

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LINGUÍSTICA**

ANA CLÁUDIA DE MORAES SALLES

**ARQUIVO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS
E DE SENTIDOS PELO REGIME MILITAR**

CÁCERES

2017

ANA CLÁUDIA DE MORAES SALLES

**ARQUIVO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS
E DE SENTIDOS PELO REGIME MILITAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGL/UNEMAT), como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestra em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Olimpia Maluf-Souza

CÁCERES

2017

Salles, Ana Cláudia de Moraes

Arquivo, memória e resistência: a constituição de sujeitos e de sentidos pelo Regime Militar./Ana Cláudia de Moraes Salles. Cáceres/MT: UNEMAT, 2017. 147f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2017.

Orientadora: Olimpia Maluf-Souza

1. Ditadura militar. 2. Repressão. 3. Resistência. 4. Arquivo – regime militar. 5. Memória – regime militar. 6. Análise de discurso. I. Título.

CDU: 81'42

**ARQUIVO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: A CONSTITUIÇÃO DE SUJEITOS
E DE SENTIDOS PELO REGIME MILITAR**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Olimpia Maluf-Souza – Orientadora
PPGL – UNEMAT

Prof. Dra. Mónica Graciela Zoppi-Fontana – Convidada
IEL – UNICAMP

Profa. Dra. Eliana de Almeida – Convidada
PPGL – UNEMAT

Profa. Dra. Maristela Cury Sarian – Convidada/Suplente
ProfLetras – UNEMAT

Cáceres, 15 de março de 2017.

Com todo o meu amor, àquela por quem meu coração se enche de saudade: minha mãe, Dalvina Jeocy de Moraes Salles (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai, Aurélio, à minha irmã, Nyanne, e à minha sobrinha, Laura, por me amarem e acreditarem na conclusão de meu trabalho, mesmo em meio a maior das tribulações. É um prazer imensurável tê-los em minha vida.

A todos os meus familiares que estiveram torcendo pelo sucesso de minha caminhada.

Agradeço à minha orientadora, Olimpia, tanto pelos ensinamentos acadêmicos quanto pelo carinho que me destina.

Agradeço a todos os meus amigos, e em especial à Manuely, pelo apreço, pela ternura e por ser aquela que mais se fez presente no momento em que mais precisei. Ao Wellington, um grande confidente e parceiro de todas as horas. E à Anielly, que sempre me transmitiu positividade e alegria desde os nossos primeiros anos de idade. Por todos os risos, lágrimas e abraços. Obrigada.

Agradeço a todos os meus professores do curso de Letras UNEMAT/Cáceres, que acompanharam e impulsionaram meus primeiros passos nos estudos da linguagem.

Sou grata a todos os professores do PPGL/UNEMAT, com os quais aprendi muito, não só sobre Linguística, mas também sobre profissionalismo e ética.

Aos meus colegas de sala, pela troca de conhecimentos, pelos debates e pela companhia.

Obrigada aos membros da banca examinadora, pela leitura minuciosa e pelas contribuições enriquecedoras.

À CAPES, pela disponibilização da bolsa.

À UNEMAT.

RESUMO

Quando o assunto é o momento de vigência da ditadura no Brasil, sempre é trazida à memória a repressão mantida pelos governantes e a sua característica violência, seja ela simbólica, materializada na língua pelo gesto de censura, ou física, materializada no corpo pelas torturas e mortes. Nesse período, uma constante disputa entre os militares e os civis foi instaurada, o que pôde ser visto pelo que se produzia enquanto discurso da/sobre a ditadura, compondo seu arquivo. Em nosso trabalho, transitaremos por diferentes materialidades que constituem o *corpus* de análise, não só canções produzidas durante e posteriormente o Regime, como também com outros discursos que se relacionam pelo jogo entre arquivo, memória e resistência. Assim, tomamos como material de análise nomeações atribuídas ao Regime Militar, canções de ufanismo e de resistência, charges e canções-homenagens, instaladas pelas mesmas condições de produção: a da repressão ditatorial no Brasil. Através desses materiais, tomados como materialidades significantes, procuramos compreender como esses dizeres instalam diferentes posições-sujeito que, produzidas pelo Regime Militar, permanecem e deslizam sentidos, fazendo funcionar uma memória que constituiu/constitui um arquivo de violência e de resistência, enquanto efeitos resultantes do período. Para tanto, tomamos como fundamentação teórica a Análise de Discurso de linha francesa, de base materialista, que a partir de sua noção de sujeito descentrado, permite-nos deslocar o sujeito social para um sujeito discursivo, que pode ser outro, um sujeito que se constitui ao assujeitar-se à língua. Tomando a Análise de Discurso como base, temos como método de desenvolvimento do trabalho o direcionamento de perguntas ao *corpus* para compreendermos as possibilidades de sentido determinadas histórico-ideologicamente. Nos três capítulos do texto, produzimos análises de diferentes materialidades e podemos perceber seu relacionamento diante da conjuntura do Regime Militar, fazendo-nos compreender que a Ditadura permanece vívida ainda na atualidade, pois, pela historicidade, continua produzindo efeitos nos discursos, mesmo após a sua extinção, em 1985. Desse modo, este trabalho conta com uma discussão ampla sobre os efeitos da memória no arquivo, e nos gestos de resistência dos sujeitos diante dos arquivos documental – como os relatos da Comissão Nacional da Verdade (CNV) e as charges – e o artístico – as canções de ufanismo, de resistência e de homenagem.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Repressão; Resistência; Arquivo; Memória; Análise de Discurso.

ABSTRACT

When the matter is the moment of duration of the Brazil dictatorship, it's always brought to memory the repression maintained by the rulers and their violent characteristic, either symbolic materialized in the language through the gesture of censorship, or physical materialized on the body by tortures and deaths. In this period, a constant dispute between the militaries and the civilians was instated, which could be seen by what was produced as a discourse of/about the dictatorship, composing its archive. In this paper, we will transit through different materials that constitute the corpus of analysis, not just songs produced during and posteriorly to the Regime, as so with others discourses that are related by the play between archive, memory and resistance. Thus, we take as material of analysis names attributed to the Military Regime, nationalistic and resistant songs, daily cartoons and homage-songs, installed by the same production conditions: the dictatorial repression in Brazil. Through these materials, taken as significant materialities, we seek to understand how these sayings installed many different subject-positions that, produced by the Military Regime, remain and slide senses, working with a memory that constitute/constituted an archive of violence and resistance, as effects resultants of the period. To do so, we take as theoretical ground the Discourse Analysis of French line and materialistic base, which from the notion of decentered subject, allows us to dislocate the social subject to a discursive subject, that can be other, a subject that constitute itself by the submission to the language. Taking the Discourse Analysis as foundation, we have as development method of the research the projection of questions to the *corpus* to understand the possibilities of senses determined historical-ideologically. In the three chapters of the paper, we produced analysis of many different materialities and we could understand their relation with the conjuncture of the Military Regime, making us understand that the Dictatorship still remains vivid presently, because, through the historicity, continue producing effects in the discourses, even after its extinction, in 1985. Thereby, this paper counts with an ample discussion about the effects of the memory in the archive, and in the resistance gestures of the subjects in face of the documental archives – as the National Truth Commission (NTC) reports and the daily cartoons – and the artistic – with the nationalistic, resistance and homage-songs.

Key-words: Military Dictatorship; Repression; Resistance; Archive; Memory; Discourse Analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	15
UMA HISTÓRIA QUE NÃO CESSA DE PRODUZIR SENTIDOS: O REGIME MILITAR E SEUS EFEITOS NO DURANTE E NO PÓS-DITADURA	15
1.1 As posições-sujeito nos gestos de nomeação do empreendimento militar.....	17
1.2 Ufanismo e resistência em hinos	40
CAPÍTULO II	58
NAS VEREDAS DA COMISSÃO: A DITADURA AINDA VIVE	58
2.1 O funcionamento da memória nos discursos do/sobre o relatório da Comissão Nacional da Verdade.....	64
2.2 (Mal de) Arquivo: entre o dito e o silenciado	74
CAPÍTULO III	85
CANÇÕES-HOMENAGENS: LUGARES DE MATERIALIZAÇÃO DE CLAMOR E DE RESISTÊNCIA	85
3.1 Zuzu e Stuart: uma história de confronto e de morte.....	89
3.1.1 A arte sempre diz: o luto significado na moda-de-protesto Angel.....	92
3.1.2 O estribilhar dos <i>Angels</i> : cantos e angústias	100
3.2 Nos trajetos do guerrilheiro	112
3.2.1 Um comunista. O comunista: canto biográfico a Marighela.....	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
REFERÊNCIAS	140
WEBGRAFIA	145

INTRODUÇÃO

*[...] as palavras são de fato um mistério, um dia eu escrevo um livro louco, só quero escrever um livro louco, em que as palavras possam detonar, explodir em todos os tipos de significados, provocar todo tipo de reação. Eu queria libertar todas as palavras [...] É o que eu sinto, eu queria libertar as palavras. Idiota, você também. Acaba delírio linguístico, fecha parêntese.
(A Casa dos Budas Ditosos - João Ubaldo Ribeiro)*

Não fechemos parênteses, não nos abandone delírio linguístico. Quem de nós não tentou ou unificar ou libertar a língua? Por um lado a procura pela univocidade que maquiniza, que restringe, que tenta equacionar; e por outro a procura pela alforria, pela liberdade, pelo desprendimento absoluto. Apesar de tanto o aprisionamento quanto a emancipação das palavras serem anseios cativantes (como já pudemos ver ao longo do percurso dos estudos da linguagem), e pensando aqui no desejo delirante de liberdade como o do personagem de João Ubaldo, podemos mesmo desatá-las por completo (as palavras)? Rostindo uma borracha e apagando vestígios de lembrança?

O lado azul da borracha, diziam, apagava caneta. Que promessa! Se assim cumprisse, certamente seria uma borracha que muitos ambicionariam ter em mãos: capaz de apagar o que já considerávamos grudado tão intimamente ao papel; que por seu turno, ao ser impregnado pelas formas contornadas pela tinta, deixa de ser somente papel para ter uma infinidade de corpos, com respectivas finalidades, e extensivas possibilidades, significando por distintos modos. Apesar da imagem instigante dessa borracha, o que tínhamos na prática, quando tentávamos consumir o feito, era um frustrante resultado: ao friccionar a borracha contra o papel o registro da caneta não era integralmente apagado. Alguns resquícios teimavam em fazerem-se presentes, e ainda, junto com o escrito, danificava-se o papel, pois a agressão da borracha precisava ser tão grande para cumprir com seu propósito (ou “mitológico” propósito), que meio que se esvaía caneta, meio que se esvaía papel. Por fim, com a tentativa de correção pela exclusão da letra, da palavra, destruía-se o papel, que era exatamente aquilo se queria

proteger de início. Aquela rasura, aquele rasgo que se fez presente no papel pela ação da borracha, configura-se como a marca de que não é possível simplesmente apagar um do outro, desvencilhá-los, passar a borracha e fazer isenções de percursos de acontecimento.

O que podemos dizer por essa ilustração é que assim como a caneta não pode ser eliminada de modo que pareça nunca ter existido no papel, a história também não pode ser apagada em relação à língua, quando a proposta é estudar o complexo processo que constitui a formação dos sentidos. Jogar com metáforas, mesmo que em todas as suas exequíveis brechas – como o corriqueiro ato de apagar com uma borracha – é tentar marcar que a língua(gem), muitas vezes tida como abstrata, é materializada em cada corpúsculo elementar de tudo o que experienciamos, e a que nos sujeitamos. Não nos afastemos da língua(gem) para falar sobre língua(gem), caldeemo-nos em meio à infinidade linguística, assimilando que não só fazemos parte dela, mas a somos, para assim compreendê-la em seu âmago, por uma análise que não deixe a parte elementos inerentes que nos fazem compreender muito do discurso. Muito, porém não tudo, pois isso seria negar a incompletude, mas uma análise que vá além do que se plasma na evidência.

Para transpormos as obviedades produzidas empiricamente, precisamos assumir amplitude e perceber que faz-se língua(gem) pela/na história e faz-se história pela/na língua(gem), processos movimentados por um sujeito que se constitui por essas instâncias; e assim como estas últimas se (des)plenifica pelo interpretável. Buscamos, dessa maneira, figurar o teor determinante da memória na produção de sentidos. Esquecimentos inevitavelmente atravessarão sujeitos, os farão tentar inaugurar, encapsular, purificar, detonar, tornar aleatório, libertar a linguagem... E é essa procura mesma pelo inatingível que dinamiza e que faz o jogo simbólico tomar forma sem assertividades e manuais, mas sim faz produzir sentidos fluidos em redes conectivas de diversas ordens.

Tomando a Análise de Discurso e seus pressupostos para que possamos desenvolver nossas considerações analíticas, percebemos o quanto uma área do conhecimento que se atente à interpretação, precisa entrecruzar-se e tocar o campo da história e da psicanálise; refletindo memória, sujeito e língua sem delinear limites por entre eles, a fim de articular e entretecer todos os pontos que fazem tais campos interdependerem-se na feitura da concepção de uma teoria do discurso. Teoria que nos atrai exatamente por apresentar-se como “interdisciplinar” que não descarta e

exterioriza fatores imanentes à língua(gem). Todo esse caráter material híbrido – do qual não podemos separar ou medir o que lhe é mais vital em razão dessa interdependência mencionada – só pode ser visto pela materialidade linguística, em que a língua e a linguagem se corporificam e transcendem a estrutura desse mesmo corpo, que em sua dança embalada por historicizações, movimenta sentidos.

Diante do exposto, nosso trabalho se estruturará em três capítulos, que se conectam pelas relações entre arquivo, memória e resistência, noções caras à Análise de Discurso sobre as quais refletiremos no decorrer da pesquisa.

Na constituição do *corpus*, os três capítulos de análise propõem distintos trajetos de inscrição do sujeito no arquivo e na memória, que, a partir das condições de produção da Ditadura, levam à (re)formulação do mesmo.

Nosso interesse em analisar materialidades constituídas em relação à Ditadura inicia-se na graduação, em um projeto de Iniciação Científica, trabalhando com a análise de canções e de seus pareceres censórios. Na presente pesquisa, tomamos diferentes materialidades, mas ainda procurando compreender como os discursos funcionam nas condições de produção do Regime Militar brasileiro.

No primeiro capítulo, refletiremos a respeito da história, compreendendo-a não como uma reprodução cronológica, mas como uma história movente, uma historicidade que, no encontro com a atualidade, produz os *acontecimentos discursivos*.

