente
 Dizendo realmente o que é que eu acho

Na sequência discursiva a seguir (SD6) é possível ler a postura do sujeito do discurso, de autoria, a posição de resistência frente à censura e à ditadura, optando por não usar o pseudônimo *Pedrinho Manteiga*, pois ele “assina embaixo” e diz o que acha:

SD6: Eu hoje fiz um samba bem pra frente

Dizendo realmente o que é que eu acho

Eu acho que o meu samba é uma corrente

E coerentemente assino embaixo

Num outro movimento de sentidos, o “mea culpa” aparece nas sequências discursivas (SD7) enquanto a denúncia do que a repressão, o silenciamento, a censura na ditadura era capaz:

SD7: Talvez precise até tomar na cara

Pra ver que o samba tá bem melhorado

A coerção e violência física ficam explícitas nessa sequência discursiva, fato conhecido, porém negado e silenciado até hoje por aqueles que defendiam a ditadura.

Pereira e Pascale (2019) afirmam que “no remanejamento dos versos – (SD7): “Talvez precise até tomar na cara/Pra ver que o samba está bem melhorado” e (SD8): “talvez precise até tomar na cara/pra confessar que andei sambando errado” são evidenciados dois sentidos bem diversos” (p. 2249). Um primeiro sentido possível de interpretação na sequência discursiva (SD7) está expresso no consentimento de que o samba está mesmo melhorado; já na sequência discursiva 4 (SD8) está implicada a ideia de coerção e violência. O próprio “Chico Buarque” faz a sugestão da disposição livre dos versos, que pode ser encontrada no material gráfico do encarte do álbum, em uma nota que diz: “nesta corrente, os versos são elos que podem ser dispostos livremente, conforme as preferências do usuário; observe-se, por exemplo, que uma mesma corrente pode ser lida para a frente quanto para trás” (MEUS CAROS AMIGOS, 1976).

Dessa forma, a música pode ser lida de trás para frente, invertendo a ordem dos sentidos e movimentando essa esfera interpretativa, uma estratégia inteligente e sagaz do autor “Chico Buarque”.

Nesta época da ditadura a censura já era mais abrandada, os censores já não eram tão rígidos como no início da instauração do AI-5 e “Chico Buarque” pode assinar a letra da música, bem como, “brincar” sabiamente com o movimento dos sentidos, na tentativa repetida de driblar os censores em seu trabalho.

Enquanto na primeira é cantado “Hoje é preciso refletir um pouco (9)/ E ver que o samba está tomando jeito (10)”, logo, uma alusão elogiosa ao objeto “samba”; na segunda, “E ver que o samba está tomando jeito (5’)/ Só mesmo embriagado ou muito louco (6’), em um caminho oposto, é feita uma crítica

ferrenha ao “samba”, pois só seria possível ver que “está tomando jeito” não estando no pleno gozo das faculdades mentais, “embriagado ou muito louco” (PEREIRA; PASCALE, 2019, p. 251).

Note-se que a sequência discursiva (SD10) “E ver que o samba está tomando jeito” está subordinada à frase anterior; já no segundo momento é a sequência discursiva (SD10) que subordina a frase subsequente. É um drible de mestre que expõe a inteligência e ironia da composição de “Chico Buarque”. A maestria do compositor está em fazer velar uma crítica ao regime político da época, em uma letra que permite o deslocamento de sentidos, operando no relevo dado ao enaltecimento do samba, proposta que faz camuflar o tom de crítica, resistência e protesto na canção. Para concluir, o título da canção “*Corrente*” faz alusão ao sentido de coesão, continuidade, na forma abraçada dos elos de uma corrente de ferro, que dificilmente pode desatar facilmente, como no slogan utilizado na atualidade “Ninguém solta a mão de ninguém”, que declara que estamos todos unidos em uma só força, unidos em um discurso.

