
Produção musical no contexto da ditadura militar: O Brasil “canta” o poder, a memória e a resistência

Danubia Barros Cordeiro¹
Elidiana Maria da Silva²
Linduarte Pereira Rodrigues³

Resumo: O texto consta de uma análise do discurso de músicas que cantaram o Brasil no período da Ditadura Militar, realizada a partir da perspectiva teórica da Análise do Discurso de linha francesa (AD), que enxerga na relação meio e homem uma possibilidade de construção de sentidos diante de registros da história e dos valores/formas de pensar que são atravessados pelas formações discursivas. O estudo se configura

1 Doutora em Linguística com área de concentração em Teoria e análise Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística/UFPA (2013). Mestre com área de concentração em Linguística e Ensino pelo Programa de pós-graduação em Linguística/UFPA (2008). Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Paraíba (2007). Graduada em Letras com habilitação em Língua Vernácula pela Universidade Federal da Paraíba (2005). Atua como professora concursada do Ensino Médio, Técnico e Tecnólogo do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN, campus de Currais Novos, RN). É, ainda, pesquisadora do grupo de pesquisa TEOSSENO - Teorias do sentido: discursos e significações (CNPq). E-mail: danubiabarrosh@hotmail.com.

2 Mestranda em Educação e linguagem pela Universidade de Pernambuco (UPE) (cursando). Especialista em Educação e linguagem pela Universidade de Pernambuco (UPE) (2014). Graduada e licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú (2010). Atua como Professora concursada da Educação Infantil do Município de João Alfredo, PE, bem como coordenadora do Ensino fundamental II. É, ainda, Professora contratada do Estado, ministrando aulas de português e artes pelo mesmo município. E-mail: elidianamaria2013@gmail.com.

3 Doutor em Linguística pelo Programa de Pós-graduação em Linguística/UFPA (2011). Mestre em Letras com habilitação em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (2006). Graduação em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2003). É Professor titular do curso de Letras (Língua Portuguesa) do Departamento de Letras e Artes (DLA) e do Programa de Pós-Graduação em Formação de Professores (PPGFP) da Universidade Estadual da Paraíba. Onde atua com o ensino e a pesquisa em estudos semânticos, pragmáticos, discursivos e semióticos, bem como nas práticas e nos processos de letramento mediados por gêneros textuais e discursivos, com ênfase na formação docente. Atualmente, vem desenvolvendo estudo de Pós-Doutorado em Linguística nas áreas de Linguística Aplicada e Estudos do Letramento pela Universidade Federal da Paraíba, projeto intitulado Ateliê de Textos Acadêmicos (ATA), coordenado pela Dra. Regina Celi Mendes Pereira. Participa de três grupos de pesquisa cadastrados no CNPq: GELIT (Grupo de Estudos em Letramentos, Interação e Trabalho); MIVE (Memória e Imaginário das Vozes e Escrituras); LITERGE (Linguagem, interação e Gêneros Textuais/Discursivos); e TEOSSENO (Teorias do sentido: discursos e significações). E-mail: linduarte.rodrigues@bol.com.br.

como uma pesquisa de cunho bibliográfico, documental, com documentos secundários, e visou aproximar-se do objeto de estudo (música/discurso) atentando para a materialidade discursiva, a fim de perceber marcas ideológicas contidas nos textos que discursivizam/desenham um cenário de representação e memória de resistência no Brasil. A análise realizada apontou para o fato de que o discurso é o caminho pelo qual o processo de interação verbal se concretiza mediante a ação do texto, da música, na vida humana. A AD se mostrou importante para os estudos linguísticos e socioculturais, em que a pesquisa desenvolvida se insere, bem como para a compreensão da sociedade. Destacou-se a musicalidade brasileira em época de Ditadura, demonstrou-se a multiplicidade dos sentidos e a construção do acontecimento histórico no entorno a ação humana. Foi considerando o contexto social, histórico e ideológico em que o discurso foi produzido.

Palavras-chave: AD; MPB; Ditadura militar; Discurso de resistência; Vontade de verdade.

Abstract: The text consists of a discourse analysis of the songs they sang during Brazil's military dictatorship, made from the theoretical perspective of discourse analysis of French Line (AD), which sees in the relationship between the environment and the man a possibility of construction of meaning before recorded history and values/ways of thinking that are crossed by the discursive formations. The study sets up as a research bibliography stamp, documentary, with secondary documents, and has sought to approach the object of study (music / speech) attending to the discursive materiality in order to realize ideological marks contained in the texts discursivizam / draw a scenario of representation and memory of resistance in Brazil. The analysis pointed to the fact that discourse is the way in which the process of verbal interaction is realized by the action of the text and the music, in human life. The AD showed significant contribution to the linguistic and sociocultural studies in that research developed inserts as well as for understanding society. Stood out the Brazilian musicality in the Dictatorship, demonstrated the multiplicity of meanings and the construction of the historical events surrounding human action. It has been considering the ideological social, and historical context in which the speech was produced.

Keywords: AD; MPB; Military dictatorship; Discourse of resistance; Will to truth.

A priori, será abordado neste trabalho as músicas que cantam o Brasil, atentando para a memória social e para as relações de poder nelas inerentes. Demonstrando a representação do contexto histórico e social do Brasil, a partir das músicas analisadas com atenção para os discursos atravessados.

Para alcançar a análise do discurso através da música sobre os conflitos sociais da época da ditadura é necessário o seu contexto social sem recusar a historicidade da

linguagem que não se pode isolar da sociedade na qual se insere, atentando para o fato de que “O caráter histórico da língua está em ser ela um fato social” (ORLANDI, 1996: 99).

Para atingir tal escopo, utilizamos a teoria da Análise do Discurso de linha francesa, que ultrapassa o cerco dos discursos e encontra, em outros princípios de análises, a maneira que forma os diversos sentidos das representações sociais no contexto social. Também apontamos para uma possível contribuição para a educação, disponibilizando para os alunos músicas que cantavam/contaram os momentos de conflitos vividos na época da ditadura militar, comparando-as com as músicas da atualidade. Na possibilidade de levá-los a refletir, opinar, inquietar-se sobre o que acontece no cenário político, social e econômico no Brasil, ação humana censura no Brasil militar.

Portanto, através das análises apresentadas, esperamos possibilitar a descrição da dimensão representativa: estruturação dos signos, dos objetos, dos processos ou fenômenos inter-relacionados à formação e a inquietação do conhecimento humano, em prol da reconstrução social da realidade contemporânea.

Análise do discurso: uma teoria de interpretação

A Análise do Discurso (AD) nasceu como campo do saber no final dos anos 1960, fundada duplamente por Jean Dubois e Michel Pêcheux. Apesar de algumas divergências teóricas, ambos tinham como objeto de estudo o discurso, bem como estavam ligados ao Marxismo e à política. Além disso, encontravam-se envoltos em uma conjuntura política e intelectual da França e se preocupavam com a luta de classes; daí pregarem a interpretação textual levando em conta os sujeitos sociais e a História.