O escopo é ler o período da ditadura militar, através de diferentes materialidades, consideradas em suas versões e contradições, compreendendo os efeitos de sentido produzidos pela memória do dizer, evocada por uma disciplina que tinha sua manutenção feita pela violência – considerada indispensável pelos militares para a preservação do poder. Nesse momento, para compreendermos como se apresentam as distintas posições-sujeitos tomadas mediante os discursos, discutiremos as nomeações do empreendimento militar (*revolução, golpe, movimento, contrarrevolução*), dando visibilidade à discursividade desse gesto e também mostrando como essa mesma tensão entre posições-sujeito e formações discursivas foi materializada em canções consideradas de ufanismo e de resistência. As duas canções que tomamos em análise, nesse momento, são *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, composta por Geraldo Vandré, e *Eu Te Amo Meu Brasil*, composta pela dupla Dom e Ravel. Assim, tanto as nomeações quanto as canções são tomadas como compondo o arquivo constituído pela memória do Regime Militar.

O tema Ditadura é muito remontado em produções de estudiosos e artistas, com ênfase na anti-democracia e na repressão promovida, mas também com o desejo de afastar a possibilidade de retorno do funcionamento instalado pelo que se denominou, popularmente, “Anos de Chumbo”. O que temos, por um lado, é o gesto de repelir o sentimento de angústia que essa memória traz, e, por outro, o desejo de reparar algumas injustiças, um gesto instalado pela Comissão Nacional da Verdade (CNV), assunto central do capítulo seguinte.

No segundo capítulo, com foco na Comissão, discorreremos brevemente a respeito da sua instituição e dos tipos de documentos que compõem o acervo, procurando compreender os efeitos da instauração da CNV. Dessa maneira, alguns desses documentos farão parte do nosso *corpus*, à medida que, em relatórios alongados, constroem ponderações concernentes aos homenageados nas canções que selecionamos.

Nessa direção, a discussão sobre o conceito de arquivo se faz presente, estabelecendo um contraponto entre o arquivo físico, dado empiricamente, e o arquivo constituinte, que diz sobre a memória do dizer. Fazem parte desse arquivo três charges sobre as investigações da CNV, que, tomadas como mais uma materialidade que analisamos, produzem sentidos a partir das condições de produção ditatoriais brasileiras. O que procuramos nessa seção é mostrar que mesmo que o indivíduo tente negar o arquivo, o sujeito sempre o revisita.

No terceiro capítulo, a matriz da discussão se fará por canções, uma do período da ditadura – *Angélica* –, composta por Chico Buarque, em 1977, em homenagem a Zuzu Angel, e a outra – *Um Comunista*, composta por Caetano Veloso, em 2012, em homenagem a Marighella. Para compreendermos as condições de produção das canções, traremos ainda os discursos que circularam/circulam sobre elas, como entrevistas dos compositores, a fim de compreender o funcionamento constitutivo dos discursos que, amalgamados de linguagens e de sentidos, compõem as canções-homenagens.

As canções-homenagens, tomadas por nós, possuem condições de produção distintas, o que é produtivo no sentido de compreendermos os efeitos de distinções e de regularidades, visto que as canções, produzidas em períodos distintos, se aproximam, pois são homenagens a personalidades que pereceram devido aos atos ditatórios do Regime.

Analisaremos ainda as chamadas “canções de protesto”, visto que o compositor da canção *Um comunista* afirmou-a como elaborada nos moldes da “tradicional canção de protesto”. Assim, sendo *Angélica* uma canção composta no momento em que se

impingia repressão, as suas condições de produção se marcam por extensivos contrastes com *Um Comunista*, elaborada sem nenhum tipo de ordem silenciadora.

Algumas questões se impõem a nós: o que produz semelhanças entre as canções? Relacionar-se-iam por letra, melodia, modulação da voz no canto? E a divergência dos momentos históricos de composição, funcionaria nesses mesmos quesitos listados anteriormente?

Na seção, tentaremos responder a essas questões pelo funcionamento da língua, quando o assunto é a letra, e, mais ainda, pelo da linguagem, quando o assunto é o conjunto dos outros elementos que compõem a canção.

Os recortes propostos ao longo dos capítulos são justificados em razão de sua relação com as condições de produção históricas, pois se trata de recortes temporais diferentes e funcionamentos discursivos de materialidades significantes diferentes, ligados pela memória das tensões entre repressão e resistência.

Nessa direção, o presente trabalho tem por finalidade colocar em funcionamento parte do arquivo instalado pela Ditadura Militar, um arquivo constituído por materialidades que guardam distintas posições-sujeito, que inscrevem seus dizeres em uma memória discursiva, que aponta para diferentes trajetos de sentido, marcando gestos de resistência, que, produzidos de distintos modos, entremeiam e constituem as condições de produção das posições-sujeito e a movência dos sentidos.

CAPÍTULO I

UMA HISTÓRIA QUE NÃO CESSA DE PRODUZIR SENTIDOS: O REGIME MILITAR E SEUS EFEITOS NO DURANTE E NO PÓS-DITADURA

*Um sinal
Uma porta pro infinito
O (ir)real
O que não pode ser dito
Afinal*

(O Silêncio das Estrelas – Lenine)

Renúncia, os movimentos entre as posições erigidas durante o período ditatório brasileiro se constituíram por ela. A renúncia do oprimido em permanecer submetido a diretrizes absolutistas; a renúncia do poderio militar em ceder aos reclames dos grupos de oposição; e a renúncia dos abnegados em manifestar tendências partidárias, ao perseguir uma neutralidade intangível. Todas essas posições são afetadas pelo temor de escapar-lhes uma ilusória liberdade: uns de serem livres para determinar e controlar o país; outros de serem livres para interferir nas decisões e substancialmente agir em prol da nação sem sofrer ameaças, e ainda, aqueles que desejavam liberdade e aceitação para acuarem-se diante da possibilidade de retaliação cerceadora de ambos os lados. Era um momento de busca de afirmação e consolidação de espaços de poder.

Em outras palavras, existiam distintas posições-sujeito e cada uma delas tentava se firmar em meio à conjuntura política vigente no país, naquele momento. Segundo Orlandi (2012, p. 50), essas distintas posições são produzidas, pois o indivíduo

[...] é sujeito à língua e à história, pois para se constituir, para (se) produzir sentidos ele é afetado por elas. Ele é assim determinado, pois se não sofrer aos efeitos do simbólico, ou seja, se ele não se submeter à língua e à história, ele não se constitui, ele não fala, não produz sentidos.

Desse modo, de acordo com o que assevera a autora, podemos compreender que o sujeito precisa submeter-se à língua(gem) para constituí-la e se constituir. Nesse processo de assujeitamento, ao produzir discursos, o sujeito toma posição diante do dizer:

[...] o sujeito, na análise de discurso, é posição entre outras, subjetivando-se na medida mesmo em que se projeta de sua situação (lugar) no mundo para sua posição no discurso. Essa projeção-material transforma a situação social (empírica) em posição-sujeito (discursiva) (ORLANDI, 1999, p. 17).

Diante da compreensão de posição, podemos dizer que no período da Ditadura havia diferentes posições discursivas, assim, é a elas que daremos visibilidade, nos materiais tomados em análise.

Em razão do controle exercido pelos militares, sua força administrativa e política, estabelecida por meio do exército nacional, massacrava a frente de resistência da minoria. Apesar de renunciarem a algo em função de sua “liberdade”, aqueles que estavam empossados, naturalmente, utilizavam dos artifícios que lhes eram dispostos para impingir domínio, através da força armada, reprimindo manifestações. De modo algum, os interesses eram idênticos, ainda que os sentimentos aparentassem ser compatíveis. Dizemos dessa compatibilidade de sentimentos entre as posições, pois todos compartilhavam da mesma sensação: a de injustiça, mas lida de variadas maneiras, pois a ideologia não interpela os sujeitos a esmo e de um modo mesmo. Logo, o que se justifica de um lado, se injustiça de outro, confirmando que o efeito de sentido é múltiplo, embora não seja qualquer um, conforme nos ensina Orlandi (2012). O efeito de sentido é tomado aqui, antes de tudo, como aquilo que é produzido pelo/no sujeito ao dizer, ao ouvir, ao ver, ao tocar, e que vem a se materializar no discurso. Sentimentos constituintes e constituídos que provêm de uma memória a que não remontamos inícios, meios ou fins, mas que tecem cada dizer. Assim, os papéis de “vilões” e de “mocinhos” comutavam-se de acordo com essas posições. Desse modo, os responsáveis pelos anos de repressão, os militares, colocavam os resistentes no lugar de “vilões”, produzindo efeitos de preocupação e de cuidado para com o país.

A fluidez de verdades, constituídas por posições-sujeito ideologicamente tecidas, vai à contramão dos discursos cristalizados, que como nos diz Foucault (1995, p. 231), se sustentam em *práticas divisoras* que objetivam o sujeito, dividindo-o “[...] no seu interior e em relação aos outros [...]”. O autor alerta que nos discursos cristalizados, as posições se constituem de forma maniqueísta: o louco e o são, o doente e o sadio, os criminosos e os “bons meninos”. Contudo, a Análise de Discurso institui-se como uma teoria da interpretação que coloca em visibilidade aquilo que está para além das evidências, portanto, mostra que a posição-sujeito não se produz por oposição e tampouco é rígida e determinada.

Foucault (1995, p.18) afirma ainda que nos sistemas maniqueístas de exclusão há uma *vontade de verdade* que atinge o discurso: “[...] essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional tende a exercer sobre os outros discursos [...] uma espécie de pressão e como que um poder de coerção”.

Em relação a essa *vontade de verdade*, Pêcheux (2012) afirma que o desejo mesmo de asserção, tido pelo sujeito, engessa sentidos e produz o *semanticamente estabilizado*. Contudo, o autor afirma que, uma vez ditos, os discursos não se aquietam, sedimentando-se inertes em um período da história. Ao contrário, eles flutuam, retornam, avançam, zigzagueiam; enfim, pressionam e coagem, e não cessam de pressionar e de coagir depois de formulados. Existem momentos em que certas “verdades” não são aceitas, pois não estão no “verdadeiro”, na normalidade e na evidência de sentidos que são permitidos. Nesses funcionamentos, tudo o que desvia, que migra, que não obedece a norma é descreditado, é falacioso.

A inviabilidade de uma verdade é, enquanto objeto dado e generalizador, promovida pela cinesia densa das práticas históricas. Os maniqueísmos, entre “verdades” e “mentiras”, construídos ao longo e pelo tempo, vão se consolidando como realidade inquestionada, a que não conseguimos remontar, fazendo-nos pensar que algo foi sempre daquela maneira. Mas essa realidade aparentemente naturalizada é invadida e abarrotada de *reais*, da língua, da história, do inconsciente. Esse real do impossível, o lugar da *pega*¹ que não pode ser pega, se inscreve incessantemente em determinadas circunstâncias que nos fazem compreender que os conceitos de “verdade”, “certo”, “justo”, tomam diferentes acepções em diferentes momentos históricos, em todas as suas divergências e reproduções construídas por atravessamentos religiosos, econômicos, governamentais, jurídicos.

1.1 As posições-sujeito nos gestos de nomeação do empreendimento militar

As distintas e fluidas posições políticas já podiam ser observados na Ditadura do Brasil desde a designação do gesto que instaurou o início do regime: “golpe” e “revolução”. Desse modo, as palavras “golpe” e “revolução” são nomeações utilizadas no momento de tomada do poder pelos militares. A primeira, “revolução”, foi proposta pelos militares, desde o discurso de posse de Castelo Branco, primeiro presidente da

¹ “[...] houve encontro e ‘pega’ de elementos uns sobre outros (no sentido em que se diz que o cimento ‘pega’)” (ALTHUSSER, 1982, Grifo nosso).

Ditadura, em 1964. Diante dessa primeira nomeação, surgiram outras, tanto durante quanto após o término da Ditadura: é o caso de “golpe”, que já era utilizado pelos grupos de resistência e foi tomado, posteriormente, também por historiadores. Essas duas nomeações e a memória delas se fazem presentes em alguns fragmentos que trazemos em momentos posteriores para mostrarmos como essas distintas posições permanecem produzindo efeitos.

Todo o processo que levou até aos acontecimentos de 1964 tem como efeito a migração de sentidos a respeito de um período, dessa maneira, dizer “golpe” direcionava-se/direciona-se a um posicionamento contendedor ao regime e dizer “revolução” encaminha-se a um posicionamento apoiador.

“Revolução” e “golpe” são palavras reproduzidas exaustivamente, embora não haja, na maioria das vezes, questionamentos quanto às filiações e à historicidade que as constituíram/constituem em relação ao Regime, assim, são tomadas na evidência. Contudo, as palavras carregam o elo oscilante das suas condições de produção, o que nos permite dizer de diferentes posições-sujeito, enquanto modos de subjetivação na/pela língua, pois, ao dizer, o indivíduo, antes totalizado, passa a se marcar ideológica, histórica e simbolicamente, constituindo-se como sujeito que faz linguagem, que é linguagem. Então, posiciona-se não só ao produzir determinados sentidos, mas também ao deixar de produzir outros.

A tomada da palavra, que envolve o processo de subjetivação, não é algo que acontece no sujeito por seu cômico e vontade soberanos: “[...] o eu não é mais senhor em sua própria casa” (FREUD, 1976, p. 295); bem como não é um processo que se arrasta por fases, para então findar-se; e que venha o próximo assunto. Não se chega ao fim do assunto, não há chegada, é uma instância que assombra incansavelmente todos os tópicos possíveis desta pesquisa e de quem a faz. Justificamos isso pelo fato de que o sujeito com que trabalhamos é o sujeito do inconsciente. Quanto mais procurarmos fins, mais retomaremos inícios. Assim, a nossa atenção aponta-se ao percurso responsável pela constituição dos discursos, constituídos/constituintes pelos/dos sujeitos.

No empreendimento da Análise de Discurso, Pêcheux fala de um quadro epistemológico constituído pelo materialismo histórico, pela linguística, e pela teoria do discurso, vista já como teoria da determinação histórica sobre os processos de produção de sentido, todas enredadas por uma teoria da subjetividade advinda da psicanálise (PÊCHEUX, 1997). Ao assumir o entretencimento das áreas epistemológicas que constituem a AD, por laços psicanalíticos, o autor permite compreender que a língua

tem sua estrutura abalada pelos movimentos do inconsciente, ou seja, pelas formações inconscientes (ato falho, lapso, sonho, chiste, sintoma), que se produzem e se materializam como furos, como falhas na língua(gem). A regra, o controle, o desejo aparentemente bem conhecidos, são todos descontinuados por essa constituição de sujeito do inconsciente, que não empodera, mas que sobrepuja (LACAN, 1988).