A propósito, a canção *Todos Juntos* (1977) ecoa os “afetos” de união, coesão e continuidade já contidos em *Corrente*, lançada um ano antes:

Todos Juntos (1977)

“Todos juntos somos fortes

Somos flecha e somos arco

Todos nós no mesmo barco

Não há nada pra temer”

A canção faz parte da turnê “Que tal um samba?” iniciada em 2022 por “Chico Buarque” e Mônica Salmaso. Opera discursivamente no terreno da memória, já que as eleições presidenciais formaram uma disputa acirrada entre os candidatos Jair Bolsonaro e Luiz Inácio Lula da Silva, já considerada um dos momentos históricos da história política do nosso país. Uma disputa que dividiu dois discursos – o da extrema-direita e o da esquerda – movimento de disputa de poder que pode ser observado em todo o mundo, e que ciclicamente, remonta aos anos de chumbo de nossa história, já que o candidato da extrema-direita entrou na disputa pela reeleição.

Figura 1 – Turnê “Que tal um samba?”



Fonte: Perfil oficial de Chico Buarque na rede social Instagram (@chicobuarque), postada em 16 jan. 2023. O registro é da turnê “Que tal um samba?” iniciada em 2022 e com previsão de término em 2023.

O acionamento das músicas de “Chico Buarque” convoca um discurso de resistência, um discurso com um sentido político e inscreve o nome próprio enquanto autor na história da arte, da cultura e da política do Brasil. A faixa “democracia” segurada por “Chico Buarque” e Mônica Salmaso ao final de um dos shows da turnê “Que tal um samba?” é uma materialidade imagética que “fala” diretamente da posição de sujeito ao qual o artista constrói seu discurso, interpelado por uma formação ideológica, inserido e contextualizado em uma formação discursiva. “Democracia” é um chamado e um apelo, após quatro anos de um governo que flertou com o fascismo, com o aniquilamento da liberdade, da equidade social e respeito às minorias. “Democracia” é construção; e estamos *todos juntos* nessa, já que *todos juntos somos fortes...*

CONCLUSÃO

Com o surgimento em 1770, a música popular brasileira passou por vários momentos de construção e movimentos na cultura brasileira. De ritmos africanos, a fusão com melodias da Europa, modinhas, lundus, valsas, sambas, tango brasileiro, maxixe, choro, marchinhas, samba de breque, moda de viola, frevo, maracatu, samba-canção até a bossa nova, “Chico Buarque” surgiu como um fenômeno nunca antes visto, reconhecido pelos pares da classe como “a novidade da vez”. No seio na constituição da bossa nova, a arte de “Chico Buarque” nasceu a partir da imagem de “bom moço”, e suas canções retratavam esse cenário da vida na zona sul carioca, no alinhavo com um certo romantismo poético inerente à bossa nova.

No processo de constituição e construção da música popular brasileira a arte musical de Chico Buarque de Hollanda tomou uma forma de engajamento social e político na medida em que o cenário conservador foi se delineando e se concretizou com o Golpe civil-militar nos anos 1960. Antes mesmo da formalização da censura pelo AI-5, “Chico Buarque” já tinha sido censurado em sua composição intitulada *Tamandaré*, por sua letra fazer menção direta ao almirante da marinha do Brasil. O nome próprio “Chico Buarque” já era constituído por sua autoria, por sua posição-sujeito, por sua forma de produzir discurso da resistência.

As canções de “Chico Buarque”, produzidas durante o período da ditadura civil-militar brasileira, são acionadas para responder ao atual movimento político no Brasil, tendo em vista os efeitos de sentido do nome próprio – “Chico Buarque”. Deve-se considerar que o discurso da resistência se expressa na arte, na política e na cultura. Assim, encontra-se na cultura a expressão da resistência, como ato político na discursividade revelada, demonstrando o efeito de sentido impregnado ao nome próprio “Chico Buarque”: sujeito assentado no processo cultural brasileiro, na produção de um sentido político de resistência, da luta de classes. O discurso de resistência do nome próprio “Chico Buarque” dá voz aos silenciados e apagados, aos excluídos e oprimidos, produzindo efeitos de sentidos na contramão do discurso do opressor, do discurso do capital.