Contudo, as propostas apresentadas pelos fundadores apresentavam diferenças, o que influenciou o caminho percorrido pela Análise do Discurso, doravante AD. Dubois, como lexicólogo, vê a AD como continuação da Linguística e apresenta um modelo sociológico imanentista para a análise de textos. Por outro lado, Pêcheux apresenta o quadro epistemológico da AD, a partir da problematização de três áreas das Ciências Humanas e Sociais. Desse modo, ele faz uma crítica à Linguística Estrutural, a partir do corte saussuriano que ao eleger a língua como

objeto de estudo exclui o sujeito e a História. Pêcheux também questiona a Psicanálise freudiana, criticando a noção de sujeito psicológico, individual, e ainda propõe uma releitura do Materialismo Histórico de Marx, questionando a noção de ideologia como “falsa verdade”. Pêcheux não só critica esses campos do saber, mas rearticula e reelabora conceitos. É através dessas problematizações e rupturas teóricas que surge a Análise do Discurso (AD), caracterizando-se como um campo transdisciplinar desde a sua fundação.

A AD tem como objeto de estudo o discurso, entendido como processo em que se articula uma materialidade linguística e uma materialidade histórica (sócio-ideológica). Para Orlandi (1996), a investigação na AD é feita sobre a língua em seus aspectos semântico, enquanto valor simbólico, como parte do homem, da sociedade e de sua história. Não se pretende, com essa construção teórica, encontrar a “verdade”, e sim fazer uma reconstrução das falas que propiciaram uma “vontade de verdade” em dado momento histórico.

O conceito de discurso que será adotado neste trabalho é o definido por Foucault (1987: 135): “Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva”. Sendo assim, os discursos são construídos pelos sujeitos a partir de diversas formações discursivas. No entanto, os sentidos de seus enunciados estão diretamente relacionados aos lugares sociais que estes e que seus interlocutores ocupam. Este aspecto vem a corroborar a visão de Barbosa (2000: 140), segundo a qual “A possibilidade de os sentidos circular em de uma formação para outra justifica, pois, a pluralidade de significações”.

A partir da ideia dos enunciados como “sistemas de dispersão”, Foucault postula o conceito de formação discursiva. Segundo ele, “Sempre que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão e se puder definir uma regularidade [...] entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, teremos uma formação discursiva” (FOUCAULT, 2003: 43).

Com relação à produção do discurso, Foucault (1999, p. 8-9), em *Ordem do Discurso*, afirma que “[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo

tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos”.

O filósofo francês alega, ainda, que a produção do discurso se dá a partir de procedimentos que apresentam mecanismos discursivos de exclusão, de sujeição e de rarefação. Cabe, neste trabalho, fazer referência aos procedimentos de interdição, de vontade de verdade e de comentário. O que faremos no tópico a seguir.

Categorias de análise na AD

Percebemos que a produção do discurso se dá a partir de processos que apresentam uma estrutura discursiva de exclusão e submissão e que a produção está sujeita aos fatores que priorizam pelo controle ou pela legalização dos discursos sociais, fatores que incidem em sua maioria, por meio de instituições, através do seu contexto histórico. Nesta perspectiva, faremos referências aos procedimentos de interdição, de vontade de verdade e de comentário.

A **interdição** é um procedimento de domínio externo dos discursos sociais que parte da hipótese de que não se tem o direito de falar tudo o que se pensa de qualquer maneira e em qualquer lugar. Essa interdição se dá mais densamente nos campos da política e da sexualidade (FOUCAULT, 1999).

Outro procedimento externo dos discursos apontado por Foucault é o da vontade de verdade, que se refere ao discurso apropriado de uma época, o qual se ampara em um suporte institucional. Essa **vontade de verdade** remete à maneira de como o saber é construído em uma sociedade através de uma instituição, visando a manipular os outros discursos por meio de pressão e pelo poder de coerção.

Por fim, quanto aos processos de produção do discurso, cita-se o procedimento interno de **comentário**, que se caracteriza pela repetição, ou seja, são os discursos que sempre são retomados, citados, como os textos religiosos, jurídicos, literários. Para Foucault (1999: 29), “O comentário limita o acaso do discurso pelo jogo de uma *identidade* que teria a forma da repetição e do mesmo”.

Os conceitos de discurso, formação discursiva e produção do discurso na AD são de fundamental importância para a construção da identidade do indivíduo, que se forma a partir do que pode e deve ser dito, do contexto histórico e da memória social.

O discurso contribui para a formação das ‘identidades sociais’ e dos ‘tipos de eu’, para a construção das relações pessoais e para a constituição de formas de conhecimento e crença, sendo assim, a prática discursiva não só reproduz as práticas sociais, como também as transforma, criando novas identidades.

Quando se fala aqui em memória, está-se referindo a uma memória social, inscrita em práticas sociais e que se materializa nos discursos, os quais são atravessados pelo interdiscurso, ou seja, todo o saber e, assim, todo discurso produzido por um sujeito é constituído obrigatoriamente por uma exterioridade, por um “já-dito”, que faz parte de sua história de leitor. Essa afirmação corrobora com a ideia de Pêcheux (1993: 314) quando afirma: “A noção de interdiscurso é introduzida para designar ‘o exterior específico’ de uma FD (formação discursiva) enquanto este irrompe nesta FD para constituí-la em um lugar de evidência discursiva, submetida à lei da repetição estrutural fechada”.

Contudo, o interdiscurso não aparece por inteiro, e sim em partes, como fios condutores, sustentado por uma memória. Poder-se-ia comparar a memória com um bloco contendo todos os enunciados já ditos (os interdiscursos), se assim fosse possível. O interdiscurso é um recorte da memória, de um já dito, objetivando inferir sentido a um dito novo.

Diante disso, é necessário ter como dialética a relação entre discurso e estrutura social, visto que esta relação se dá tanto na “determinação social do discurso” (o discurso materializando uma realidade social) quanto na “construção do social no discurso” (o discurso representado ideologicamente como parte do social). Disso decorre que a formação discursiva social não resulta de ideias soltas criadas pelas pessoas, mas de uma prática social ancorada em estruturas sociais concretas.

Vontade de verdade

A verdade é o que é, e segue sendo verdade até que se pense ao contrário.

(Antonio Machado)

A *Ordem do Discurso*, Foucault (1999: 14-15) faz um relevante questionamento acerca da verdade, dando início aos poetasgregos do século VI, para o autor o discurso verdadeiro é aquele

[...] pelo qual se tinha respeito e terror, ao qual era necessário submeter-se, porque reinava, era o discurso pronunciado por quem de direito e segundo o ritual requerido; era o discurso que dizia a justiça e atribuía a cada um a sua parte.

Foucault admite que a maior das verdades já não se apoia naquilo que o discurso *era* ou *fazia*, mas naquilo que *falava*: “[...] o discurso verdadeiro não é mais o verdadeiro não é mais o discurso precioso e desejável, visto que não é mais o discurso ligado ao exercício do poder” (FOUCAULT, 1999: 15).