Por conseguinte, dizer “golpe” e “revolução”, para nós, relaciona-se a essas posições discursivas, mesmo que os sujeitos as considerem ser lados tomados voluntariamente, de acordo com uma concepção de ideologia empirista, em que ideologia é aquilo em que você crê, pelo que luta, que te define. Na verdade, essa ilusão discursiva acaba por ser algo necessário no percurso de produção de discursos. Portanto, o que Pêcheux (1997) chama de posições discursivas são de grande profundidade analítica, que é somente possível pela língua, pois, os sujeitos, ao dizerem “golpe”, ou “revolução”, o fazem sem efetivamente saber o que os levou a essas reproduções, contudo, o dizer resulta de interpelações ideológicas que produzem diferentes efeitos de sentido. O que temos é uma miríade de dizeres, ditos e situados em variadas circunstâncias, e que subjetivam um e outro de maneiras diferentes, porém tão “relacionadamente” que chegam a se confundir, tendo a língua(gem) como o Dédalo que arquiteta o labirinto em que o sujeito se perde pelo sempre. Reside aí a discussão a respeito da eternidade do inconsciente, o que Althusser (1999, p. 125) confirma, mas relacionando à sua proposta teórica sobre a ideologia:

Ser eterno não quer dizer transcendente a toda a história (temporal) mas omnipresente, trans-histórico, portanto imutável na sua forma ao longo da história, retomarei, palavra por palavra, a expressão de Freud e direi: *a ideologia é eterna* como o inconsciente. E acrescentarei que esta aproximação me parece teoricamente justificada pelo fato de que a eternidade do inconsciente tem uma certa relação com a eternidade da ideologia em geral.

Se inconsciente e ideologia são eternos, assim como afirmam Freud (no que tange ao inconsciente) e Althusser (no processo de instauração de sua teoria da Ideologia), então o simbólico e a produção de sentidos resultante dele são todos eternos. Por esse motivo, não é possível simplesmente mapear o comportamento dessas instâncias (inconsciente, ideologia, discurso) e estipular histórias gerais e lineares para elas. Esses registros, como nos sugere Althusser (1999), não são somente ubíquos, são tanto ainda oblíquos e ferinos em sua função de transcender seus sítios e urdirem-se

entre si, ao tomarem substância na língua(gem). E em meio a todo esse funcionamento, nos resta procurar compreender os modos pelos quais os sentidos se constituem e permanecem atribuindo movência ao discurso.

Já que as condições de produção de uma das canções com a qual trabalhamos é a Ditadura, e a outra se ampara em uma memória desse mesmo momento para enredar-se, faz-se necessário falarmos sobre os acontecimentos constituintes da Ditadura. Poderíamos dizer que este seria um momento de descrição, em que os fatos do período são expostos, para que um tipo de quadro histórico do nosso *corpus* seja traçado; no caso, uma repetição do que vários historiadores já disseram, com afunilamento para o assunto centro a ser discutido. Porém, vamos além disso.

Conforme Pêcheux (1997a, p.77), “[...] um discurso é sempre pronunciado a partir de condições de produção dadas”, desse modo, considerá-las é essencial para que possamos relacionar os diversos materiais que selecionamos para análise. Para o autor, o conceito de condições de produção pode ser definido como “[...] determinações que caracterizam um processo discursivo” (*ibidem*, p. 182). Essas determinações se relacionam aos sujeitos e às situações em que o discurso é produzido.

Com o objetivo de procurar estruturar e seguir um fio que coza todos os (des)caminhos do trabalho, fundamentados pelas condições de produção, não só reproduzimos indiscriminadamente, mas também, por tal descrição nos deslocamos, por termos a ciência de que “[...] toda descrição está sujeita ao equívoco da língua” (PÊCHEUX, 2012, p. 53). O que faremos, ao descrever o regime, não é apenas uma narração historiográfica, pois é uma situação analisada por um linguista que não tem como preocupação somente contextualizar seu objeto encaixando-o na linha do tempo da história do país, mas que questiona o eco ouvido da mesma maneira por todos, e aponta a dissonância no coro uníssono.

Orlandi (2012) afirma que a descrição e a interpretação são partes do mesmo processo, assim considera que há um batimento entre ambos os funcionamentos, pois ao descrever se interpreta e ao interpretar se descreve. Então, partamos para a “descrição”.

No Brasil, o período do Regime Militar inicia-se com o trâmite dos militares que, juntamente com a elite empresarial, operaram, a todo o custo, para a restrição dos poderes de João Goulart, que assumiu a presidência do país após a renúncia de Jânio Quadros (NAPOLITANO, 2014). Como dissemos, a iniciativa não foi de toda militar, pois parte da sociedade civil, que não possuía envolvimento direto com o militarismo, também se envolveu na transferência da chefia governamental, e isso fez com que

houvesse, atualmente, discussões, feitas no meio acadêmico, na área da História, a respeito da denominação do acontecimento histórico em questão, mais especificamente, do momento que levou a seu princípio. Um dos historiadores que defendem essa mudança é Dias (2014)², através de uma entrevista que, em momento posterior, analisaremos um recorte, dando visibilidade aos modos pelos quais essa modificação se processa.

No período em que o grupo de militares havia acabado de tomar posse da coordenação estatal, o termo amplamente utilizado era: Revolução de 31 de Março. A palavra *revolução*, empregada nessas circunstâncias, rememora os vários movimentos históricos considerados revolucionários, mas que, em grande parte, se contrapõem à natureza revolucionária militar. Conforme Indursky (1997, p. 103), a palavra “[...] *revolução* nesse contexto produz uma grande ilusão discursiva, pois joga com o sentido que esse termo adquiriu com a Revolução Francesa”.

O vocábulo “revolução” – tão reproduzido em um sentido de sublevação de grupos dominados, em grande parte das ocasiões, em razão de políticas trabalhistas abusivas – toma, nas condições de produção do Regime Militar, diferente faceta, o que justifica a “ilusão discursiva” mencionada pela autora (*ibidem*), enquanto a inevitável relação entre língua e história que equivoca discursivamente e que, assim, desestabiliza as constâncias materializadas na língua. Desta vez, os “revolucionários” não consistiam em nenhum grupo marginalizado socioeconomicamente, mas sim em um grupo fortemente consolidado, os militares, que, em primeira instância, tinham como função proteger a nação. A finalidade desta revolução? Repelir o comunismo, que segundo os militares poderia vir a ser instaurado. Então, para os oficiais do governo ditatorial, essa revolução seria uma prevenção, uma intervenção “bem intencionada”, para que uma “revolução”, no sentido naturalizado do termo, não precisasse ser feita quando todos fossem oprimidos por um governo comunista (NAPOLITANO, 2014).

Juntamente com a terminologia mencionada anteriormente, temos a concepção de um *movimento civil e militar* que encaminhou a revolução, como pode ser observado no primeiro Ato Institucional firmado pelo governo:

² Luiz Antonio Dias atua como professor na Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP e sua ênfase de pesquisa é direcionada às ditaduras, às democracias e aos movimentos sociais, conforme Plataforma Lattes.

Recorte I

É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro.

O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma **autêntica** revolução.

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

A revolução vitoriosa se investe no exercício do Poder Constituinte. Este se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do **Poder Constituinte**. Assim, a revolução vitoriosa, como Poder Constituinte, se **legitima** por si mesma. Ela destitui o governo anterior e tem a capacidade de constituir o novo governo [...] ³ (Grifo nosso).

O Ato nº 1 é iniciado por esses parágrafos, e procura deixar clara, desde a primeira frase, a intenção de se consolidar o *conceito de movimento civil e militar* como produto dos desejos não só da classe armada como também do povo. Vemos que há uma grande preocupação em mostrar que a opinião pública é imperante em todo esse processo, mesmo com a inexistência de votações padrão reclamadas nesse tipo de situação. A tomada de poder pelos militares é abrupta, e afirmar que a população no geral a apoiou é apenas um artifício para justificar os atos despóticos do Regime.

Zoppi-Fontana (2005) afirma que o discurso jurídico é marcado por conflitos sociais de interesses, no seio da luta ideológica, assim, o modo como os militares instalam os Atos Institucionais ancora-se em trajetos percorridos pelos sentidos, que os legitimaram e os estabilizaram enquanto detentores do poder.

Dessa forma, aqueles a quem o governo militar não agradava têm sua “[...] voz silenciada e substituída por um simulacro da voz do povo” (INDURSKY, 1997, p. 106) em sua coletividade, criando uma versão conveniente e eximida de ilegalidades, em que os oficiais autodefinem-se como aqueles que ouvem e atendem aos pedidos da população, enquanto que seus opositores eram tidos como cidadãos que não compreendiam a situação do país, e dependendo de seus atos, criminosos.

Os militares afirmavam em seus discursos que se responsabilizavam por uma administração justa e evolucionista do Brasil – mas o que se viu foram atos repressivos que feriam os direitos dos cidadãos. Em suas declarações diziam que permaneceriam no poder por apenas um período, até que novas eleições fossem promovidas, mas os

³ “Ato Institucional Nº 1, 1964”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em: 7 jun. de 2016.

militares terminaram por administrar o Brasil por décadas, caracterizando um dos momentos mais nefastos da política do país (NAPOLITANO, 2014).

Como durante o período de vigor do governo dos oficiais eram inadmitidas atitudes que contrariassem a disciplina não só do corpo do sujeito, bem como do corpo da linguagem, dizer que o momento da posse dos militares foi um golpe era estritamente renegado, fazê-lo era pôr-se em posição de rebeldia e clamar conseqüentemente por punição. Entretanto, com o fim desse momento, já com eleições diretas sendo feitas, portanto posteriormente a 1985, historiadores e demais estudiosos do meio acadêmico passaram a chamar o arrebatamento ao poder de *Golpe Militar* ou *Tomada Militar*. O modo de nomear era/é composto por duas palavras, uma aludindo ao arrematar leviano, seguida da outra adjetivada pelo “militar”, ou seja, termos correspondentes a uma dominação, produto de um estratagema feito pelos componentes do exército do país.

O sentido de *golpe* enquanto a ação que desfere a agressão, a pancada é rememorada nessas condições de produção, como leviandade: um golpe que nocauteia, e a partir do qual o autor dele apossa-se do cinturão, mas que o oponente nem sabia que estava em jogo, em uma luta sem juiz e que ignora regras (no caso, a constituição pré-estabelecida). Tempos depois de consolidada essa designação, diversos pesquisadores da área, como Napolitano (2014), Dias (2014), têm argumentado a defesa de um novo modo de nomear o período:

Recorte II

Uma série de documentos foram revelados e mostram uma grande articulação de empresários, da elite e da imprensa para a realização do golpe. Antes, a sociedade civil sempre aparecia quase como vítima dos militares e os estudos mais recentes mostram uma importante articulação golpista entre os civis. Por isso temos que pensar em **golpe civil-militar**⁴ (Grifo nosso).

Nesse recorte, podemos observar o posicionamento do historiador ao formular *golpe*, e percebemos, ainda, seus esforços expositivos para fundamentar sua proposição de renomeação. Titulações de eventos históricos são de suma importância e procuram resumir, em poucas palavras, todo o desenrolar de acontecimentos marcantes em determinadas sociedades. Definitivamente, não é uma atividade facilmente realizável: reunir o que uma época histórica tem de mais gritante e que a define da melhor maneira,

⁴ DIAS, Luiz A. **50 Anos do Golpe de 1964**. UOL Educação. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/noticias/2014/03/27/1964-golpe-ou-revolucao.htm>. Acesso em: 10 mar. de 2016.

para que, então, resumidamente, ela seja sempre evocada. É essa dinâmica que se apresenta pela tentativa de renomeação da Ditadura.

Com a reprodução da relevância da renomeação sugerida pelo historiador Dias (2014), algumas desorientações sobrevieram-se, tanto por parte da população que entrou em contato com essa proposta, quanto por outros historiadores. A argumentação residia, principalmente, no período alvo da mudança de nome. O período em que se propôs a mudança foi aquele em que houve as organizações, as mobilizações para que a modificação de grupo de governantes ocorresse. Todavia, diferentes efeitos foram produzidos a respeito dessa proposta de alteração, o que pode ser confirmado pelo texto abaixo:

Recorte III

Ao falar-se em ‘Ditadura Civil-Militar’, com a finalidade de garantir que não seja esquecida a participação de civis no regime, termina-se por obter o efeito inverso, qual seja o de diminuir a responsabilidade dos militares, além de confundir a sociedade brasileira, já familiarizada com a expressão Ditadura Militar para designar esse terrível período da nossa história. ‘O termo civil também serve para designar o regime como autoritário, brando, negociado, etc. Como se não fosse uma ditadura’, adverte o historiador Lincoln Secco⁵.

No trecho, o jornalista denomina as iniciativas de mudança de nome como “modismo”, como um querer vago e acessório que apenas torna obtusa a compreensão daqueles que já se haviam adaptado às consolidantes reproduções do termo “Ditadura Militar”. Porém, neste ponto, é relevante lembrar que a denominação do momento em que se propôs a mudança deu-se nos levantes das tramas da tomada de poder, na articulação para dar início aos anos de controle militarista e não exatamente nos anos de administração que se seguiram.

Não estamos desconsiderando a possibilidade de grande parcela da população, principalmente a elitista, ter financiado programas opressores, projetos, campanhas etc., mesmo no período de vigor da Ditadura. O que pretendemos é dar visibilidade à dinâmica do golpe diante da qual o câmbio se instaura, o que, de certa forma, é coerente, pois, como dissemos anteriormente, existia apoio civil, com passeatas e manifestações em prol da mudança de governo, o que concorda com o que diz

⁵ POMAR, Pedro R. **O modismo “civil-militar” para designar a Ditadura Militar**. 10 de agosto de 2012. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/10300>. Acesso em: 10 mar. de 2016.

Napolitano (2014, p. 11): “[...] em 1964 houve um golpe de Estado, e este foi resultado de uma ampla coalizão civil-militar, conservadores e antirreformistas, cujas origens estão muito além das reações aos eventuais erros e acertos de Jango”.