No período da ditadura civil-militar brasileira (1964/1985) “Chico Buarque” utilizou o pseudônimo “*Julinho da Adelaide*” para driblar os censores da época, o que fez com que as letras de canções fossem autorizadas para serem veiculadas sem grandes problemas. Esse é um dos elementos de demonstração de como o artista situava a dimensão notória do seu nome próprio e os efeitos de sentido que podiam ser a ele atribuídos. Ademais, servimo-nos do fato

de como as canções se atualizam como acontecimentos discursivos, evocando a memória outrora construída e alinhavada à história política brasileira.

Apesar de você é uma música eternizada como hino que atualiza um discurso de resistência ao movimento da extrema-direita no Brasil dos anos de chumbo nas eleições presidenciais de 2018, com uma reinscrição simbólica da memória discursiva através de seus deslocamentos, desdobramentos, sentidos e interpretações. Ao ser retomada por artistas e público em geral no atual momento político, demonstra a potencialidade da inscrição do nome próprio “Chico Buarque” na esfera cultural e histórica, denotando a posição-sujeito do autor em sua obra de arte.

Cálice (1978) (ou “cale-se”) é produzida na homofonia perfeita para expressar o ato de silenciamento da censura. Mesmo com o silêncio – do desligamento dos microfones em um show – *Cálice* já se fez discurso ao produzir-se em coro pelo público que sabia de cor seus versos e suas metáforas de sentidos! O efeito de metáfora que provoca e evoca a memória discursiva da repressão da ditadura civil-militar brasileira produz a performance do silenciar: “cale-se!”, como efeito da censura, como efeito das relações de poder, como ilustração material e discursiva da luta de classes. O efeito censura denota a ação silenciar sentidos no dito, a ação de proibir dizer.

Em 2019 a canção *Cálice* foi utilizada em uma apresentação do concurso de quadrilhas no nordeste brasileiro, particularidade desta região no mês de junho. Na configuração do momento político naquele ano a decisão pela música de “Chico Buarque” expressa uma resposta ao então presidente Jair Messias Bolsonaro, que sempre se referia de forma pejorativa aos habitantes desta região do Brasil, bem como estruturava uma fala de inferioridade a tal região. Outro exemplo de atualização foi a regravação desta música pelo cantor Criolo, que é conhecidamente um “representante” da voz dos oprimidos, pois canta e compõe de um lugar do discurso bastante particular. A reinterpretação dada por Criolo atualiza e marca simbolicamente a posição do nome próprio “Chico Buarque” como um lugar de importância na cultura brasileira. “Cale-se” é uma metáfora que insiste na repetição, do lugar do silêncio que produz sentido, do silenciado que fala mesmo com a proibição do dizer. “Cale-se” é produto do discurso de resistência a partir do nome próprio “Chico Buarque”.

Em *Geni e o Zepelim* encontramos a posição da mulher no discurso da arte de Chico Buarque. Num primeiro momento o sentido remete a um discurso religioso e bíblico, no delineamento da figura de *Maria Madalena*, apedrejada pela comunidade segundo os escritos:

a mulher “maldita”, “mal dita”, “mal falada”, que merece como punição moral ser apedrejada. Além desse efeito de sentido, Geni é interpretada na peça A ópera do malandro como uma personagem travesti, um homem travestido de mulher, trazendo para o contexto uma classe excluída e silenciada. Ao final da canção o surgimento de “Bendita Geni” faz uma virada genial no sentido atribuído à Geni até então, que tornou-se a “salvadora” e heroína daquela comunidade.

Em *Corrente*, um discurso de resistência se faz pelo drible genial de “Chico Buarque” os versos que podem ser lidos de trás para frente, o que faz a inversão da ordem dos sentidos e movimenta a dimensão de interpretações possíveis e suas significações. Esta canção produz uma associação direta com a música *Este é um país que vai pra frente* de Heitor Carillo, que foi gravada pelo grupo musical Os Incríveis e consagrou-se como um hino da ditadura civil-militar. A relação direta com a canção foi produzida pois o subtítulo da música *Corrente* é: “*Este é um samba que vai pra frente*”.