Segundo o autor, essa vontade de verdade, tem um fundamento institucional: “[...] é reconduzida, [...] pela maneira como o saber é disposto numa sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e, de certa forma, atribuído” (FOUCAULT, 1999: 17). Diante disso, a vontade de verdade, quando amparada em um apoio institucional, desempenha sobre os demais discursos uma maneira de coação e certo comando coativo.

O discurso de verdade é erguido de acordo com as necessidades de cada sociedade, ou seja, alguns discursos poderão ser verdadeiros ou não para cada época e cada grupo social. Os discursos recebidos como verdadeiros são regulamentados, passando a justificar as práticas e os comportamentos a serem adotadas.

Mediante isso, Foucault (1979: 12) afirma:

O importante, creio, é que a verdade não existe fora do poder ou sem poder [...]. A verdade é deste mundo; ela é produzida nele graças a múltiplas coerções e nele produz efeitos regulamentados de poder. Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua ‘política geral’ de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

Foucault, quando fala sobre a verdade, não faz menção diante de coisas verdadeiras para serem descobertas ou benquistas, mas a um conjunto de preceitos a partir dos quais é provável fazer uma relação distinta entre o falso e o verdadeiro e de conferir, aos verdadeiros, fins de poderes. Assim,

Por verdade entender um conjunto de procedimentos regulados para a produção, a lei, a repartição, a circulação e o funcionamento dos enunciados. A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem. ‘Regime’ da verdade (FOUCAULT, 1979: 14).

Percebe-se, então, a ‘verdade’ como algo que, através da história, se estabeleceu em função do poder. Porém, se existe um elo entre a verdade e o poder de forma periódica, então não se podem limitar as normas de verdade apenas aos discursos “predominantes”, porém, a todos os discursos pulverizados no meio social.

O gênero música

Definir música não é algo simples porque apesar de ser conhecida facilmente por qualquer pessoa, é difícil encontrar um conceito para essa manifestação artística. O termo música vem do grego – *musiké techné*, que quer dizer, *a arte das musas*. É uma manifestação de arte que se estabeleceu em combinar sons e silêncio seguindo ou não uma pré-organização ao longo do tempo.

Essa manifestação artística também está relacionada à música erudita ocidental que, segundo os estudiosos, se originou na Grécia antiga e se desenvolveu através de abalos artísticos coligados às grandes manifestações artísticas de tradição europeia, como a medieval, o renascimento, o barroco, o classicismo, etc.

Os estudos identificam que a música insere-se na história da arte e na evolução cultural de quaisquer povos; é, pois, uma prática social, histórica e cultural, já que não se conhece nenhuma civilização que não possua manifestações próprias de música. No entanto, de acordo com a cultura, a música tem sua significação específica de acordo com o contexto social. Dentro das “artes” ela é considerada uma arte de representação, sublime e espetacular.

A música, por representar uma forma de manifestação do sentimento humano, alcançando a grande massa da população que a ela tem acesso, tornou-se instrumento ou até uma valiosa arma, dependendo dos objetivos de quem a escreve ou interpreta. Sendo assim, esse gênero foi usado durante vários períodos da história do mundo e do nosso país, com fins de alertar, denunciar ou exaltar determinado fato, lugar, pessoa e período histórico.

Destacamos o universo de discurso na música pelo fato de avaliarmos como sendo uma base para a pesquisa sobre a idiossincrasia do povo brasileiro, já que como disse Furlanetto (2003: 56) “[...] pensa-se essas práticas como associadas necessariamente às comunidades que as realizam”. A música diferencia-se de outros tipos de textos, porque se afasta, em alguns momentos, da realidade, mas está fortemente presente no universo humano, sendo um fato que atualmente ela ocupa grande espaço da vida do homem, mais que outros gêneros ficcionais como, por exemplo, a literatura: o número de pessoas em contato com a literatura é menor do que os que convivem com a música (ouvem, cantam ou leem).

A MPB no contexto da ditadura militar

Sobre a música brasileira, destacando o início da década de 60, temos os seguintes cenários: época da ditadura, assim toda criação artística precisava passar pela triagem da censura. Para burlar esse sistema, alguns compositores encontraram um meio de exprimir seus pensamentos através de letras de significado duplo. Tivemos, pouco antes dessa época, a conquista do futebol na Copa do Mundo de 1958, na Suécia, o que resultou no surgimento do sentimento de “ressurreição” do povo brasileiro como país respeitável no cenário mundial. Ainda nos anos de 1960, houve a inauguração de Brasília, cidade esquematizada pelos arquitetos Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, os quais ajudaram o governo do Presidente Juscelino Kubstech com o “*slogan* 50 anos em 5” a tirar vantagem política desses fatos, crescendo o anseio patriótico da população brasileira.

Na realidade, o povo brasileiro vinha lutando desde o final dos anos 50 para se libertar do complexo de “país de segunda classe”, em que a música teve grande

importância por levar à massa popular a real situação política do Brasil, através de denúncias e alertas de todo sofrimento que viria a cair sobre a nossa gente, entre o período de 1964-1985, que foi a Ditadura Militar.

O fato de a bossa-nova ser aceita internacionalmente; a conquista do bicampeonato mundial de futebol em 1962 no Chile, a conquista da Palma de Ouro no mesmo ano pelo filme brasileiro dirigido por Anselmo Duarte “O Pagador de Promessas”, em Cannes, e outras conquistas de afirmação nacional fizeram da década de 60 um período de grande excitação de nacionalismo. Além disso, também aumentou o grau de conscientização política dos problemas e deficiências do povo brasileiro, instigando as disputas ideológicas entre os vários segmentos da população. Após a catástrofe da administração do presidente Jânio Quadros e com ascensão de Jango Goulart, em 1961, acrescentaram os conflitos sociais, resultando no golpe militar de 1964.

A cultura brasileira seguiu todas essas mudanças com a afirmação da bossa nova e o surgimento das músicas de cunho social apresentadas nos “Festivais de Música Brasileira”, principalmente os da TV Excelsior e TV Record. Assim, nasceram as composições musicais de Sérgio Ricardo, Gilberto Gil, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Geraldo Vandré, entre outros. Além destes, outros compositores, não engajados nas agitações sociais, também passaram a compor músicas de fundo social, em função da censura estabelecida pelos governos militares da época.

A imensa divulgação das produções do rock americano, por meio do cinema e das gravadoras, acabou por influenciar o surgimento do rock brasileiro, com vasta divulgação da mídia nos anos 60, em especial com o incentivo do compositor e radialista Carlos Imperial, responsável pela fundação do Clube do Rock em 1958, no Rio de Janeiro. O clube era mantido por apresentações e reuniões de apaixonados pelo rock; foi nesse ambiente onde Roberto Carlos e Erasmo Carlos iniciaram suas carreiras.