De acordo com o jornalista, o emprego indiscriminado da palavra *civil* – “Ditadura Civil-Militar” ou “Regime Civil-Militar” – produz o efeito de que civis e militares juntos, de maneira equiparada, governaram o país e orquestraram desmandos e opressões. Tanto que, para corroborar sua afirmação, o autor traz Lincoln Secco, um historiador, que afirma que a utilização atual do termo *civil* serve ao propósito de abrandar a ferrenha situação desenrolada no período, como se o que fosse autoritário pudesse ser lido como brando, ameno, negociado, como se não fosse uma ditadura. O que esse funcionamento nos mostra, contudo, é que essas possibilidades de interpretação, a do jornalista e a do historiador, se marcam pela equivocidade da língua, mostrando-nos como a materialidade linguística aponta para a imprecisão, para o inatingível e o ponto de falta que assujeita.

No recorte acima, percebemos a posição contrária à renomeação do momento histórico do país como afeito aos civis – por mais que houvesse boa parte da sociedade que o defendesse – o que vai na contramão do que defendem os historiadores que propõem a renomeação por “Golpe Civil-Militar” – em razão de reconhecerem o período como um dos espaços civis de manipulação e de manutenção dos ideais ditadores.

O efeito produzido pelo discurso do jornalista instala um modo de dizer que os civis (e os civis, em especial, que discursam de específicos lugares: meio midiático, religioso, empresarial) não poderiam ter figurado papel tão fundamental, a ponto de serem incluídos na renomeação. Dito de outro modo, suas atuações, como por exemplo, a grande idealização do governo militar instaurada por boa parte da mídia ou as passeatas em favor da família, da religiosidade, dos bons costumes⁶, ou ainda o apoio monetário lançado pelos grandes gestores empresarias, não consistiriam suficientemente

⁶ Referimo-nos especialmente à *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, ocorrida em Brasília, no dia 19 de março de 1964 – seis dias após o discurso de João Goulart no comício da Central do Brasil, no Rio de Janeiro – que, realizada em São Paulo, funcionou como um desagravo às palavras proferidas pelo discurso do então presidente. A Marcha reuniu o dobro de participantes do evento do presidente, algo estimado entre 500 a 800 mil pessoas. Um comunicado, lido no dia da passeata, afirmava “O povo está cansado das mentiras e das promessas de reformas demagógicas. Reformas sim, nós a faremos, a começar pela reforma da nossa atitude. De hoje em diante os comunistas e seus aliados encontrarão o povo de pé. [...] Com Deus, pela Liberdade, marcharemos para a Salvação da Pátria!”. Disponível em: <http://www.ebc.com.br/cidadania/2014/03/marcha-da-familia-com-deus-pela-liberdade-em-19-de-marco-de-1964-0>. Acesso em: 30 ago. de 2016.

em atitudes que corroboraram para a posse militar. Ao menos não ao ponto de carregar tal nomeação, que, rememorada nos novos livros de história acadêmicos e didáticos, o autor chama de “modismos”.

O discurso do jornalista produz, de certa forma, o efeito de uma análise textual, em que se parte da língua para defender um argumento, porém, por uma análise *conteudista*, dispensando as possibilidades próprias da língua e procurando provar sua certidão, sua verdade, unificando os sentidos o tanto quanto possível, como podemos ver pela retomada do trecho: “O termo civil serve para designar o regime como autoritário, brando, negociado, etc. Como se não fosse uma ditadura”.

Esse mecanismo só se torna uma análise possível quando, primeiramente, o autor do discurso traz a voz de um historiador na tentativa de cientificizar seu discurso, e dizer que – apesar de não se encontrar no âmbito da especialidade dos estudos históricos, como é o caso dos pesquisadores que justificam a mudança da designação – tem conhecimento de que há também estudiosos do meio que estão de acordo com sua tese central, no caso o historiador Lincoln Secco.

Nesse ponto, temos a procura por uma asserção que reside na ciência, fazendo funcionar a “verdade”, pois, pelo imaginário, quando se está no terreno dela, pode-se dizer com propriedade neutra, imparcial e comprovada. Contudo, Henry (1992, p. 126) alerta tratar-se de “[...] uma concepção ainda abstrata, idealista, de objetividade da verdade científica”, cujo funcionamento negligencia as inescapáveis intervenções ideológicas presentes no que chamamos de “fazer científico”.

A ponderação do jornalista continua, desta vez linguisticamente, quando diz qual efeito “realmente” poderia ser causado com o termo “Ditadura Civil-Militar”, ao trazer o que afirma Lincoln Secco: “O termo civil também serve para designar o regime como autoritário, brando, negociado, etc. Como se não fosse uma ditadura”. Assim, o que, para alguns, é uma mais que viável adequação e apuramento da nomeação de um momento histórico (como o historiador do Recorte II), para outros, é inadequação e embaralhamento desse mesmo momento.

A única mudança ocorrida perante a nomeação anterior foi a adição do vocábulo “Civil”, que aparece, em grande parte dos casos, hifenizado com a palavra “Militar”. A proposta seria unir as duas instâncias na denominação do período em questão, para significar a união existente entre elas no ato de desferir o planejamento de posse.

Dessa maneira, podemos compreender como as escolhas de palavras e a adição ou subtração de uma delas dizem de posições de sujeitos e de deslizamentos de sentidos. Segundo Costa (2012, p, 134),

Ao denominar, um processo de significação é instaurado e posto em movimento sob determinadas condições de produção. Nesse processo, o nome recorta uma região do interdiscurso que faz com que, ao denominar, se signifique, se produza sentido e esse se instale em uma formação discursiva. A denominação é, pois, também parte da construção discursiva dos referentes. Formular é dar corpo aos sentidos (ORLANDI, 2001) e o gesto de nomear para nós é um dos modos de formular, de se interpor na relação indireta, opaca, da representação linguagem/pensamento/mundo pelo homem.

A nomeação, assim, é produzida por identificações: o sujeito se marca na língua ao nomear, o que mostra que tal empreendimento é uma subjetivação permitida por esse gesto.

Pêcheux (1997) afirma, a partir de Lacan, que “[...] o inconsciente é o discurso do Outro [...]” (ibidem, p. 133), sendo esta a condição para que o sujeito se configure como tal. Desse modo o autor afirma que “[...] o recalque inconsciente e o assujeitamento ideológico estão materialmente ligados, sem estar confundidos, no interior do que se poderia designar como o processo do significante na interpelação e na identificação” (ibidem, p. 133-134). Dito de outro modo, é a cadeia significante que interpela e identifica o sujeito.

Em vista disso, a partir do momento em que o sujeito atribui um nome a algo, promove com este um vínculo infundável: de corporeidade semântica, de interpretação, de opacidade. Ninguém nomeia por acaso, bem como ninguém elege as palavras para fazê-la (a nomeação) por acaso. É um processo linguístico que vai além do que é estruturalmente verbalizado, que nomeia e que faz acontecer no/o discurso.

O *acontecimento discursivo*, como definido por Pêcheux (2012), é o encontro necessário entre memória e atualidade, entre formulações anteriores e recentes, em que o agora dito não pode fugir do antes dito que meandra-se pelas novas formulações. Assim, para que o acontecimento discursivo se efetue é necessário esse encontro – no sentido de congruência e não de choque –, que sempre se dá, pois desvincular as formulações atuais de outras já tecidas em momentos distintos é inviável. Assim, a tentativa de unificar o discurso e de aspirar despi-lo de toda sua roupagem histórica só nos faz lembrar o quanto somos assujeitados e constituídos na/pela língua(gem).

Nesses cruzamentos, promovidos na materialidade linguística, vemos, então, as nomeações esbarrando-se e provocando-se. Após a adoção de *Ditadura Civil-Militar*, quando terminado o Regime, com todas as argumentações a favor e contra a utilização do novo nome, temos, atualmente, um retorno para uma das nomeações utilizadas em vigência do regime, mas em conjunto com uma titulação ainda não mencionada anteriormente, que juntas acabam por se envolver em um movimento parafrástico e polissêmico no discurso, diante do qual há algo de constituinte que permanece e que estabiliza (paráfrase), mas também há algo que desliza a partir da própria cristalização, associando-se ao equívoco (polissemia) (ORLANDI, 2012).

Vejamos, então, renomeações apresentado no próximo recorte:

Recorte IV

a. Muito já se disse e escreveu acerca do memorável **Movimento Cívico-Militar** de 31 de Março de 1964, também chamado de **Revolução** ou **Contrarrevolução**. Hoje, em face da atual conjuntura política, este importante capítulo da História-Pátria é propositadamente omitido, **deturpado e/ou interpretado sob um viés revanchista e ideológico**. Urge, pois, que a **verdade seja exposta e restabelecida, máxime para a juventude, que vem sendo vítima de uma atoarda constante de desinformação e propaganda, encetada pelos perdedores de 50 anos atrás**.

b. Assim, pretendemos trazer à apreciação dos queridos leitores, **de forma acadêmica, cronológica, abrangente e perfunctória, sempre imbricada com a fidelidade histórica**, selecionados e importantes enfoques, dentre tantos, relativos aos acontecimentos ocorridos naqueles idos de 1964. Acreditamos, piamente, que "História é Verdade e Justiça!"⁷.

Neste artigo, temos algumas particularidades que foram vistas em momentos anteriores, quando tratamos das nomeações. Assim, disporemos as condições de produção do discurso, tanto as imediatas, que envolvem informações mais estritas a respeito das circunstâncias em que os dizeres foram produzidos, quanto as amplas que englobam a constituição histórica e ideológica (ORLANDI, 2012), para as relacionarmos aos discursos apresentados previamente no trabalho, observando como se familiarizam.

O artigo – publicado em um blog de discussão política chamado *Em Direita Brasil* – é escrito por um historiador militar, advogado e coronel reformado. Os efeitos

⁷ SORIANO NETO. **O Movimento Cívico-Militar de 31 de Março de 1964**. Em Direita Brasil. Disponível em: <http://www.emdireitabrasil.com.br/index.php/historia/651-o-movimento-civico-militar-de-31-de-marco-de-1964.html>. Acesso em: 1 jun. de 2016 (grifo nosso).

produzidos, ao longo de todo o seu texto, é o de um discurso inflamado e defensor do período de administração militar, que vigorou entre 1964 e 1985. Por ser um militar reformado, apesar de reforçar que sua escrita possui cunho acadêmico e imparcial, deixa irromper, a todo o momento, brados e louvores entusiasmados, próprios desse grupo: *NÓS SOMOS DA PÁTRIA A GUARDA!*; *BRASIL ACIMA DE TUDO!*⁸; “*História é Verdade e Justiça!*”.

As regularidades pontuadas inscrevem esse dizer em uma formação discursiva (FD) militarista. Enquanto espaços de formulação, que apresentam certa temática predominante, as FDs vão desenhando-se, ao longo dos discursos, mas sem isolamentos, pois conversam entre si. Então, falamos dessa preeminência militar, porém em entrecruzamento com as FDs jurídicas, científicas e pedagógicas, que podem ser visibilizadas pela própria exclamação final do jornalista: “*História é Verdade e Justiça!*”.

Para Fuchs e Pêcheux (*apud* GADET; HAK, 1997a, p. 166-167) “[...] uma ou várias formações discursivas interligadas [...] determinam o que pode e deve ser dito, a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico”.

Voltando ao recorte, a discursividade do militar o inscreve na posição de historiador, detentor de um dado saber acadêmico, trazendo fatos que ancoram seu texto no âmbito científico. Tal produção científica, significada pelo militar como “a correta”, deveria ser disseminada nas escolas para os jovens, que entrariam em contato com uma “historiografia apurada e sem adulterações” – como que em uma pedagogia da verdade. E que, por fim, faria justiça aos feitos heroicos dos militares, no período de seus mandatos políticos. Contudo, a discursividade em funcionamento no artigo desenvolvido produz o efeito de um brado que resume os pilares que sustentaram/sustentam o militarismo, visto que se constituem por FDs que se alicerçam na disciplinarização: do conhecimento, do ensino, da Lei – algo primordial e muito presente no discurso militar, o que marca a sua característica de fluidez e de ligação discursiva.

Quando um discurso é produzido, dizemos, pela Análise de Discurso, que diversos efeitos de sentido são possíveis a partir dele. Esta clássica afirmação, própria de nossa área, acaba por fazer com que alguns estudiosos de outros campos barateiem

⁸ As duas sentenças – *NÓS SOMOS DA PÁTRIA A GUARDA!* e *BRASIL ACIMA DE TUDO!* – podem ser vistas no texto integral, não neste recorte que trazemos.

esse fundamento teórico dizendo que, para a AD, o sentido pode ser qualquer um. Porém, o funcionamento a que nos atentamos segue a ordem do discurso, “[...] enquanto significante material (ORLANDI, 2012a, p.45)”, no qual os efeitos não se dão aleatoriamente, eles são determinados pelo interdiscurso, ou seja, por um já-dito que permanece funcionando em formulações posteriores.

Nossas análises não circundam o texto, sem se atentar ao que não está concretamente presente na grafia e na oralização das palavras, mas que se torna essencial na constituição do sentido e do sujeito, que produz o texto e se produz nele.

Conforme Orlandi, no discurso funcionam, ainda, as relações de força, noção segundo a qual “[...] podemos dizer que o lugar a partir do qual fala o sujeito é constitutivo do que ele diz” (ORLANDI, 2012, p. 39). Desse modo, quando um sujeito diz de um lugar de professor, por exemplo, terá uma significância diferente de quem diz do lugar de aluno, em razão da existência de relações sociais tecidas por essa convivência entre os sujeitos, e que, por conseguinte, firmam hierarquizações.

O sujeito que diz do lugar de militar apresenta, como regularidade em seu discurso, um ímpeto protetor da nação, marcado por um certo tom batalhador, como daquele que luta e que colhe os louros ou intempéries de suas estratégias em campo de batalha. Funcionamento que se torna visível no Recorte IV, onde podemos ver os dois funcionamentos, respectivamente nas formulações: a) *Urge, pois, que a verdade seja exposta e restabelecida* – no qual temos o efeito de uma aspiração de salvamento, que deve ser empreendida o mais rapidamente possível, com a finalidade de desmontar injustiças de qualquer gênero – o militar como um protetor; e b) *uma atoarda constante de desinformação e propaganda, encetada pelos perdedores de 50 anos atrás* – no qual se produz, pela palavra “perdedor”, o efeito de que houve, há cinco décadas, uma disputa que teve vitoriosos e derrotados e que os derrotados, inconformados com sua condição de então, continuam, ainda hoje, a atordoar a todos com desinformações e com falsas propagandas – o militar como um salvador das mentes manipuladas pela mídia enganosa dos “perdedores”.