Corrente traz para os sentidos a dimensão de elos que estão ligados, elos que se juntam, união. *Corrente* é o samba da união, o samba que vai vencer, o samba da resistência. Assim como em *Todos Juntos* o sentido de união e fortaleza entre elos configura um discurso de resistência que nos une e nos representa, que demonstra que “estamos juntos num mesmo barco” e que a democracia irá vencer.

Não é à toa que essa última canção citada fez parte do repertório de shows da nova turnê *Que tal um samba?* promovido por “Chico Buarque” e Mônica Salmaso. Às vésperas das eleições presidenciais de 2022 parece não ser aleatório os sentidos ecoarem através da retomada de canções do tempo ditatorial. Em contrapartida, é importante salientar que as canções que produzem um discurso de resistência marcam um tempo histórico distinto, um tempo de repressão, violência e silenciamento, e que após esse período mais conturbado da história do nosso país as músicas buarqueanas não mais sinalizam como prioridade a construção de uma materialidade discursiva de resistência. A censura em seu poder ideológico e político seguiu no movimento de abrandamento no decorrer dos anos 80, e “Chico Buarque” não precisou mais utilizar o recurso de pseudônimo nem driblar com as palavras para mobilizar sentidos nas letras de suas canções.

Entretanto, o que ainda resta da ditadura? Com o retorno da extrema-direita ao poder em 2018, e com ele a violência e repressão do discurso conservador podemos concluir que há muito a elaborar da nossa história. Se onde há dominação, a resistência é produzida, pode-se

constatar que o acionamento das canções de “Chico Buarque” e suas consequentes atualizações na história promovem uma recuperação deste objeto de demarcação discursiva, retornando ao ponto elementar da luta de classes. As músicas de “Chico Buarque” são retomadas para serem lidas e interpretadas na atualidade, pois movimentam e mobilizam a memória discursiva quando evocam traços mnêmicos, discursivos e históricos de um tempo circular, de um passado que se faz presente. “Chico Buarque” abordou sobre esta noção do tempo em seu discurso recente em Portugal, momento em que finalmente recebeu seu prêmio Camões, um dos mais respeitados da língua portuguesa. Quatro anos se passaram desde a recusa do ex-presidente Bolsonaro à assinatura do diploma e entrega do troféu, fato que “Chico Buarque” reconheceu como sendo um segundo prêmio Camões.

Recentemente, no dia 24 de abril de 2023, “Chico Buarque” recebeu seu diploma/prêmio Camões assinado e entregue em mãos pelo atual presidente brasileiro Luís Inácio Lula da Silva. O emocionante discurso de “Chico Buarque” traduz os sentidos atravessados pela operatória do silenciamento, censura e repressão:

Por mais que eu leia e fale de literatura, por mais que publique romances e contos, por mais que receba prêmios literários, faço gosto de ser reconhecido no Brasil como compositor popular, e em Portugal como um gajo que um dia pediu que lhe mandassem um cravo e um cheirinho de alecrim. Valeu a pena esperar por esta cerimônia marcada não por acaso para a véspera do dia em que os portugueses descem a Avenida Liberdade para festejar a Revolução dos Cravos. Lá se vão quatro anos que o meu prêmio foi anunciado, eu já me perguntava se haviam me esquecido, ou quem sabe se prêmios também são perecíveis, tem prazo de validade. Quatro anos, com a pandemia no meio, dava às vezes a impressão de que um tempo bem mais longo havia transcorrido. No que se refere ao meu país, quatro anos de governo funesto duraram uma eternidade, porque foi um tempo em que o tempo parecia andar para trás. Aquele governo foi derrotado nas urnas, mas nem por isso podemos nos distrair pois, a ameaça fascista persiste no Brasil e um pouco por toda parte. Hoje, porém, nesta tarde de celebração, reconforta-me lembrar que o ex-presidente teve a rara fineza de não sujar o diploma do meu prêmio Camões, deixando seu espaço em branco para a assinatura do nosso presidente Lula. Recebo esse prêmio menos como uma honraria pessoal e mais como um desagravo a tantos autores e artistas brasileiros humilhados e ofendidos nesses últimos anos de estupidez e obscurantismo (GLOBO NEWS, 2023).