Criada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro, por jovens músicos de classe média, a Bossa Nova nada mais era do que uma maneira de tratar o samba. Mas que uma maneira, a nova batida, presente no violão de João Gilberto, no piano de João Donato e de Tom Jobim e na flexão vocal de Johnny Alf, substanciava a fusão entre

técnicas típicas das músicas do Brasil, com influência do jazz, propondo a integração entre a melodia e o ritmo, valorizada pelas letras depuradas e intrigantes.

Uma parte do público que preferia músicas provenientes do rock passou a ter seu espaço musical com programas exclusivos na televisão cujo auge foi o programa “*Jovem Guarda*” iniciado em 1965 com Erasmo, Vanderléia e Roberto continuando no ar pela TV Record durante muitos anos.

Com a influência da *Jovem Guarda* e dos Beatles surgiu o Tropicalismo, em 1967, movimento vanguardista que tinha como líderes Caetano Veloso, Rogério Duprat, Gilberto Gil, Júlio Medaglia e outros. As composições de mais destaque foram “*Tropicália*”, “*Domingo no Parque*” e “*Alegria, Alegria*”, as quais traziam a proposta de universalização da música brasileira, inserindo instrumentos como guitarras elétricas e sugerindo a assimilação de vários gêneros musicais: música de vanguarda, pop rock, samba, bolero, frevo etc.

Já nos anos 80 a música brasileira é marcada pelo aparecimento das principais bandas do rock nacional, tendo como berço principal as cidades de Brasília e São Paulo, são elas: Legião Urbana, Plebe Rude, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial e Titãs. Cada qual ao seu estilo, traziam suas reflexões e críticas acerca dos problemas sociais. Exemplo disso é a música “*Geração Coca-Cola*” do grupo Legião Urbana, que reflete acerca da não aceitação da soberania norte-americana sobre o Brasil e demais países. Foi por meio desse viés discursivo nas letras das músicas que essas bandas fizeram e ainda fazem sucesso, principalmente por pregar o direito de protestar, de fazer a revolução, de tentar mudar a realidade social.

Atualmente, existem muitos outros grupos musicais, em nível nacional e/ou internacional, que fazem sucesso com suas letras de protesto. Trata-se de bandas que sustentam um perfil revolucionário, demonstrando o quanto a música ainda pode atuar como um forte instrumento de manifestação contra toda ordem de preconceito, de exclusão, de autoritarismo, de violência, de desigualdades, de intolerância etc.

Como se observa, a música de protesto deixou de ser marca exclusiva de algumas bandas e estilos musicais, em especial da esfera do rock, passando a influenciar outros segmentos. Hoje, o Rap é um dos ritmos que mais apresentam letras de protesto.

Análise de corpus

A música, por representar uma forma de manifestação do sentimento humano, alcançando a grande massa da população que a ela tem acesso, tornou-se instrumento ou até uma valiosa arma, dependendo dos objetivos de quem a escreve ou interpreta. Sendo assim, esse gênero foi usado durante vários períodos da história do mundo e do nosso país, com fins de alertar, denunciar ou exaltar determinado fato, lugar, pessoa e período histórico.

Destacamos o universo de discursos na música, uma vez que avaliamos esta como base para a pesquisa sobre a idiossincrasia do povo brasileiro, já que como disse Furlanetto (2003: 56) “[...] pensa-se essas práticas como associadas necessariamente às comunidades que as realizam”, e diferencia-se de outros tipos de textos como, por exemplo, da literatura, aliás, o número de pessoas que escreve ou lê literatura é menor do que o número de pessoas que escreve, canta, ou ouve música. Logo, a música é um gênero textual popular, prática social de todas as classes.

Por ser de fácil acesso popular, em várias épocas, a música foi utilizada para firmar modelos de comportamentos, expressões, até mesmo ditar regras do que seria certo ou não se fazer numa sociedade, de acordo com os interesses dos “detentores do poder”.

Tomaremos como exemplo períodos críticos, culturais e de glória do contexto brasileiro, em que a música serviu como instrumento de grande repercussão. Exemplo disso é a música *Alegria, alegria*:

Alegria, alegria

Caetano Veloso

Caminhando contra o vento
Sem lenço e sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou...
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou...

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot...
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou...

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não...
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço e sem documento,
Eu vou...

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou...

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome, sem telefone
No coração do Brasil...
Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou...

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou...
Por que não, por que não...

A música Alegria, Alegria é cheia de ideologia e ideias que vão contra o regime autoritário que prevalecia na época. A letra funcionou como um dos estopins e até síntese do movimento tropicalista ocorrido principalmente na nossa música durante as décadas de 60 e 70.

O Tropicalismo, movimento iniciado a partir de 1967, surgiu especialmente na música, mas acabou influenciando toda a cultura nacional, pois retomava basicamente elementos da Antropofagia, do Modernismo Brasileiro, e outros dados da contracultura, da ironia, rebeldia, anarquismo e humor ou terror anárquico.

O contexto histórico do período desta canção era de total ufanía direitista. Estávamos em plena Ditadura Militar, especificamente nos anos de chumbo, como era chamado o governo do presidente Emílio Garrastazu Médici, conhecido como o mais cruel e repressivo da época. Nestes anos, a repressão e a luta armada crescem e uma ríspida política de repreensão é colocada em execução. Jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, músicas e outras formas de expressão artística ficaram proibidos. Alguns partidos políticos sobrevieram para a ilegalidade e a UNE (União Nacional dos Estudantes) teve seu prédio incendiado. Muitos professores, intelectuais, artistas, políticos, jornalistas e escritores foram indagados, presos, afligidos, exilados ou massacrados.

O Regime Militar fora imposto como um grande golpe desde 1964, excitando muitas revoltas contra a ditadura. Os estudantes saíam às ruas para protestar contra um governo que arrasava as universidades, deixando-as reféns do preceito de negação do conhecimento, e a população já participava de lutas e passeatas contra o militarismo, mesmo sendo proibidas.

Escrita e interpretada por Caetano Veloso, em novembro de 1967, Alegria, alegria ajudou a criar a MPB e levou a música brasileira para o cenário da crítica social, em um movimento político na história brasileira e na arte mundial. Caetano Veloso teve, então, sua obra repreendida pelo regime militar. Foi preso, junto com seu companheiro de profissão e amigo, Gilberto Gil. Ficaram exilados em Londres por dois anos. Por essa razão, Caetano foi considerado, para o governo brasileiro daquela época, *persona non grata*, expressão latina que quer dizer mal-agrado, só em 1972 eles voltaram do exílio.

Caetano intencionalmente usa palavras como Brigitte Bardot, Cardinales (em referência á atriz ítalo-americana Claudia Cardinale) e coca-cola (maior símbolo do império norte-americano, que financiava os exércitos em toda a América Latina). A canção mostra o desafino da situação em que vivia. “Caminhando contra o vento” (Com o verbo caminhando, Caetano Veloso faz um elo ao início da música de Geraldo Vandré Pra não dizer que não falei das flores) dá a ideia de obstinação, em que o vento eram os ditadores e o povo e o autor iam contra eles. Em: “... sem lenço sem documento...”, temos a proposta do autor de caminhar contra as regras da ditadura, que impunha a obrigatoriedade de só sair nas ruas com documentos de identificação.