Tomando esse funcionamento como um fato incontornável: o ex-militar diz que tudo o que é reproduzido e que vai à contramão de sua versão são iniciativas atordoadas de tentar camuflar a veracidade. O modo como produz o discurso é direto e incisivo: aponta o “malfeitor” sem contornos, como quando um oficial, ciente de sua posição hierárquica, discursa para seus subordinados sabendo do peso indiscutível de suas palavras.

O tom assertivo pode ser apontado no texto que não traz expressões que sugerem aberturas para outras possibilidades: “Urge que a verdade seja exposta”, “acreditamos piamente”, “desinformação e propaganda encetadas pelos perdedores”. Nessas regularidades de construção, observadas nos discursos dos militares, persegue-se um fechamento incontornável das palavras, como que em uma procura de vocábulos menos propensos ao “duplo sentido” que, expurgados desse mal, transmitam (no sentido mesmo de levar diretamente algo a alguém) unicamente o que se enseja.

Esses efeitos, permitidos pelo discurso, funcionam na direção do que Gadet e Pêcheux (2010) chamam de *narcisismo político* – um funcionamento a partir do qual se supõe que os militares, no nosso caso, pensem os “perdedores” como sujeitos que intentaram/intentam uma maldade consciente e voluntária contra o regime. Nas palavras dos autores, o que se coloca em funcionamento é “[...] uma concepção de homem sem a qual o inconsciente é tão somente o não-consciente ou a inconsciência” (*idem*, p. 208). Ou seja, nesse empreendimento militar, bem como no *narcisismo político*, tenta-se destituir o sujeito de seu componente fundamental: o inconsciente, tomando-o por um sujeito cômico de suas intenções. Por essa perspectiva, o sujeito da história, da ideologia, do inconsciente é dilacerado para ser somente o indivíduo da lógica, desguarnecido do que lhe é fulcral, “coagido”, por uma máquina do estado, a produzir uma língua pura⁹. Mas como o inconsciente não é algo que se pode arrancar ou negar, ele se mantém soberano, e dita os próprios funcionamentos da ditadura, pois permeia a constituição dos sujeitos que a vivenciaram. Trazemos o inconsciente nessa situação para dizer que o sujeito sempre intenta ser dono de suas palavras, mas que essa dominação total não é possível, e não para dizer que as violências sofridas pelos cidadãos não passam de manifestações inconscientes.

Assim, é a partir desse lugar de poder e da tentativa de sua manutenção, que os militares acabam por praticamente colocarem-se como os heróis da pátria, como aqueles que tinham a incumbência de resgatar o país dos malefícios possíveis de uma ditadura comunista fantasmática e, ainda, dos efeitos a se produzirem na contemporaneidade.

Cada um dos modos de dizer e de nomear a ditadura vai se entrelaçando e fazendo com que se visibilizem distintas posições-sujeito, ou seja, distintos lugares ocupados pelo sujeito no discurso. A posição-sujeito é uma noção que mostra que o

⁹ Fazendo menção ao que era perseguido pelos linguistas no séc. XVII, com suas gramáticas razoadas ou aos positivistas-lógicos, no século XIX, com suas tentativas de purificação da linguagem pela eliminação da conotação.

sujeito, não único, pode apresentar diversas naturezas de acordo com as manifestações da ideologia e do inconsciente, presentes no discurso.

Seguindo a linha de exposição das diferentes nomeações, bem como a dos textos em que aparecem, trazemos uma última nomeação que se relaciona com as postas anteriormente e que, ao mesmo tempo, escapa e atualiza sentidos outros, pelo funcionamento da memória.

Recorte V

Senhores,

Sou um jovem de 18 anos e admirador da Contrarrevolução de 1964. Poderia passar horas e horas, citando nomes de coronéis, generais, capitães, sargentos e etc, que fizeram a diferença nessa época, mas seria em vão, os senhores sabem melhor do que eu esses nomes!

Acabo de sair do ensino médio, mas infelizmente tenho más recordações das minhas aulas de humanas, **posso te dizer que as escolas estão tomadas por ideais de esquerda.** Me dava urticária ver o **brilho comunista** nos olhos de jovens que tinham tudo pra seguir o caminho certo, mas não seguiram. Me recordo das inúmeras discussões que tive com meus professores de história, tentando explicar que **não foi um golpe, foi uma revolução**, ou melhor, uma **contrarrevolução**. Infelizmente, todas as discussões acabaram sendo em vão, comunistas não tem jeito mesmo!¹⁰

O recorte V encontra-se, bem como grande parte dos outros, em um blog de discussão política e apresenta uma outra nomeação para o projeto realizado pelos militares: *Contrarrevolução*.

Apresentamos o quadro abaixo para retomarmos as nomeações trazidas até o momento, com o intuito de observarmos em que medida elas se conectam ou não com a última elencada:

¹⁰ J.H.X. **A contrarrevolução de 1964.** A verdade sufocada. 2014. Disponível em: <http://www.averdadesufocada.com/index.php/contra-revoluo-de-1964-notcias-106/10965-030714-contrarrevolucao-de-1964>. Acesso em: 07 jun. de 2016.

NOMEAÇÕES	FONTES
Revolução de 31 de Março	Ato Institucional Nº 1
Golpe Militar	Opositores ao governo militar e historiadores
Golpe Civil-Militar	Dias – Historiador
Movimento Cívico-Militar	Soriano Neto – Historiador militar
Contrarrevolução	Soriano Neto – Historiador militar – e J.H.X. em <i>A verdade sufocada</i> .

A última nomeação relaciona-se diretamente com a primeira, contudo, enquanto uma refere-se à *revolução*, a outra se refere à *contrarrevolução*. Retornamos, então, a nossa primeira discussão sobre a palavra *revolução* para chegarmos à *contrarrevolução*, que pelo prefixo *contra*, já produz oposição mediante à primeira palavra.

O nome *revolução*, além de ser muito reproduzido durante e após a ditadura, foi proposto pelos próprios militares no Ato Institucional nº 1, ou seja, era dessa forma que desejavam que seu empreendimento fosse encarado e designado: como revolucionário. Isto é, o de uma classe oprimida, que lutou para desvencilhar-se dos ordenamentos repreensíveis da gestão que se encontrava no poder.

Compreendamos, então, a etimologia da palavra *revolução* para que, desse modo, possamos tentar apreendê-la em suas diferentes facetas e relacioná-la à designação *contrarrevolução*:

Do Latim REVOLUTIO, ‘ato de dar voltas’, de REVOLUTUS, participio passado de REVOLVERE, ‘girar, virar, dar voltas’, de RE-, ‘de novo’, mais VOLVERE, girar.

[...] ‘revólver’ vem daí também, devido ao giro do seu tambor.

E ‘revolta’ também tem a mesma origem¹¹.

Como pudemos observar pela origem latina do vocábulo, sua definição parte do “ato de dar voltas”; como que em uma virada de posições, ou de acontecimentos. Assim, os sentidos podem dizer respeito a mudanças de distintas ordens, como, por exemplo, em *Revolução Industrial*. Nela não aconteceu nenhum levante das massas para ir contra uma organização imposta. O que aconteceu foi uma transformação nos meios de produção que acabaram por mudar drasticamente a economia e as formas de trabalho

¹¹ Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/site/pergunta/palavra-revolucao/>. Acesso em: 01 set. de 2016.

da época. Assim, a palavra *revolução* joga com sentidos diferentes, que se enquadram em distintas situações – não só como uma reação das minorias. Diante desse apontamento, a *revolução* militar se encaixa entre essas possibilidades de revolução. Entretanto, após uma grande reprodução, no período da ditadura e atualmente, do nome *revolução*, encontramos, nesse último recorte, a palavra *contrarrevolução* substituindo a tão mencionada revolução de anteriormente.

No texto em que a palavra aparece, temos um jovem que se diz um grande fã do que ele chama de *contrarrevolução* – equivalente ao que muitos livros didáticos trazem como golpe militar. Em seu discurso, o autor trata os personagens do momento da administração militar como exemplos de políticos, que beneficiaram o país grandemente.

Na formulação, traz particularidades de seu ensino que, segundo ele, estava repleto de “ideais de esquerda”. O ambiente escolar – descrito como lugar de aprendizagem, debate e interlocução de conhecimento, mas que, muitas vezes se apresenta como um espaço marcado pela disciplinarização e pela maquinização do ensino e da aprendizagem – apresenta no referido discurso algumas peculiaridades marcadas pela materialidade da língua. O aluno, ao tomar posição favorável ao governo militar, evoca alguns dos episódios vivenciados por ele em sala de aula:

Me recordo das inúmeras discussões que tive com meus professores de história, tentando explicar que **não foi um golpe, foi uma revolução**, ou melhor, uma **contrarrevolução**. Infelizmente, todas as discussões acabaram sendo em vão, comunistas não tem jeito mesmo! (Grifo nosso)

O que o estudante formula como *contrarrevolução* é o movimento contra um ideário de comunismo já instalado no país, assim, contra a revolução comunista, que tomou conta de tudo, inclusive do ensino na escola, ele propõe uma *contrarrevolução*. A mesma feita pelos militares, que, quando batizaram a tomada do poder como *revolução*, também o fizeram com a melhor das intenções de livrar o país de uma ditadura comunista, prestes a se instalar. Desse modo, a *revolução*, para os militares, e a *contrarrevolução*, proposta pelo estudante, têm o mesmo propósito: livrar o país de um comunismo fantasmagórico ou de uma realidade comunista, conforme a defendida pelo jovem.

Conforme Orlandi (1983), os discursos reproduzidos nas instituições escolares moldam-se como absolutos, prendendo e limitando tanto alunos quanto professores numa reprodução quase que inquestionada de conteúdos, materiais e comportamentos.

Os discursos postos em circulação pelo jovem estudante e dessas condições de produção fazem parte do Discurso Pedagógico (DP) que “[...] aparece como discurso do poder, isto é, como em Barthes, o discurso que cria a noção de erro e, portanto, o sentimento de culpa, falando nesse discurso, uma voz segura e autossuficiente”. (ORLANDI, 1983, p. 11).

Conforme a autora, a imperiosidade do discurso do poder no Discurso Pedagógico sustenta a *noção de erro*, e a torna mais presente, nas salas de aula, porém numa via de mão dupla, como procuraremos entender pelo discurso do Recorte V, pois, tal como o professor, o aluno também pode imprimir apenas uma possibilidade interpretativa para aquele que está na posição de aprendiz.

No discurso do sujeito, trazido no recorte acima, não vemos, em nenhum momento, expressões que apontam qualquer irresolução: “de acordo com meu entendimento”, “do meu ponto de vista”, “tomando por outra perspectiva” etc., ao contrário, o discurso é taxativo, categórico, principalmente ao se referir ao período da ditadura: “não foi golpe”, em resposta à posição “foi golpe”¹². É nesse encadeamento litigioso que se dá o *esmagamento do outro*, em um jogo de sobrepujança que pretere a dinâmica didática da língua(gem), enquanto um conjunto de possibilidades que permitem que as interpretações sejam discutidas e analisadas, que sejam outras.

Quando o estudante diz: “tentando explicar”, toma a posição de professor, impondo ao outro da relação (o professor), a posição de aluno que precisa entender a verdade sobre o Regime. Na formulação do estudante, é o professor, ao ser colocado na posição de aluno, que precisa aprender, que precisa ser ensinado sobre a “verdade” do período militar, e isso se faz pelo funcionamento da língua.

Podemos compreender, então, que na Análise de Discurso, o sujeito é considerado não só como um *lugar*, mas também como uma *posição*. O indivíduo no mundo, com seus referidos nomes, empregos, números de identificação, não é o sujeito

¹² Um funcionamento semelhante à dinâmica entre “golpe” e “revolução”, foi a recente discussão política que envolveu o país durante o processo de impedimento da Presidente da República, Dilma Rousseff. Houve uma grande comção de teor divisor em que, de um lado, havia aqueles que diziam que o que se instaurou foi um “golpe”, e, de outro, os que diziam que a deposição do cargo foi um resultado de uma justa avaliação de “impeachment”. Essa discursividade atualiza de maneira encorpada e forte sentidos que foram produzidos há anos no período da Ditadura. Essa situação funciona como as *inversões* e os *deslocamentos* que Pêcheux (1990) teorizou ao tratar das “revoluções” ao redor do globo. São retornos e atualizações marcadas no/pelo discurso: “revolução”, “golpe”, “impeachment”.

do discurso com o qual trabalhamos, pois, embora não possamos dizer que essas características não afetam a produção discursiva, o sujeito do discurso não coincide na totalidade com o sujeito do inconsciente, visto que no sujeito do discurso é a ideologia que o interpela e o constitui e no do inconsciente a interpelação se faz pelo Grande Outro. Embora o sujeito do discurso, na sua conceituação, implique necessariamente considerar o sujeito barrado e os efeitos estruturais do inconsciente na produção de subjetividade, o sujeito ideológico e o sujeito do inconsciente não se subsomem, embora o primeiro pressuponha a existência do segundo, conforme Henry (1997).

O lugar do sujeito – empírico – e a posição do sujeito – discursiva – diferenciam-se, exatamente, pela fluidez e movência possíveis pelo discurso. Assim, o indivíduo pode ser um aluno, mas falar de uma posição docente, ou de uma posição militarista, em razão de uma exterioridade constitutiva que atravessa seus dizeres.

A exterioridade funciona, portanto, como um emaranhado de fatores imanentes à língua e que, por mais que sejam classificados como externos, como não fazendo parte da estrutura linguística, é aquilo que faz com que essa estrutura exista e se transforme (PÊCHEUX, 1997). Essas modificações são vistas na materialidade da língua, que, por seu turno, é moldada pela história e pela ideologia. Falamos dessas mudanças para tentarmos compreender como se deu esse percurso de nomeações que desembocaram em *Contrarrevolução*, opondo-se a primeira designação.

Sendo a história feita por/na língua(gem) e sendo a língua(gem) não transparente, não podemos esperar que na congruência entre o domínio histórico e o linguístico, os sentidos permaneçam estáticos. O deslize se faz presente, por natureza.