“Chico Buarque” recupera a noção do “tempo em que o tempo parecia andar para trás”, no sentido que remete ao tempo da ditadura, do período em que esteve em autoexílio na Itália,

em que teve notícias das prisões de seus amigos artistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc), do tempo em que suas músicas foram censuradas e que teve a ideia de utilizar um pseudônimo para driblar os censores. Época marcada pela repressão, pela violência, pelo silenciamento de vozes contrárias ao colocado como permitido. Um tempo que parece andar para trás também modula o sentido de um processo antidemocrático, antievolução, que não caminha olhando para frente, mas anda flertando com um passado que ainda não foi elaborado, que não teve o devido “tratamento” simbólico. A atualidade das músicas de “Chico Buarque” poderia ser interpretada como elemento constituinte de uma tentativa de elaboração desse passado que opera na memória discursiva?

Nestas condições de produção, a partir do produto desta investigação, pode-se concluir que o nome próprio “Chico Buarque” formula um discurso de resistência pois seus sentidos são efeitos do processo de silenciamento e dominação. As canções de Chico Buarque ressurgem como músicas de protesto e resistência para marcar um momento histórico de luta, de recusa ao discurso conservador. Suas músicas são resgatadas e retomadas na atualidade pois, assim como nos ensina Marx, há o sentido de resgate de um grito de guerra para atualizar um passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Maria Virgínia Borges & HAURADOU, Gladson Rosas. A Reiteração do conservadorismo e as possibilidades de enfrentamento no Serviço Social. In: **Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social**, v. 16 n. 1 (2018). Disponível em <[http://www.periodicos.ufes.br/?journal=abepss&page=article&op=view&path\[\]=26252](http://www.periodicos.ufes.br/?journal=abepss&page=article&op=view&path[]=26252)> acesso em: 15 nov. 2019.
- AMARAL, Maria Virgínia Borges. **Discurso e relações de trabalho**. 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2016.
- AMARAL, Maria Virgínia Borges. Abram aspas! O outro quer falar. In: ZOZZOLI, R. M. D. (Org.) **Ler e produzir: discurso, texto e formação do sujeito leitor/autor**. Maceió – Edufal, 2002, p. 149 – 165.
- ARAUJO, Murillo Clementino. O tempo, o valor e a prostituta: reflexões sobre ‘Geni e o Zepelim’ de Chico Buarque”. In: **Revista Estudos Semióticos**, v. 14, n. 2, 2018.
- BARBOSA, Louise. Itamaraty censura filme sobre Chico Buarque no Uruguai. **Observatório de música**, *Uol*. 19 de jun. de 2021. Disponível em: [Completando 77 anos, Chico Buarque vai a manifestação contra Bolsonaro \(uol.com.br\)](https://www.uol.com.br/observatorio-de-musica/2021/06/19/itamaraty-censura-filme-sobre-chico-buarque-no-uruguai/). Acesso em: 19 jun. 2021.
- CALAZANS, Janaína de Holanda Costa. **A formação de um gênero engajado: espaço, sujeito e ideologia na música de protesto**. ITese de Doutorado, UFPE. Recife: O autor, 2012. 314 f.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira, política e utopia em Chico Buarque. **Recorte**, ano 9, n. 2, 2012.
- BUARQUE, Chico. **Anos de chumbo e outros contos**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- COURTINE, Jean-Jacques. **Análise do discurso político: o discurso comunista endereçado aos cristãos**. São Carlos/SP: EdUFASCar, 2014.
- EIDELSZTEIN, Alfredo. **A origem do sujeito em psicanálise**. 1.ed. São Paulo: Toro Editora, 2020.