Caetano aborda a liberdade de expressão e a prosperidade como algo remoto, difícil de alcançar. Idealiza uma mocidade livre (sexo, amor e drogas), podendo se proclamar, correr atrás dos seus anseios e não presa às prisões impostas pelos “imperadores”. Por fim, indaga, repetidas vezes, através dos versos “Por que não...”, “Por que não...”, “Por que não...”, o porquê de não poder se expressar.

A década de 60 foi perturbadora: os anos dos hippies, minissaias, dos homens de cabelos compridos, da pílula anticoncepcional, da revolução feminina e da liberdade sexual. Desse modo apareceram símbolos de resistência aos ídolos impostos e produzidos pela mídia principalmente nos EUA. Também surgiram emblemas de uma época que marcaram tanto pela alienação quanto pela imposição de uma nova conduta ou pela exposição da exploração sofrida pelo ser humano. No entanto, aparecem ídolos da cultura pop e líderes sociais e políticos, como os Beatles, Rolling Stones, Jonh Kennedy, Martin Luther King, Fidel Castro e Che Guevara. Como também a Guerra do Vietnã, a viagem à Lua, feminismo, lutas pelo aborto e pelo divórcio e a prática do amor livre, tendo como principal o festival de Woodstok, que marcou o mundo com o poder de mudança da sociedade pela juventude. Aqui no Brasil, era a época dos grandes festivais de música, do ufanismo dos militares. Os ídolos da música cantavam versões de sucessos norte-americanos ou europeus. Surgia a Jovem Guarda e logo depois a Bossa Nova. A cultura de massa tupiniquim começava a virar produto de exportação.

Segundo Medina (1978: 47), o significado de uma canção vai repousar não apenas na sua letra, música ou “clima”, mas também no conjunto de interações ligadas a ela.

Caetano Veloso consegue ser ao mesmo tempo erudito e popular. Sua erudição pode ser observada principalmente pela frequente intertextualidade em suas canções e pela utilização de palavras que não estão presentes no cotidiano dos falantes. Já sua popularidade dá-se por conseguir atingir a “massa”, ou seja, pessoas de todos os níveis sócio-econômicos. Ao interpretar suas canções, o adolescente irá adquirir novos conhecimentos para utilizá-los na interpretação de textos diversos, visto que muitos textos mostram o retrato da sociedade brasileira, assim como outros “sentimentos do mundo”; situações que fazem parte do ser humano durante toda sua vida como, por exemplo, a eterna luta do bem contra o mal na canção “Meu bem meu mal” (FERRAZ, 2003: 139) e muitas outras que mostram o paradoxo do amor.

O contexto sócio-histórico e ideológico é parte das classes de produção que fazem parte da exterioridade linguística. A língua por si só cria uma identificação (ORLANDI, 1996: 98). Então se pode dizer que todo texto é língua em uso e que todo discurso constrói-se de identidade, motivo pelo qual se pode afirmar que a música popular brasileira deve ser apreciada não tão somente como uma expressão popular senão também como amostra de identidade na qual se introduz.

O autor adquire a função social de estabelecer e assinar determinada produção escrita como um sujeito incluso num contexto histórico-social e como indivíduo enunciador que “é uma posição que o sujeito assume enquanto produtor da linguagem” (FOCAULT, 2003: 46).

Há uma afinidade entre linguagem, enquanto produção social, e sujeito, entendido como uma constituição polifônica, lugar de significação, historicamente constituído que se dá a partir de um trabalho com a ideologia, “ao asseverar que não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 1996: 13).

Outras canções também retratam bem a repressão e o sentimento do povo brasileiro, expressando suas revoltas, inquietações, revelando a realidade social. Um exemplo disso é a canção Pra não dizer que não falei de flores, de Geraldo Vandré.

Pra Não Dizer Que Não Falei de Flores

Geraldo Vandré

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Vem, vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Pelos campos a fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
ainda fazem da flor seu mais forte refrão
e acreditam nas flores vencendo o canhão

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam a antiga lição
de morrer pela pátria e viver sem razão

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

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

Em 1968, o Brasil vivia um momento político dos mais complicados. Dentro desse cenário de conflitos, a música foi uma das armas da sociedade para expor seus sentimentos de indignação. Neste contexto se insere a música mais popular de autoria de Geraldo Vandré, Pra não dizer que não falei das flores, que expressa bem o cenário

da época. Produto da história, a música é composta de acordo com a conjuntura em que a sociedade estava envolvida naquela época.

E como o contexto pode, realmente, definir o sentido do discurso e, normalmente, orienta tanto a produção quanto a recepção, o autor se veste de um grito de protesto contra o sistema ditatorial. De acordo com Koch e Elias (2009: 202), “o texto é lugar de interação de sujeitos sociais, os quais, dialogicamente, nele se constituem e são constituídos”. Vandr e busca interagir com a sociedade, tem a intenção de despertar o outro que, assim como ele, vive sob uma coerção. O texto não interage somente com a sociedade de 1968, tem sentido atualizado e fala da luta de classe, da busca por mudanças políticas, educacionais e sociais.

Segundo Marcuschi (2008: 72) “o texto   uma entidade significativa e de artefatos sócio-históricos, através do qual se reconstrói o mundo, por isso ele pode ser utilizado e/ou reutilizado de acordo   intencionalidade e a situacionalidade do momento”. De acordo com Koch e Elias (2009: 34), “o texto tem uma existência independente do autor e entre a produ o do texto escrito e a sua leitura, pode passar muito tempo, portanto, as circunstâncias da escrita (contexto de produ o) podem ser absolutamente diferentes das circunstâncias da leitura (contexto de uso)”. A música de Vandr e, hoje, pode até operar entre sujeitos que não conseguem absorver a intencionalidade do autor no momento de sua escritura e a o social, histórica. Alguns apenas consideram a letra bonita, a melodia agradável e, por isso, ouve-a. Mas há aqueles que a reconhecem como motivadora, conhecem sua historia, faz dela hino atualizado contras as demais forças ditatoriais que se impõem contemporaneamente.

Logo na primeira estrofe, o cantor representa a igualdade entre as pessoas através de uma melodia cantada em uníssono por todos aqueles que socialmente pertencem ao grupo dos abandonados. Nas entrelinhas, Vandr e parece chamar a aten o sobre a necessidade da comunhão dos oprimidos, para juntos entoarem afinados a música que transforma e que liberta.

Continuando na segunda estrofe, o autor faz um alerta energético sobre a necessidade de o indivíduo construir sua própria história sem ter interferência de outros. Se o sujeito encontra-se insatisfeito com o sistema em que vive e com sua condi o de explorado,   preciso que ele tome para si (e para os que pensam como

ele) a tarefa de construção de uma sociedade onde ele possa se sentir humanamente satisfeito.