Quando aparece no discurso do sujeito: **não foi um golpe, foi uma revolução, ou melhor, uma contrarrevolução**, existe ainda a memória da primeira nomeação, mas que é sobreposta pela atual. Assim, a expressão “ou melhor” – mais encontrada na modalidade oral e que apresenta imediatismo e urgência no proferir das palavras – aparece neste texto escrito, também com a função retificadora e/ou de aprimoramento. Primeiro diz-se *revolução*, para depois retificar-se e aprimorar-se para *contrarrevolução*. Esse funcionamento aparece de modo a produzir o efeito de que aquela palavra – *revolução* –, que era adequada a um determinado momento, tenha perdido a sua precisão, necessitando ser substituída por um vocábulo mais procedente – *contrarrevolução*.

Uma das possibilidades que justificariam a mudança é o espaço em que a palavra *revolução* tomou grande força, servindo para designar atividades de grupos comunistas.

Corriqueiramente, no cenário atual, faz-se referência às revoluções comunistas. E, mais ainda, em 1959, período próximo ao domínio militar no Brasil, Chê Guevara liderava grupos de guerrilha lutando pela liberdade de Cuba. Sua conquista ficou conhecida mundialmente como uma das mais famosas revoluções comunistas da história política.

Com toda essa visibilidade dada a tais episódios e atividades, a expressão *Revolução Comunista* ressoou/ressoa na história; e o sujeito do Recorte V, que, como visto, execra os “ideais de esquerda” e os comunistas, não quer estabelecer, tal como os militares, nenhum tipo de relacionamento com essa modalidade revolucionária.

Por essa direção, poderíamos analisar o deslocamento das palavras como decorrente de fatores históricos que, movimentados nas formações discursivas em que o sujeito se inscreve, faz com que o sentido seja igual e, ao mesmo tempo, diferente nas palavras *revolução* e *contrarrevolução*.

Por outro lado, ao utilizar-se a palavra *contrarrevolução* com a tentativa de isentar interferências de atividades comunistas, pode-se produzir o efeito de interdição e de cerceamento, devido aos sentidos de boa conduta atribuídos aos revolucionários, enquanto sujeitos que lutam pelos direitos dos menores, massacrados pela elite. A *contrarrevolução* estaria, por essa linha, impedindo que a revolução acontecesse, e contrariando seus princípios de amparo e de luta.

Os efeitos produzidos diante do discurso em questão dispersam-se, e podem ou não corresponder ao pretendido pelo sujeito que o produz. Todavia, essas (não)correspondências/coincidências são produto das condições de produção e da ideologia que interpela os sujeitos.

Ao se dizer cada uma das palavras e do conjunto de palavras, com seus modos de posicionamento e de emprego em um texto, transborda-se historicidade, que não cria barreiras entre o que é materialmente construtivo (a estrutura da língua) e o que é materialmente constitutivo (a exterioridade à língua – a história e a ideologia que a constitui), apresentando-se como que amalgamados, na edificação do discurso. Foi essa característica que marcou nossa compreensão perante as nomeações do empreendimento de tomada militar. No mesmo momento em que se relacionam umas com as outras, as nomeações estruturam-se, acontecem, divergem-se e dispersam-se em efeitos, pois, conforme Costa (2012, p. 134),

[...] o gesto de nomear situa-se na fronteira entre o dito, o silenciado e o dizível. O sujeito denomina e é denominado em um espaço material

político-simbólico, um espaço que também é físico, concreto, territorial, geográfico, urbano, estereotipado, ou seja, composto por suas dimensões reais [simbólicas] e imaginárias.

Como afirma Pêcheux (1997, p. 84), os gestos são “[...] atos no nível simbólico”. Assim, por esse desígnio, nomear não é somente ato, e, portanto, não será tomado aqui como nas demais áreas da Linguística. Nomear é gesto, é (inter)discursividade, que vai além da superfície da ação.

Ao discorrer que a nomeação encontra-se na margem do dito, do silenciado e do dizível, podemos entender a conexão entre as nomeações, que funcionam numa relação de oposição: é *revolução*, pois não é *contrarrevolução*, pois não é *golpe*... Num funcionamento que remonta o valor do signo, teorizado por Saussure (2006).

Sobre essa noção saussuriana, Gadet e Pêcheux (2010, p. 58) afirmam que

Colocar o valor como peça essencial do edifício equivale a conceber a língua como rede de ‘diferenças sem termo positivo’, **o signo no jogo de seu funcionamento opositivo e diferencial** e não na sua realidade; conceber o não dito, o efeito *in absentia* da associação, em seu primado teórico sobre a ‘presença’ do dizer e do sintagma. [...] é pelo papel constitutivo da ausência que o pensamento saussuriano resiste às interpretações sistêmicas, funcionalistas, gestaltianas e fenomenológicas que, entretanto, elas não cessam de provocar (Grifo nosso).

Nos estudos sobre a língua, tecidos por Saussure no *Curso de Linguística Geral*, muitos consideram a constituição do signo linguístico (com o significante e o significado) como eixo fundante e destacado de toda a sua teoria. Entretanto, Gadet e Pêcheux (*idem*) deslocam tal atenção para o princípio do valor, em toda a sua relatividade: seja interna, de maneira fechada, tomando-se parte somente da estrutura (como feito no *Curso*), seja externa, pelos diversos fatores iminentemente constituintes.

A língua, assim, enquanto *rede de diferenças*, não vai relacionar apenas palavras e sentenças já existentes, já ditas, já discursadas, isto é, tudo aquilo que está posto e que se materializou pela fala ou pela escrita. As palavras são também aquilo que não se disse e aquilo que está ausente, mas entrelaçado com o que acontece na atualidade. Por isso, o silenciamento de Orlandi (2007) faz-se presente – por ele compreendemos que o silêncio também significa, e que efeitos de sentido são suscitados ao mesmo momento que se silencia outros. Por essas considerações, feitas pelos autores, consegue-se obter uma visão panorâmica do empreendimento saussuriano, uma vez que se desprende de

visões tecnicistas e seletivas que não assumem a complexidade de um estudo de extrema abrangência, como o do professor genebrino.

Partindo da relação constitutiva e opositiva da língua e trabalhando-a em face às nomeações, poderíamos produzir o efeito de finitude, por trazermos uma relação de nomeações e fechar a análise com uma delas. Contudo, esse processo é uma *roda viva* a qual não se pode interromper, “[...] porque o todo da língua só existe sob a forma não finita do não-tudo, efeito da *alíngua*¹³” (GADET; PÊCHEUX, 2012, p. 58). O *não-tudo* sempre irrompe/irromperá nos interstícios da língua(gem), portanto, em tudo há linguagem feita de *não-tudo*.

As várias nomeações do momento da intervenção militar dão visibilidade à propriedade subjetiva do gesto de nomeação. A relação, como dissemos, entre o nome e aquele que nomeia, dá-se através de processos de (des)identificação, pela inscrição em determinadas formações discursivas. Refletindo a relação entre o gesto de nomear e o sujeito, adentramos, impescindivelmente, ao campo do inconsciente.

Leite (2012) procura discutir a nomeação refletindo-a enquanto lugar de escrita do sujeito, e para isso faz remissão ao *Nome-do-Pai*, como função simbólica que marca a Lei, a interdição, o Não-do-Pai, enquanto figura masculina que metaforiza poder. Segundo a autora, existe um laço que ata nomeação e nomeadores, que por sua vez correlaciona-se ao *nó borromeano* dos três registros do inconsciente – o real, o simbólico e o imaginário (RSI), teorizados por Lacan, em sua releitura de Freud:

A possibilidade de ordenar os registros RSI e estabelecer laço social remete a essa dimensão de ato que está referida ao nomear, tendo como ordenador o Nome-do-Pai. Sendo assim, a opção que encontramos no texto lacaniano de grafar o verbo **n’homear** pela contração de nomear e homem define primorosamente este efeito. N’homear é o ato que desencadeia seus efeitos no nome próprio, no corpo e na história. **O nome toma o homem, isto é, é o nome que revela o homem** (LEITE, 2012, p. 6. Grifo nosso).

Com o gesto de tomar a forma de grafia, *n’homear*, para se designar esse processo, procura-se marcar materialmente na língua o efeito de constituição mútua

¹³ “O termo real da língua é designado em francês como ‘lalangue’, o que corresponde, em português, a ‘alíngua’. Essa distinção terminológica expressa de um modo singular, já na grafia, a diferença existente entre a noção de língua, que é da ordem do todo, do possível, e a noção do real da língua (alíngua), que é da ordem do não-tudo, do impossível, inscrito igualmente na língua. Esse termo veio da psicanálise, trazido por Lacan, e foi desenvolvido na linguística, sobretudo por Milner (1987), numa tentativa de nomear aquilo que escapa à univocidade inerente a qualquer nomeação, apontando para o registro que, em toda a língua, a consagra ao equívoco” (FERREIRA, 2001, p. 8).

existente entre homem e nome, e seus respectivos corpos historicizadamente inscritos. Portanto, como a autora indica, a apresentação das nomeações (re)vela o homem, a partir daquilo que se realiza na língua produzindo sentidos (simbólico), que falha e impossibilita (real) e que se projeta em razão do Outro (imaginário).

Tais ponderações a respeito das coisas a se dizer sobre a ditadura permanecem e renovam-se, sendo distribuídas nos mais diversos meios e dando visibilidade aos posicionamentos e posições.

Mediante todos os discursos que traziam as nomeações, percebemos o quanto ainda se fala sobre ditadura, mas, até o momento não trouxemos pontualmente o que se consolidou como discursos de resistência em resposta aos discursos ufanistas. Nessa direção, rumamos para a próxima subseção, intentando lançar nossos olhares a essa particularidade, observando, assim, o relacionamento entre esses materiais e a historicidade que abarcam.

1.2 Ufanismo e resistência em hinos

O governo militar manteve-se à frente política do Brasil, com uma manutenção turbulenta do poder, marcada por protestos em razão de atos antidemocráticos, praticados pelos militares: o presidente eleito pelo voto da população foi deposto; sem nenhuma eleição, coloca-se um militar no poder; fecham-se partidos; promove-se a censura e a proibição; direitos constitucionalmente assegurados são extintos, dentre várias outras determinações (ARNS et al., 2001).

Na Ditadura, o país teve cinco presidentes: Castelo Branco, Costa e Silva, Médice, Geisel e Figueiredo, todos generais, com altos cargos nas Forças Armadas. Durante a administração desses governantes foram instituídos dezessete Atos Institucionais (AIs), que tinham a função de conferir legitimação e legalidade às ações militares. Do mesmo modo, instituíram diversos Atos Complementares (ACs) e Atos Excepcionais (AEs), que seriam, em sua maioria, incabíveis com os preceitos constitucionais pré-estabelecidos no Brasil. Essas ações eram disseminadas pelos presidentes e por seus apoiadores, como medidas de exceção, necessárias para repelir a “sombra comunista” e para promover a “reedificação da democracia”.

Devido a essa força, estabelecida pelos oficiais, a resistência dos contrários provocava a resistência dos militares, configurando uma maior opressão, pois, em razão das medidas prévias tomadas para controlar os manifestos não serem suficientes,

restringia-se ainda mais. A resistência dos militares, a recusa em permitir que o grito dos revoltosos os atingisse, tramava-se pela violência. O que fere o corpo do homem e do sujeito, o que impede e tenta emudecer é o que produz a procura pelo transcender das determinações, como foi feito a partir dos movimentos de resistência. Uma transcendência que concorreu, ainda que paulatinamente, para a desconstrução da dominação militar da época.

Como só se faz política pela língua, Pêcheux (2011, p. 273) afirma que “[...] a luta de classes ideológica é uma luta pelo sentido das palavras [...]”, assim, mesmo com as bravias medidas de permanência de domínio, a ferramenta perfeita que os militares almejavam instituir mostrou-se insustentável e a falha relativa irrompeu, significando o insucesso, para uns, e o êxito, para outros.

O conflito por essas duas posições, as dos militares e a dos oponentes, indubitavelmente era um conflito pelo domínio dos dizeres, pela absolutização de uma das partes. O que temos são disputas pela singularidade do sentido e pelo convencimento do outro, não apenas essa disputa aberta e consolidada empiricamente, mas uma batalha histórica que se arrasta longamente em nossa sociedade e que delinea e atualiza, pela ideologia, o próprio enfrentamento político que acontecia naquele período, embora não lhe detivesse exclusividades discursivas, visto que são acontecimentos que se dão apenas em razão de outros.

Os “lados”, as “extremidades”, os “polos”, cada qual com seus princípios procuravam imbuir o caráter justo de suas causas ao maior número de cidadãos possíveis. Portanto, a sensibilização das massas era um anseio em comum às duas partes. Assim, um modo de promover essa disseminação de ideias, a fim de alcançar adeptos, seria pelos veículos midiáticos, contudo, o domínio militar era tão extenso que alcançava os meios de publicação noticiais e todas as modalidades de diversões públicas, como novelas, filmes, teatro, pintura, música etc.

Apesar de dizermos que os militares tinham domínio da mídia, este não era um domínio integral, pois controlavam somente o material divulgado e não a maneira como aqueles que trabalhavam nesse meio concebiam a administração vigente. Portanto, a não aceitação do governo militar era muito grande.

Os espaços que mais externavam críticas ao regime eram o acadêmico e o artístico, que se ligaram, nesse período, aos festivais de música, muitas vezes promovidos nos *campi* das universidades. Contrariando o autoritarismo militar, o

discurso desses sujeitos conquistavam muitos simpatizantes, que aderiam aos ideais de mudança pela revolução.

Quanto mais visibilidade conseguiam tais discursos, mais enfraquecida era a junta militar. E é por esse motivo que as leis de restrição enrijeciam-se, como a promulgada pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), que concedeu poderes absolutos para o então presidente Artur da Costa e Silva, obstou manifestações e abateu o “habeas corpus”, no caso de crimes políticos, ou seja, contra aqueles que resistiam de alguma forma às diretrizes. Dessa maneira, nesse período de vigilância, medidas de segurança estipuladas pelo governo foram firmadas, como a proibição de se frequentar certos ambientes, e a “liberdade” sondada. Embora, o Ato fosse implantado com o pretexto de alcançar o ideário de um país próspero em todas as direções, fossem elas políticas, econômicas, judiciais e tradicionais.

Por essa coerção advinda dos Atos e pela relutância em aceitá-los, nesse momento, duas bandeiras são levantadas: de um lado, o que detinha o favoritismo, os militares, e, de outro, os que protestavam, os que insistiam em combater as propensões estipuladas. Em cada um dos lados do jogo, cada time entoava seus hinos, que ecoavam pelos cantos das cidades e faziam com que suas causas não esmorecessem, pois, pelo conjunto do canto, se produziam adeptos, de um lado e de outro.