FERNANDES, Rinaldo de. **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro.** Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O mal-estar do sujeito contemporâneo: político, cultura e arte. In: GRIGOLETTO, Evandra; DE NARDI, Fabiele Stockmans; SOBRINHO, Helson Flávio Sobrinho (Org.) **Sujeito, sentido resistência: entre a arte e o digital.** Campinas, SP: Pontes Editores, 2019, p. 19 – 35.

FIGUEIREDO, Maria Haber de; PAULA, Luciene de. Geni, a Maria Madalena de Chico Buarque: aclamações e apedrejamentos na canção e no mundo, ontem e hoje. In: **Fazendo Gênero 9, Diásporas, Diversidades, Deslocamentos.** Agosto de 2010.

FILHO, Luiz Benigno dos Santos; BORGES, Vanessa Raquel Soares. Tempo de resistência: o discurso de protesto na poesia de Chico Buarque. In: **Cadernos Cajuína**, v. 4, n. 1, 2019.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros textos.** Obras Completas, volume 6. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Cia das Letras, 2016.

FREUD, Sigmund. Sobre a dinâmica da transferência (1912). In: FREUD, S. **Fundamentos da clínica psicanalítica.** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 107 – 120. (Obras Incompletas de Sigmund Freud)

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

HOLLANDA, C. B. de. Geni e o Zepelim. In: **Ópera do Malandro.** Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1978/1979.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise, 1959-1960/texto estabelecido por Jacques-Alain Miller.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. **Escritos.** Tradução Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas/SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LONGO, Ivan. Aniversariante do dia, Chico Buarque marca presença em ato contra Bolsonaro no Rio de Janeiro. **Revista Fórum**. 19 de jun. de 2021. Disponível em: [#19J: Aniversariante do dia, Chico Buarque marca presença no ato contra Bolsonaro do RJ | Revista Fórum \(revistaforum.com.br\)](#). Acesso em: 19 jun. 2021.

MAIA, Adriana Valério; STANKIEWICZ, Mariese Ribas. **A música popular brasileira e a ditadura militar: vozes de coragem como manifestações de enfrentamento aos instrumentos de repressão**. Repositório da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Campus Pato Branco – PR, 2015.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

MICHAELIS. **Minidicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Ler Michel Pêcheux hoje. In: PÊCHEUX, M. **Análise de discurso: Michel Pêcheux. Textos selecionados: Eni Puccinelli Orlandi**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2015, pp. 11 – 20.

PAULSE, Carolina Gomes. **Cantando a resistência, construindo identidade: análise das canções de Chico Buarque**. III Semana de Pesquisa em Artes, UERJ, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 5. ed. Campinas/SP: Editora Unicamp, 2014.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. 7. ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2015.

PÊCHEUX, Michel. Papel da memória. In: ACHARD, P. [et al.] **Papel da memória**. 4. ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2015, pp. 43 – 51.

PLON, Michel. ROUDINESCO, Elisabeth. **Dicionário de Psicanálise**. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antônio Coutinho Jorge. – Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ROCHA, J. E.; M. L. R. REMENCHE. Ditadura militar e memória discursiva: uma análise a partir do gênero *meme*. **Revista de Divulgação Científica da Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, ano 14, n. 23, 2º semestre, 2018, p. 570 – 585.

SAFATLE, Vladimir. **Um dia, esta luta iria ocorrer**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

SCABIN, Nara Lya Cabral. Sexualidade improdutiva e resistência na canção Geni e o Zepelim, de Chico Buarque. In: **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, agosto de 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 455.

SOUSA, Silvia Maria de; VIRGINIO, Cintia Paes. Entre o sensível e o inteligível: paixão e memória em Dois irmãos e em Leite derramado. In: **Revista Estudos Semióticos**, v. 13, n. 1, 2017.