Na penúltima estrofe, o autor comenta sobre o braço armado do sistema. São pessoas que exercem uma profissão tão insana e brutalizada, que não conseguem, de fato, cumprir com o papel que a sociedade espera delas. Cruéis e treinados para enxergar inimigos em todo e em todos, os “soldados da pátria” estão sempre prontos a matar e a morrer.

Vandré encerra seu discurso musical falando sobre o amor que o indivíduo precisa dedicar à causa que decidiram abraçar. Segundo o autor, tais atuantes das mudanças necessitam, acima de tudo, crer na necessidade da libertação dos excluídos. Devem reconhecer a origem da opressão, da ação político-militar contra o povo, deve formular um projeto conjunto que possa ser aplicado à causa popular.

A música seguinte retrata a repressão contra quem quer que ousasse lutar por um mínimo de direito que a humanidade necessitava.

O bêbado e o equilibrista

Aldir Blanc e João Bosco

Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos...
A lua
Tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel
E nuvens!
Lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco!
Louco!
O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Prá noite do Brasil.
Meu Brasil!...

Que sonha com a volta
Do irmão do Henfil.
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora!
A nossa Pátria
Mãe gentil
Choram Marias
E Clarisses
No solo do Brasil...
Mas sei, que uma dor
Assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança...
Dança na corda bamba
De sombrinha
E em cada passo
Dessa linha
Pode se machucar...
Asas!
A esperança equilibrista
Sabe que o show
De todo artista
Tem que continuar...

A Ditadura Militar foi uma época em que a música teve total importância para levar a massa popular a real situação política de nosso país, através de denúncias e alertas de todo o sofrimento que viria a cair sobre a nossa gente, entre o período de 1964-1985.

Enquanto o governo tentava mascarar a situação com medidas temporárias, com a AI- 5 (Ato Institucional cinco) e promulgar Estado de Sítio, censura da imprensa, privando os cidadãos brasileiros de saberem qualquer notícia da situação em que se encontrava nossa nação, submetendo-os a ver apenas o que fosse de interesse do governo, substituindo notas importantíssimas de jornais escritos e

programas televisivos por receitas culinárias e poesias e algumas mínimas notícias que exaltavam o Brasil.

Daí entra a forte relação da música com a população, já que, até então, o rádio era o meio de comunicação mais utilizado no país e tinha, como tem até hoje, grande poder de influência sobre a formação de opiniões.

A partir de 1962, o movimento estudantil ligado ao PCP da UNE estabelece que as canções produzidas devam ser mais engajadas, politicamente, e mais acessível ao povo. Alguns artistas ligados à Bossa Nova e à classe burguesa não queriam mudar o seu estilo de fazer música e, por isso, há o rompimento da Bossa Nova com a chamada “música de protesto ou engajada”.

Ainda em meio à época da ditadura foi composta a música O Bêbado e o Equilibrista, de Aldir Blanc e João Bosco, interpretada por Elis Regina num período conturbado da história do Brasil. Nessa época, surgiram os famosos Festivais da Música Brasileira, responsáveis pelo surgimento de diversos artistas, entre eles: a própria Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Parte das músicas apresentadas trazia uma mensagem de oposição ao governo, mas de forma disfarçada, “por não se poder dizer tudo” devido à censura, que não permitia nenhum tipo de crítica social ou política em veículos de comunicação (jornais, rádios, televisão, artes etc.).

Elis Regina entra na luta popular contra o regime imposto a sociedade brasileira daquela época com canção O Bêbado e a Equilibrista, de 1979. Na passagem “Meu Brasil que sonha com a volta do irmão do Henfil / com tanta gente que partiu num rabo-de-foguete / chora a nossa pátria, mãe gentil / choram Marias e Clarisses no solo do Brasil” a cantora desenha seu grito de protesto.

O contexto sócio-histórico e ideológico, segundo Orlandi (1999), é componente das condições de produção que fazem parte da exterioridade linguística. É assim o alto pacto social que tem o autor, tanto com sua historicidade quanto com sua ideologia. Ainda sobre isso, Furlanetto (2003: 09) diz que

Um sujeito sempre se expressa a partir de uma posição social. E sempre se expressa através de textos que se conformam aos gêneros. Assim é que nunca se pode desligar o verbal do institucional. Por isso, a Análise do Discurso é bastante sensível à demanda social.

O funcionamento das constituições sociais está pronunciado com o funcionamento da ideologia, à luta de classe e às suas motivações econômicas. O músico ao falar desde sua posição social toma postura desde a sua ideologia e desvenda as diferenças, os problemas sociais. Toma corpo a denúncia de que na “nossa Pátria mãe gentil, choram Marias e Clarisses”, choros que ecoam “No solo do meu Brasil”.

Diante do exposto, podemos verificar a categoria de interdição, proposta por Foucault (1999), quando sinaliza que não se pode dizer tudo o que se quer, do jeito que se quer e em qualquer lugar; sendo as músicas um reflexo desse contexto, principalmente nessa época. Ao contrário das músicas atuais, em que ouvimos de tudo desde críticas ferrenhas ao “convite” ao sexo explícito.

Outra categoria é a vontade de verdade, que através das canções expressavam o sentimento de revolta e dor, pois muitos eram injustiçados, oprimidos por um regime que não estabelecia uma ordem comum, e sim, uma política arbitrária e sem limites de repressão.

Entretanto, no final da música há uma mensagem de esperança e otimismo ao povo brasileiro, evidenciado na última estrofe “Asas! A esperança equilibrista / Sabe que o show de todo artista / Tem que continuar”. Essas duas características sempre fizeram parte do repertório de Elis Regina, desejando uma situação melhor para o país que chama de seu.

Para alcançar esta análise do discurso foram apreciadas o seu contexto social sem recusar a historicidade da linguagem que não se pode isolar da sociedade na qual se insere. “O caráter histórico da língua está em ser ela um fato social” (ORLANDI, 1996: 99).

Na busca de produção do sentido é preciso analisar estas questões histórico-sociais. Portanto, a língua serve não somente para se proclamar senão também para denunciar, para descrever a história, os conflitos sociais. Na procura da produção de sentido é o melhor expoente e o manifesta-se mais alto e nitidamente.

Em 1979, com a ditadura já enfraquecida, foi anunciada a Lei da Anistia: “[...] sei, que uma dor / Assim pungente / Não há de ser inutilmente”. Em 1985, o regime

militar chegou ao fim, foi iniciado um novo momento na política brasileira. Fato que Elis não chegou a vivenciar. Ela morreu no dia 19 de janeiro de 1982, sem presenciar a vitória do povo e o respeito de volta a sua terra “mãe gentil”.

Cálice

Chico Buarque e Gilberto Gil

Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
Pai! Afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue...
Como beber
Dessa bebida amarga
Tragar a dor
Engolir a labuta
Mesmo calada a boca
Resta o peito
Silêncio na cidade
Não se escuta
De que me vale
Ser filho da santa
Melhor seria
Ser filho da outra
Outra realidade
Menos morta
Tanta mentira
Tanta força bruta

Em meio ao período Ditatorial, os artistas faziam uso de linguagem conotativa, lançavam mão de elementos simbólicos como estratégia para não se sujeitarem às perseguições radicais impostas pela Ditadura militar. Chico Buarque, de tanto ser perseguido, passou a adotar um pseudônimo (Julinho da Adelaide).