Metaforizamos o quadro vivenciado para delinear como se davam essas relações conflitantes, a partir da reprodução de produções artísticas que, de alguma forma, “traduziam” a natureza de cada uma das posições.

A mídia, em poder da situação, estava repleta de filmes curtos, propagandas e textos que louvavam o Regime Militar, não havendo espaço para os grupos de oposição se colocarem. Assim, o lugar de escape, o ponto de fuga se fazia pela arte, principalmente pela música, que, reproduzida em outros ambientes – fora da plataforma da televisão, do jornal e do rádio – difundia-se em canções entoadas nos teatros, nas praças, nos bares e nos pátios, por grupos de resistência, que vocalizavam suas angústias perante o militarismo.

As canções de protesto possuíam, em grande parte, um teor muito apelativo que se efetivava em seu propósito, razão pela qual existia uma censura prévia extremamente rígida, criada pela ditadura. Contudo, mesmo em face de todos esses contratemplos, as canções eram cantadas e promoviam a dispersão de diversos sentimentos e sentidos em efeito.

Ainda que não existisse, de fato, um jogo, com dois times tentando implacavelmente atingir a vitória, como na figuração levantada por nós anteriormente, existia uma disputa entre dois lados, ambos embalados por aquilo que chamavam de hinos, aos quais nos deteremos, nesta seção, em nossa análise.

Dentre as várias canções compostas até a década de 70 – quando os mandos da ditadura eram mais rígidos – uma delas se destacou e até hoje é noticiada como canção hino do movimento civil contra a ditadura. Composta por Geraldo Vandré, a canção tem como título *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, mas é também conhecida como *Caminhando*, primeira palavra que aparece na música e que, de certa forma, fala dela como um todo, ao produzir o efeito de que, apesar das intempéries, continua-se a caminhar. Outro motivo para se renomear popularmente a canção como *Caminhando* é a extensão do outro título, muito longo, fazendo com que *Caminhando* fosse uma opção mais curta e imediata de se reproduzir, ao se mencionar a referida canção.

A música conquistou o segundo lugar no Festival Internacional da Canção, de 1968, o que gerou grande inquietação entre o público que desejava que a música ganhasse o primeiro lugar, que foi obtido pela composição *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim. As queixas direcionavam-se a alegações de que, enquanto *Caminhando* era engajada socio-politicamente, *Sabiá* era alienada, como imaginariamente esperado do gênero de sua composição, a Bossa Nova:

Ao falar-se em música brasileira da década de 60 deve-se pensar em quatro gêneros: Jovem Guarda, Bossa Nova, Tropicália e MPB, que, por sua vez, eram divididos em dois grupos: os “alienados” – Jovem Guarda e Bossa Nova – e os “engajados” – MPB e Tropicália. Sob esse rótulo, a música “alienada” preocupava-se com o ciúme da namorada, com a velocidade do carro, com o barquinho, a praia e o sol. Já a música “engajada” abordava temáticas de cunho social, valorizando aspectos regionais¹⁴.

Vemos que, no período em que vigorava a ditadura, já haviam categorizações pautadas nos gêneros das produções musicais, sendo que alguns dos gêneros eram tidos como detentores de temáticas políticas e outros de casuais e românticas. No momento em que surgem essas categorizações, as músicas de cada categoria acabam por naturalizarem-se através de características pré-construídas determinadas, encaminhando

¹⁴ Festivais da Canção. **Música Brasilis**. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>. Acesso em: 29 set. de 2016.

seus discursos para lugares comuns e cristalizados. Em razão disso, canções da Bossa Nova, por exemplo, com forte conteúdo de crítica governamental, foram, muitas vezes, execradas pela massa, por serem consideradas alienadas. Esse tipo de funcionamento decorre do fato de o pré-construído, que se encontra cristalizado na memória do dizer, naturalizar os sentidos e os sujeitos, conformando-os à evidência das formulações.

Desse modo, mesmo em canções que tinham Chico Buarque como um de seus compositores – que estava ligado ao imaginário das canções de protesto, em razão de ter composto várias delas – foram categorizadas, de imediato, pela população, como indiferentes às questões sociais, devido ao gênero musical em que se enquadrava.

Pra Não Dizer Que Eu Não Falei das Flores era uma canção de MPB, que não contava com uma letra muito metaforizada e alusiva, ao contrário, trazia seus reclames e pontuações abertamente, e isso agradou ao público que a entoou em grande escala:

Canção I

*Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*¹⁵

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 (2x)

Pelos campos há fome
Em grandes plantações
Pelas ruas **marchando**
Indecisos cordões
Ainda fazem da flor
Seu mais forte refrão
E acreditam nas flores

Vencendo o canhão
(Refrão)

Há soldados armados

¹⁵ Trabalhamos, exatamente, com a versão de *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores* interpretada por Geraldo Vandré, veiculada em 1968. A canção *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, na versão analisada por nós, pode ser ouvida acessando o link: https://www.youtube.com/watch?v=A_2Gtz-zAzM, ou pelo arquivo disponibilizado no CD anexado ao texto da dissertação.

Amados ou não
 Quase todos perdidos
 De armas na mão
 Nos quartéis lhes ensinam
 Uma antiga lição
 De morrer pela pátria
 E viver sem razão

(Refrão)

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
 (Refrão)¹⁶

(Geraldo Vandré – 1968)

A canção conta com cinco estrofes, todas seguidas pelo refrão, que além de ser repetido por quatro vezes após cada sessão da música, é ainda reproduzido duplamente, em cada um desses momentos:

Vem, vamos embora/
 Que esperar não é saber/
 Quem sabe faz a hora/
 Não espera acontecer (bis).

O refrão é marcante por sua natureza encorajadora, uma vez que é a parte da canção que faz uma rogativa, pedindo por menos inércia e mais atitude, por mais ação e menos alienação, no estilo do que é proposto pela expressão *carpe diem*¹⁷, principalmente pelos versos: “Quem sabe faz a hora/Não espera acontecer”. Apresenta-

¹⁶ *Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores*, Geraldo Vandré. **Letras**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>. Acesso em: 28 set. de 2016.

¹⁷ *Carpe diem* é uma expressão em latim que significa, em uma tradução literal, “aproveite o dia”. Entretanto seu significado é muito maior, pois não se trata de aproveitar um dia específico ou um dia qualquer, mas abarca o sentido de **aproveitar ao máximo o agora, apreciar o presente**. Disponível em <https://www.significados.com.br/carpe-diem/>. Acesso em: 30 set. de 2016.

se como uma chamada direta e que, de algum modo, faz com que o interlocutor sinta-se convocado a não “esperar”, e a “ir embora” junto com o sujeito-intérprete do discurso musical. A sua composição fônica possui rima alternada¹⁸, usual em músicas da MPB daquele período, mas que, atualmente, aparece, com muito maior frequência, nos gêneros populares de massa.

Caminhando marca-se instrumentalmente por dois violões, um embalando uma toada contínua, e o outro com o solo. O tom fundamentalmente acústico aliado à tenuidade vocalizada pelo intérprete da música produzem efeito de pacificidade, que não se detém somente à sonoridade, pois concorda com a letra da canção.

O gerúndio – enquanto forma nominal e invariável do verbo – é empregado com frequência nos versos da canção: *caminhando*, *cantando*, *seguindo*, *marchando*, *vencendo*, *ensinando*, *aprendendo*, visto que apenas *caminhando*, *cantando* e *seguindo* são as três formas que se repetem em variadas estrofes. A principal característica do gerúndio é atribuir ao verbo uma noção de continuidade, isto é, de um gesto que até então se encontra em andamento e que, por conseguinte, ainda não foi findado, não foi concluído. Diante dos atributos da referida forma gramatical do verbo, temos o efeito de uma jornada, de um progresso que, mesmo que lento, se faz presente. A letra, bem como o ritmo e a harmonia são compassados e se relacionam aos efeitos de sentido de mudança gradual.

Caminhando, *seguindo* e *cantando* fazem parte de um mesmo campo de sentidos, o da perseverança, pois o seguir e o caminhar trazem mesmo a ideia de andamento, e o *cantando* enquanto gesto de louvar em forma de versos. Ou seja, esse percurso virá acompanhado de música e de louvores em prol da realização da causa perseguida.

Nessa direção, o conjunto versal, rítmico e harmônico, como um todo, produz efeito de união e de pacificação. Primeiramente de união, pois, apesar de produzir o efeito de uma igualdade indiscriminada, que releva os lados políticos opostos, a união, proposta pelo *todos*, funciona como um convite à igualdade, visto que os militares estão em lado oposto e, portanto, não fazem parte desse *todos*, daí a canção funcionar como um hino de resistência à Ditadura, como um apelo aos sentidos de igualdade política:

¹⁸ A rima **cruzada ou alternada** é uma modalidade que se posiciona na estrofe, assim, na rima cruzada ou intercalada o primeiro verso rima com o terceiro, e o segundo com o quarto. “Rima”. **Lusofonia Poética**. Disponível em: <http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/teoria-poetica/rima.html>. Acesso em: 30 set. de 2016.

Somos todos iguais/
Braços dados ou não.

A questão da pacificação apresenta-se marcadamente pela figura da flor:

Ainda fazem da flor/
Seu mais forte refrão/
E acreditam nas flores/
Vencendo o canhão.

Portanto, por mais frágeis e inofensivas que pareçam ser, as flores, que fazem significar gestos pacíficos de revolução, sobrepõem-se à violência do arsenal militar.

A característica plácida da canção pode ser firmada diante do fato de que sua letra, em nenhum momento, traz mensagens de revides à Ditadura, diferentemente de outras canções de resistência, também muito populares no período do regime, como *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, e *Apesar de Você*, de Chico Buarque:

[...]
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa
(*Cálice* – 1973)

[...]
Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
[...]
Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
(*Apesar de Você* – 1970).

Nesses fragmentos, dá-se visibilidade a sentidos de reviravolta, como se as mazelas advindas do regime fossem ser retaliadas pelos grupos antes oprimidos. Têm-se uma mágoa e uma sede por justiça, que chegará quando o “monstro emergir”. Os efeitos produzidos perante as duas canções reproduzem as separação de posições, colocando os militares na categoria de inimigos.

No entanto, *Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores* não pontua esse tipo de divisão e situa os soldados também como vítimas de uma organização social global bem maior e mais aprofundada do que o quadro vivenciado pelo país, naquela conjuntura, funcionamento que pode ser visibilizados nos versos:

Há soldados armados/
Amados ou não/

Quase todos perdidos/
 De armas na mão/
 Nos quartéis lhes ensinam/
 Uma antiga lição/
 De morrer pela pátria/
 E viver sem razão.

Tais versos apontam “[...] para o assujeitamento do soldado a decisões hierarquicamente superiores” (INDURSKY, 1997, p. 59), assim, os próprios soldados perdem-se em meio a mandos e determinações e, mesmo que se convençam do contrário, o funcionamento ideológico que os atravessa, lhes causa a ilusão de controle absoluto das suas relações sociais. Contudo, há algo que escapa ao próprio sujeito, algo que é ele, mas que ele próprio não reconhece, o que marca o seu descentramento constitutivo. Assim, os atravessamentos ideológicos, incutidos pelos quartéis, são tão eficazes que tornam o soldado capaz de morrer pela pátria e viver sem razão.

Dessa maneira, o sujeito-soldado, atravessado pela ideologia militarista, submete-se a uma dinâmica hierárquica e, portanto, a partir do momento em que seus superiores lhes destinam a um encargo, não medem esforços para cumpri-lo. Como diz Lenharo (1986, p. 199), “[...] o soldado é o exemplo mais acabado daquele que acata ordens, sempre à espera consciente de recebê-las. O soldado é um prisioneiro que vive um cotidiano altamente disciplinado, ‘um prisioneiro que está satisfeito’”.

Esse funcionamento de satisfação advém das projeções imaginárias, que constituem os sujeitos-soldados: endeusam seus superiores almejando seu próprio endeusamento, pois desejam conseguir chegar ao mais alto cargo, assim, não medem esforços em fazer valer a hierarquia, que muitas vezes ganha significados de humilhação e de subserviência por parte do subordinado. Em outras palavras, o desejo de conquista do sujeito-soldado passa antes por uma jornada profissional marcada por obediência, sisudez e, muitas vezes, maus tratos aos subordinados.

Pelas características metaforizadas na canção, os soldados são isentos de uma falta integral, terminando por serem também convidados a caminhar e a marchar rumo a tempos mais justos e democráticos. A chegada a esses novos tempos só seria possível por meio de uma caminhada, marcada por ações imediatas que, como diz o refrão, não esperam. É o fato da não espera, da não alienação que coloca na mão de todos, inclusive dos soldados treinados para impedir as caminhadas, a história, pois, segundo a canção, é a caminhada que dá a direção da história, como diz o verso da última estrofe:

A certeza na frente/
A história na mão

De acordo com a canção, são os comportamentos, as atitudes, as palavras e a união de todos esses sujeitos, que em uma primeira vista pareciam/parecem estar em lados opostos, que faria/faz registrar na história um evento revolucionário, pois, estando esse acontecimento marcado na história, haveria aprendizagem e ensinamento de um novo modo de se portar e de se contornar as situações repressivas:

Aprendendo e Ensinando/
Uma nova lição.

Apesar da letra da música apresentar um ponto central e de circular em torno dele durante as estrofes – a revolução pela pacificidade – a canção também conta com um desfecho, trazido pela estrofe final: aprender e ensinar a nova lição aprendida. Nesse jogo entre ensinamentos e aprendizagem, compreendemos que também há uma filiação ao discurso religioso, que convoca as massas com palavras de acalento e placidez, rumo à libertação.

Podemos compreender como letra e melodia se unem de modo a particularizar o discurso musical, que, no caso dessa canção, foi eleita pelas massas como hino de resistência.

Assim, seguindo esse funcionamento próprio do discurso musical, trazemos mais uma canção também eleita como hino, só que desta vez de ufania:

Canção II

*Eu Te Amo Meu Brasil*¹⁹

As praias do Brasil ensolaradas
O chão onde o país se elevou
A mão de Deus abençoou
Mulher que nasce aqui tem muito mais amor
O céu do meu Brasil tem mais estrelas
O sol do meu país mais esplendor
A mão de Deus abençoou
Em terras brasileiras vou plantar amor

¹⁹ Trabalhamos, exatamente, com a versão de *Eu Te Amo Meu Brasil* composta por Dom e Ravel, com interpretação e arranjo do grupo Os Incríveis. A canção *Eu Te Amo Meu Brasil*, na versão analisada por nós, pode ser ouvida acessando o link: <https://www.youtube.com/watch?v=cJ2fxTrsETo>, ou pelo arquivo disponibilizado no CD anexado ao texto da dissertação.