SOBRINHO, Helson Flávio Silva. O analista de discurso e a práxis sócio-histórica: um gesto de interpretação materialista e dialético. **Conexão Letras**. Volume 9, n. 12, 2014.

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

SOUZA, Tárík de. Chico Buarque: “O que não tem censura nem nunca terá”. In: FERNANDES, Rinaldo. **Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2009, p. 121-130.

VASCONCELOS, Grace Terra Santos Agra. **Uma análise discursiva das mulheres de/em Chico Buarque**. Dissertação de Mestrado, UNICAP, 2014. 89 f.

GOIS, Ancelmo de Rezende. Itamaraty censura filme sobre Chico Buarque no Uruguai. **O Globo**. 13 de set. de 2019. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/itamaraty-censura-filme-sobre-chico-buarque-no-uruguai.html>. Acesso em: 02 out. 2019.

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

LEE-MEDDI, Jeocaz. **A música brasileira e a censura da ditadura militar**. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2011/07/28/a-musica-brasileira-e-a-censura-da-ditadura-militar>. Acesso em: 02 out. 2019.

MARCONDI, Christiane. “Cálice” volta à cena: o rap de Criolo e Chico Buarque. Disponível em: <https://vermelho.org.br/2011/11/11/calice-volta-a-cena-o-rap-de-criolo-e-chico-buarque>. Acesso em: 10 out. 2019.

MORAES, Alba Valéria da Silva; AZEVEDO, Nadia Pereira Gonçalves de. “Cálice”: silêncio ou resistência? **Recorte – Revista Eletrônica**, ano 9, n. 2, 2012.

MODESTO, Rogério. Uma outra cidade? A resistência possível e o efeito de resistência: uma proposta. **Fórum Linguística**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 1083-1093, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1992, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 5. ed. Campinas/SP: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 5. ed. Campinas/SP: EdUnicamp, [1975] 2014.

PÊCHEUX, Michel. **O Discurso: estrutura ou acontecimento**. 7. ed. Campinas/SP: Pontes, [1983] 2015.

PÊCHEUX, Michel. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, Eni Puccinelli (org) et al.. **Gestos de leitura: da história no discurso**. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 2014.

PIMENTEL, João; MCGILL, Zé. **Histórias de música e censura em tempos autoritários**. 1. ed. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2021.

PINHEIRO, Manu. **Cale-se: a MPB e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Livros Limitados, 2010.

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

ROSA, Daniela Botti da. **O rei está nu: o discurso da literatura infantil durante a ditadura militar no Brasil**. Orientadora: Maria Virgínia Borges Amaral. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2014. 246 f.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**, vol. 2: 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 2015.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2017.

SOUZA, Giuliano Martins Porto de. Discurso dos manuais de redação e estilo. *In*: AMARAL, M. V.; ERICSON, S. (org.) **Do discurso: fundamentos e análises**. Maceió: EDUFAL, 2019. p. 109-128.

SOBRINHO, Helson Flávio da Silva. O analista de discurso e a práxis sócio-histórica: um gesto de interpretação materialista e dialético. **Conexão Letras**, v. 9, n. 12, 2014.

TINHORÃO, José Ramos. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998).

TRINDADE, Luciano. ‘Não quero deixa-lo triste assinando’, diz Bolsonaro sobre Chico Buarque. **Folha de São Paulo**. 12 out. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/10/nao-quer-deixa-lo-triste-assinando-diz-bolsonaro-sobre-chico-buarque.shtml> Acesso em: 03 nov. 2019.

TOMAZI, Micheline Mattedi. O contexto das manifestações populares na copa das confederações: entre o dizer e o silenciar. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 225-244, 2014.

WELLE, Deutsche. O que estaria proibido se o AI-5 ainda estivesse em vigor? **Carta Capital**. 13 de dez. de 2018. Disponível em: [O que seria proibido se o AI-5 ainda estivesse em vigor? - CartaCapital](#) Acesso em: 02 jun. 2021.