A música “Cálice”, composta por Chico Buarque e Gilberto Gil, foi lançada em 1978, no LP “Chico Buarque”. Na música, é possível perceber essa forma de expressividade mascarada, metafórica. Na construção da letra, os compositores

representam a voz de um sujeito tolhido de liberdade: “Pai, afasta de mim esse Cálice”; efeitos da censura, a qual sufoca no “peito” a vontade de gritar o que se pensa. Este trecho da música, faz referência à antológica frase de Cristo no calvário que, assim como Eu da composição, expressa o sofrimento frente ao seu destino, o pavor diante de sua realidade.

O “Cálice” é a taça que serve o vinho sacramental no rito católico, representando o sangue de Jesus, seu sacrifício. A bebida amarga do cálice diz respeito à censura imposta, a resistência do eu-lírico em aceitar uma situação social em que as pessoas eram subjugadas de forma violenta. A palavra é usada de forma ambígua, refletindo, ainda, o imperativo “Cale-se”, como tolhimento da liberdade de expressão, marca da censura.

Os compositores se referem, ainda, ao “Pai” como alusão ao governo ditatorial, pedindo para que este afaste deles o “Cálice” “de vinho tinto de sangue”, que faz referência ao sangue derramado pelas vítimas da repressão e da tortura, aplicadas a todos os que insistiam em expressar seus pensamentos e ideologias.

Nas estrofes derradeiras, o eu lírico suplica por liberdade, pelo direito de se arriscar, de cometer erros.

Após o fim da Ditadura, ainda na década de 80, os artistas puderam expressar sentimentos de revolta, inquietação, através de suas letras revelarem a realidade nua e crua pela qual passávamos e que não está tão diferente do que temos hoje.

Violência, drogas, preconceito racial, prostituição, miséria, corrupção, marginalidade, tudo o que angustiava o coração dos brasileiros foram transmitidos através de suas canções.

Um bom exemplo disso é a canção interpretada por Zé Ramalho, de composição de Livardo Alves, Orlando Tejo e Gilvan Alves, em falando de forma explícita a situação da nação brasileira com imensos problemas sociais e governados por pessoas que têm sempre outras prioridades, enquanto deixam à população desprotegida e jogada ao léu.

O Meu País

Zé Ramalho

Compositores: Livardo Alves,
Orlando Tejo, Gilvan Chaves

Tô vendo tudo, tô vendo tudo
Mas, bico calado, faz de conta que sou mudo
Um país que crianças elimina
Que não ouve o clamor dos esquecidos
Onde nunca os humildes são ouvidos
E uma elite sem deus é quem domina
Que permite um estupro em cada esquina
E a certeza da dúvida infeliz
Onde quem tem razão baixa a cerviz
E massacram - se o negro e a mulher
Pode ser o país de quem quiser
Mas não é, com certeza, o meu país
Um país onde as leis são descartáveis
Por ausência de códigos corretos
Com quarenta milhões de analfabetos
E maior multidão de miseráveis
Um país onde os homens confiáveis
Não têm voz, não têm vez, nem diretriz
Mas corruptos têm voz e vez e bis
E o respaldo de estímulo incomum
Pode ser o país de qualquer um
Mas não é com certeza o meu país
Um país que perdeu a identidade
Sepultou o idioma português
Aprendeu a falar pornofonês
Aderindo à global vulgaridade
Um país que não tem capacidade
De saber o que pensa e o que diz
Que não pode esconder a cicatriz
De um povo de bem que vive mal
Pode ser o país do carnaval
Mas não é com certeza o meu país

Um país que seus índios discrimina
E as ciências e as artes não respeita
Um país que ainda morre de maleita
Por atraso geral da medicina
Um país onde escola não ensina
E hospital não dispõe de raio - x
Onde a gente dos morros é feliz
Se tem água de chuva e luz do sol
Pode ser o país do futebol
Mas não é com certeza o meu país
Um país que é doente e não se cura
Quer ficar sempre no terceiro mundo
Que do poço fatal chegou ao fundo
Sem saber emergir da noite escura
Um país que engoliu a compostura
Atendendo a políticos sutis
Que dividem o brasil em mil brasis
Pra melhor assaltar de ponta a ponta
Pode ser o país do faz-de-conta
Mas não é com certeza o meu país

A poesia de Zé Ramalho é intensamente nordestina e, ao mesmo tempo, universal, pois gira em torno de assuntos que intrigam o ser humano de uma forma geral. Sua música está cheia de citações às suas próprias experiências pessoais: movimento hippie, a batalha pelo pão, a precisão de arranjar dinheiro, a procura de uma experiência mística, a aflição de um amor impossível, etc. Com letras impactantes, a maioria delas de caráter místico e social, formou-se num cantor eclético atingindo várias gerações. “Meu país” é um dos seus maiores sucessos.

No trecho da música “Tô vendo tudo, tô vendo tudo / Mas bico calado, faz de conta que sou mudo...” há retrato falado do povo brasileiro, incapaz de esboçar qualquer reação diante dos escândalos que se sucedem na política. O máximo de reação a que nos permitimos é quebrar um estádio quando nosso time perde. Somos extorquidos com impostos escandinavos e recebemos de volta serviços públicos

africanos, mas estamos vendo tudo, com o bico calado, fingindo de mudos. Esse é o Brasil.

Um país que crianças elimina
Que não ouve o clamor dos esquecidos
Onde nunca os humildes são ouvidos
E uma elite sem deus é quem domina
Que permite um estupro em cada esquina
E a certeza da dúvida infeliz
Onde quem tem razão baixa a cerviz
E massacram-se o negro e a mulher
Pode ser o país de quem quiser
Mas não é, com certeza, o meu país

Um país onde as leis são descartáveis
Por ausência de códigos corretos.

A condição da classe reprimida é semelhante, pois existem mecanismos de insanidade e direcionamento das massas para que essa situação de opressão não seja protestada ou sequer entendida. Tais mecanismos se formam como importante ferramenta da ordem estabelecida e favorecem àqueles que detêm o poder, pois onde não há contestação ou exigência, a facilidade para o auto-favorecimento, a corrupção e a impunidade é intensa. O resultado disso é a gravidade da desigualdade social e de todos os demais problemas sociais. Nessa prática podemos visualizar a categoria de interdição, a qual, segundo Foucault (1999), diz que não podemos falar o que pensamos, de qualquer jeito e em qualquer lugar.

O discurso polêmico mantém a presença do seu objeto, sendo que os participantes não se expõem, mas ao contrário procuram dominar o seu referente, dando-lhe uma direção, indicando perspectivas particularizantes pelas quais se o olha e se o diz, o que resulta na polissemia controlada (o exagero é a injúria) (ORLANDI, 1996: 15).

O contexto sócio-histórico e ideológico é parte das classes de produção que fazem parte da exterioridade linguística. A língua por si só cria uma identificação (ORLANDI, 1996: 98). Então se pode dizer que todo texto é língua em uso e que todo discurso constrói-se de identidade, motivo pelo qual se pode afirmar que a música popular brasileira deve ser apreciada não tão somente como uma expressão popular senão também como amostra da identidade do povo na qual se introduz.

“Onde nunca os humildes são ouvidos, E uma elite sem Deus é quem domina Que permite um estupro em cada esquina”.

O autor adquire a função social de estabelecer e assinar determinada produção escrita como um sujeito incluso num determinado contexto histórico-social e como indivíduo enunciativo que, segundo Foucault (2003), é uma posição que o sujeito assume enquanto produtor da linguagem.

Há uma afinidade entre linguagem, enquanto produção social, e sujeito, entendido como uma constituição polifônica, lugar de significação, historicamente constituído- que se dá a partir de um trabalho com a ideologia, “[...] ao asseverar que não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia” (ORLANDI, 1996: 13).

Alguns exemplos estão relacionados ao pensamento popular, a respeito do governo, dos políticos, da corrupção, “*Não têm voz, não têm vez, nem diretrizes, Mas corruptos têm voz e vez e bis, e o respaldo de estímulo incomum, Pode ser um país de qualquer um, mas não é com certeza o meu país*”.

Nenhuma pessoa pode apartar-se de sua ideologia. Embora se mostre uma face objetiva, a partir da semântica do discurso pode-se concluir sua ideologia. Sendo assim, não se pode destacar o discurso dos seus sentidos, temos de ser conscientes que as consequências de sentido estão coladas à concepção discursiva, definida a partir de sua interdiscursividade, à formação ideológica e à interpretação.

Diante do exposto, Pêcheux (1993: 154), afirma que

[...] as palavras, expressões, proposições, mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam, sentidos esses que são determinados, então em referência às formações ideológicas nas quais se inscrevem estas posições.

Embora tentemos buscar o sentido exato, devemos lembrar que as palavras operam como matrizes dos sentidos, podendo existir mais de um sentido para a palavra, sempre movente, mutável e repleta de sentidos.

[...] no caso da indústria cultural, o texto está prenhe de outros sentidos que não a informação, efeitos esses tais como a persuasão, o nivelamento de opinião, a ideologia de sucesso, a homogeneização, etc. (ORLANDI, 1996: 119).

Essa citação é comprovada no trecho: *“Um país que é doente e não se cura, Quer ficar sempre no terceiro mundo, Que do poço fatal chegou ao fundo, Um país que engoliu a compostura, Atendendo a políticos sutis, Pra melhor assaltar de ponta a ponta, Pode ser o país do faz-de-conta, mas não é com certeza o meu país”*.

O discurso acima não impera somente na falta de leis, o discurso não é somente verdadeiro porque vem do poder de algum cargo, de uma instituição, da justiça, ele se torna verdadeiro porque os sujeitos sociais, diante de tantas interdições, “acertam” as verdades impostas como forma de evitar sanções. Contudo, como o próprio Foucault informa, onde há poder há resistência, assim, a renúncia das verdades de época impostas socialmente são, por vezes, postas em questão, o que pode gerar novas práticas.

Foucault (1999: 24) levanta alternativas sobre a visão de homem que impera no mundo, alerta que o discurso coercivo e universal coloca o homem num caminho que funciona como a passagem pelas “verdades” de uma época, ou seja, o caminho quase sempre seguido pelos sujeitos é aquele que interessa ao poder. Nesse sentido, o discurso oculta a verdade e a que prevalece é a do indivíduo que apreende o poder.

Considerações finais

A análise do discurso, através desta pesquisa, permite ressaltar a variedade de explicações que somos capazes de fazer, graças aos recursos da linguagem. Através da dinâmica do discurso musical e da sua relação intertextual com os outros discursos, podemos encontrar signos, reformular ou produzir ideias inter-relacionadas com pensamentos sociais, históricos, políticos e culturais.

Todo e qualquer discurso se relaciona com as atitudes de seus agentes, de acordo com a maneira que eles assumem no universo das lutas e das causas sociais e ideológicas, ou seja, através do discurso verdadeiro da época, o sujeito ativo manterá ou não a sua posição mediante os assuntos que o cerca. Tudo dependerá do diálogo que ele manterá com os outros discursos. E como lembra Bakhtin (1998: 49), “[...] diálogo não significa apenas a comunicação entre duas pessoas; refere-se ao amplo

intercâmbio de discursos, tanto na dimensão sincrônica como diacrônica manifestada pela sociedade”.

Devemos ver estes discursos como “momentos”, no qual percebemos a manifestação de conhecimentos e um grande processo de modificação de uma sociedade, como o Brasil passado, repleto de momentos extremamente críticos, mas que conseguiu transformar a realidade da época, demonstrar o poder de expressão daqueles que tiveram a vontade de exporem seus pensamentos, suas críticas, e assim fizeram através de músicas que cantam o Brasil.

Não é possível, então, isolar os discursos, eles estão vinculados a determinados contextos de produção, que dependendo dos dados históricos, políticos, econômicos ou culturais, podem produzir diferentes efeitos de sentido. Portanto, a música, como discurso da existência humana, é um gênero produtivo na sociedade: canta dores, lutas, conquistas e alegrias de um povo, podendo materializar discursos que venham a representar a história de um povo, de uma época.

A arte musical funciona como um radar. Ela atua como se fosse um sistema de alarme premonitório, capacitando a descobrir e a enfrentar objetivos sociais e psíquicos, demonstrando que os discursos produzem efeitos de sentido e de poder entre os sujeitos que a utilizam.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BARBOSA, P. L. N. Produção de texto e subjetividade: o jogo de imagens *In*:

GREGOLIN, M. do Rosário. **Filigranas do discurso**: as vozes da história. Araraquara: FCL/ Laboratório Editorial / UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2000.

FERRAZ, Eucanaã (org. e sel.). **Letra só**: Caetano Veloso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____; **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

_____; **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____; **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FURLANETTO, Maria Marta. **Análise do discurso e ensino**: como a teoria situa a prática. Texto apresentado na II semana Integrada das Licenciaturas UNISUL, 2003.

GREGOLIN, M. do Rosário V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso**: diálogos e duelos. São Carlos, SP: Clara Luz, 2005.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MARCHUSCI, Luiz Antônio. Processos de produção textual. *In*: _____. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 48-143.

MEDINA, Cremilda. **Notícia**: um produto à venda. Jornalismo na sociedade urbana e industrial. São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

ORLANDI, Eni P. **Análise de Discurso**: princípios e fundamentos. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____; **Linguagem e seu funcionamento**: As formas do discurso. São Paulo: Pontes, 1996.

PÊCHEUX, Michel. Análise Automática do Discurso (AAD-69). *In*: GADET, F.; HAK, T. (orgs.) **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas, SP: UNICAMP, 1993.