Eu te amo meu Brasil, eu te amo
 Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil
 Eu te amo meu Brasil, eu te amo
 Ninguém segura a juventude do Brasil
 As tardes do Brasil são mais douradas
 Mulatas brotam cheias de calor
 A mão de Deus abençoou
 Eu vou ficar aqui porque existe amor
 No carnaval os gringos querem vê-las
 No colossal desfile multi-cor
 A mão de Deus abençoou
 Em terras brasileiras vou plantar amor
 (Refrão)

Adoro meu Brasil de madrugada
 Nas horas que eu estou com meu amor
 A mão de Deus abençoou
 A minha amada vai comigo aonde eu vou
 As noites do Brasil tem mais beleza
 A hora chora de tristeza e dor
 Porque a natureza sopra
 E ela vai se embora enquanto eu planto amor
 (Refrão)²⁰

(Dom e Ravel – 1970)

Eu Te Amo Meu Brasil foi composta em 1970, pelos irmãos cearenses Dom e Ravel, e gravada pelo grupo de pop rock, Os Incríveis. Lançada no período da nona edição da Copa do Mundo, na qual o Brasil conquistou o tri campeonato, a canção fez enorme sucesso por embalar a torcida em todos os cantos do país. Assim, a composição acompanhava todos os lances da *seleção canarinho* e foi amplamente divulgada nas plataformas midiáticas, tanto que, pela reprodução exaustiva, promovida pelos próprios responsáveis da mídia controlada pela ditadura, a música ficou conhecida quase como a um hino nacional, embora não se descartasse seu caráter ufanista.

Havia, nos jornais da época, uma grande mobilização propagandística no sentido de “vender” a conduta heroica e gloriosa do governo militar, enfatizando-se o que chamavam de *estratagema libidinoso*, atribuído ao governo anterior. A finalidade consistia em pontuar, de forma muito precisa, que o ponto de vista trazido pelos militares era o correto, para que com isso conseguissem a manutenção dos apoiadores, o convencimento dos indecisos, a persuasão dos possíveis opositores, e o silêncio dos resistentes.

²⁰ “Eu Te Amo Meu Brasil”, Dom e Ravel. Gravação de Os Incríveis. **Letras**. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/os-incriveis/332979/>. Acesso em: 25 set. de 2016.

Em vista desse quadro, compreendemos, com Orlandi (2007, p. 01), que “[...] a interpelação do sujeito capitalista faz intervir o direito, a lógica, a identificação”. Do mesmo modo ocorria com os apoiadores da Ditadura, que procuravam fazer circular discursos que funcionavam por uma exatidão inflexível, garantindo a eficácia do sistema. Orlandi (2007) teoriza sobre esse sujeito moderno, o capitalista, que vê a língua como objetiva, a língua através da qual pode colocar suas intenções e moldá-las de acordo com seu escopo perante os ouvintes. Nesse funcionamento traduz-se a eficácia do sistema capitalista, uma vez que o sujeito-de-direito constitui-se na/ilusão de ter direito à voz, de fazer eco às suas intenções, embora, durante o Regime, ele estivesse sob a tutela da *língua de madeira* do governo militar.

Nessa direção Gadet e Pêcheux (2010) afirmam que nada, então, é mais objetivo e se pretende tão transparente quanto a língua do Direito, que tenta apresentar-se como una e racionalizada, como a *língua de madeira*, que se configura como sendo “[...] de classe dotada de senha e na qual para ‘bom entendedor’ meia palavra basta” (*ibidem*, p.24). Uma língua que afirma sua clareza e transparência tentando fugir da ambiguidade, mesmo que as formulações inescapavelmente sempre permitam a possibilidade do sentido outro, mesmo que os sujeitos não se apresentem iguais a cada formulação, mesmo que as interpelações os coloquem em distintas posições, mesmo que os significantes em cadeia sempre se organizem de maneiras outras...

Nessa direção, Pêcheux e Gadet (*idem, ibidem*) afirmam que a *língua de madeira* socialista procura “[...] se proteger ao falar das massas, do interior de uma estátua de mármore”, desse modo, por esse funcionamento, firma-se uma identificação total do povo com o governo, que por sua vez resguarda-se nessa própria afirmação. O poder unificado é mascarado como poder partilhado e assim a estatueta de madeira se apresenta envernizada a seus apreciadores, enquanto forma de fachada de uma virada nas dinâmicas políticas, estabelecidas entre os regentes e a massa.

Porém, os autores advogam que o capitalismo percebeu que a quebra da estátua de mármore era necessária para se edificar um controle que, na evidência, apresenta-se como mais brando, pela promoção na mídia de uma língua que discute questões comerciais e políticas e que, em razão disso, acaba por pontuar características próprias que definem tal tipo de publicação nesse meio. Essa *língua de madeira* se transveste de uma *língua de vento*, passando a ser avistada como fluida e habilidosa, pois pratica sua soberania sem que se perceba que é soberana, inclusive em relação a quem a utiliza. Assim, apesar de ser tão rígida, tão fria e tão terminante como uma *língua de ferro*, a

língua de madeira se mostra tão movediça e tão evasiva quanto o vento (PÊCHEUX; GADET, 2012).

Em meio a esses jogos e peripécias da língua constituindo os discursos, temos ainda uma adjetivação à ela, que se configura como mais específica às condições de produção da canção agora trabalhada e da formação discursiva que a marca: trata-se da definição de *língua de espuma*, que, marcada historicamente, é defendida por Orlandi (2011, p. 99) como aquela que é

[...] falada, por exemplo, pelos militares no período que começa em 1964 com a ditadura no Brasil. Mas, pelas suas características, podemos alargar essa noção abrangendo toda expressão totalitária nas sociedades ditas democráticas. A língua de espuma trabalha o poder de silenciar.

A *língua de espuma* é particular aos sistemas repressivos, assim, a autora toma o próprio período militar para exemplificar seu funcionamento, que persegue o emudecimento dos sentidos, procurando lacerar todos aqueles que não são convenientes à administração e exaltar, por outro lado, aqueles que concordam com os ditames do grupo empoderado.

É exatamente nesse ponto que situamos a canção *Eu te amo meu Brasil* como ufanista, uma vez que é apresentada pela Ditadura Militar como mais um dos mecanismos mantenedores de domínio.

O ufanismo desenrola-se pelo patriotismo, no qual, por meio do louvor extasiado aos aspectos bons do país, ignoram-se as mazelas. Ele traz o efeito de unidade, principalmente quando a população se identifica como uma só torcida, quando em eventos esportivos. Assim, pelo fato de o Brasil ser considerado o país do futebol, e por estar disputando as eliminatórias da Copa do Mundo de 1970, que acabou resultando na vitória do país, o brasileiro literalmente vestiu a camisa da seleção.

Em situação tão oportuna, o governo militar “pegou carona” na euforia do brasileiro pelo futebol, tentando fazer com que toda a atenção se voltasse para as conquistas do país e para louvar o regime administrativo dos militares como o promotor de tais conquistas. Nesse quadro, a *língua de espuma* da Ditadura brasileira serviu ao propósito de consolidar, enquanto plataforma do governo, “[...] os sentidos [que batiam] batem forte, mas [que] não se [expandiam] expandem [...]” (ORLANDI, 2011, p. 99).

Partindo da afirmação de que “[...] a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua” (ORLANDI, 2012, p. 17),

podemos dizer que o discurso musical de *Eu Te Amo Meu Brasil* materializa-se como *língua de espuma*, por ser uma canção patriótica, que exalta clichês nacionais e que foi tomada pelos ditadores e seus simpatizantes como hino, assim, a música/hino serviu ao objetivo de exaltar o amor pelo país e pelo regime que o administrava, funcionando como tamponagem, como viseira para a real situação do país.

Eu Te Amo Meu Brasil possui três estrofes sempre acompanhadas de seu refrão imponentemente reproduzido:

Eu te amo meu Brasil, eu te amo/
Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil/
Eu te amo meu Brasil, eu te amo/
Ninguém segura a juventude do Brasil.

No refrão, há quatro versos, sendo que em três deles a palavra Brasil aparece. Os versos 3 e 4 do refrão estabelecem rima entre Brasil e Brasil. Isto é, a todo o momento o vocábulo Brasil é lançado aos ouvidos, como que em uma ode ao território.

Para se somar à repetição da denominação do país, mencionam-se todas as cores oficiais da bandeira, afirmando que elas pintam o coração dos brasileiros, o que produz efeito de procura pela consolidação de afetividade, trazendo-se o órgão, que simbolicamente faz significar o sentimento e que imaginariamente garante a vida como um todo, tomado pela onda verde e amarela.

O refrão encerra-se com o verso que afirma que *ninguém segura a juventude do Brasil*, o que produz o efeito do discurso desenvolvimentista, adotado e disseminado pelo governo militar, uma vez que a juventude significa, na canção, o futuro e o progresso, que está a frente e que depende não só do governo, mas da população trabalhando em conjunto. Assim, o efeito que se produz é o de que juventude e governo são um só em busca do progresso, do desenvolvimento, do futuro. Contudo, o que vemos funcionar aí é a memória de um discurso fascista, como se verificou no fascismo de Mussolini, cujos imperativos se davam pelo nacionalismo, corporativismo, sindicalismo nacional, expansionismo, progresso social e anticomunismo (BLINKHORN, 2010); e na juventude nazista de Hitler (BARTOLETTI, 2006).

O referido verso a respeito da juventude, aproxima-se de alguns slogans adotados pelo regime – “Ninguém segura este país” e “Pra frente Brasil” – que também estão presentes em uma outra canção ufanista²¹.

As três estrofes de *Eu Te Amo Meu Brasil* são todas compostas por oito versos e, em cada uma das estrofes, o verso *A mão de Deus abençoou* aparece duas vezes, nas linhas 3 e 7 de cada sessão, exceto na última estrofe que conta com uma única linha reservada ao verso mencionado.

Vemos, no verso em comento, que a religião, assim como a força militar, fundamenta-se na disciplinarização do corpo e da mente, pois tanto na religião quanto no militarismo existem doutrinas a serem seguidas, doutrinas que não devem ser questionadas e que são consideradas como verdadeiras ordens divinas: a ordem de Deus, que abençoa, mas que pode castigar, e a dos superiores, no caso dos militares, que deveriam ser cegamente obedecidas e vistas como leis divinas, pois se pretende, pelos mandos, um acatamento sem hesitações.

O ponto que pretendemos ressaltar é que o militarismo e a religiosidade detêm funcionamentos semelhantes e que as formações discursivas de cada uma dessas instituições se resvalam, pois, para a regência militar, um lar exemplar seria uma família temente a Deus, que segue os bons costumes e execra os comunistas.

Apesar de se referir a Deus, na canção não há nenhum pedido, não há nenhuma súplica, apenas a afirmação de suas bênçãos, lançadas ao Brasil, enquanto terra abençoada por Deus, uma terra que só apresenta bons atributos – retomados em todas as estrofes – o das belas mulheres (principalmente as mulatas) e o da natureza esplendorosa. Um país ensolarado, alegre, festivo, no qual a única preocupação de seus habitantes são as horas que passam depressa e os impedem de aproveitar ainda mais o dia:

A hora chora de tristeza e dor/
Porque a natureza sopra/
E ela vai se embora enquanto eu planto amor.

Temos, ainda, um processo que produz o efeito de sustentação de um determinado clichê com relação às mulheres brasileiras:

²¹ *Pra Frente Brasil* foi gravada pelo grupo Os Incríveis, no período da Copa do Mundo de 1970. Também muito reproduzida não só no período militar quanto atualmente pela torcida do futebol brasileira.

Mulher que nasce aqui tem muito mais amor /
 [...] Mulatas brotam cheias de calor/
 [...] No carnaval os gringos querem vê-las.

A memória que fala nesses versos remonta aos tempos de colonização do país, no qual as negras escravizadas eram usadas como divertimento sexual para seus senhores, os brancos europeus. Essa reminiscência de sentidos marca-se pontualmente na letra da canção, ao se dizer que as mulatas são quentes e que os estrangeiros querem vê-las no carnaval, ou seja, o que os gringos querem é usufruir da beleza, do ardor, da prontidão para o sexo da mulher brasileira. Como se elas fossem mais um item atrativo em meio ao pacote oferecido aos gringos que visitam o Brasil e que ainda conta com o tropicalismo, o carnaval, o futebol e a simpatia.

Os sentidos produzidos naquele momento da história brasileira são mantidos, mas com certos deslocamentos em sua constituição atual, o que dá visibilidade aos pontos de retorno e de deslocamento iminentes ao jogo discursivo.

Aliada a letra, na composição da canção, temos a melodia muito concordante com a temática ufanista visibilizada por nós até o momento. Já se inicia com uma marcha militar e a partir daí o ritmo cadencia-se rápido e vibrante. Sua instrumentalização é dada por muitos instrumentos metálicos tanto de percussão quanto de sopro, o que faz com que pareça que a banda é acompanhada por uma fanfarra²², apesar do gênero do grupo ser o pop rock.

O coro *backing vocal* com seu alegre *la-la-la-la* repetido ao final de quatro versos dos oito de cada estrofe, produz efeito de união, de torcida uníssona cantando em prol de um grupo, podendo ser o de futebol ou de governo.

Tanto *Eu Te Amo Meu Brasil* quanto *Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores* são consideradas hinos; enquanto uma delas é de ufanismo a outra é de resistência. A diferença é a maneira como essas canções se projetaram como hinos: uma delas tem como única responsável a identificação das massas com a canção que lhes souu demasiadamente adequada para entoar suas passeatas e reuniões, marcando sua causa. Já na canção ufanista houve muito mais esforço dos militares em tornarem aquela canção, uma canção que frisasse o sucesso do país, do que uma parcela da população –

²² Ainda atualmente, nos desfiles de 07 de setembro por todo o país, a música *Eu Te Amo Meu Brasil* é tocada pelas fanfarras.

apoiadora da administração estatal – considerando-a apropriada para ressoar em um movimento de perpetuação do regime.

O hino enquanto um canto, um louvor, seja a um país ou a uma causa, precisa do poder do conjunto, desde o momento de sua eleição até sua reprodução, que o faz ainda mais consolidado. A repetição é que garante sua eficiência em sua função de incentivar e impulsionar o êxito. Entre o conjunto de sujeitos que cantam em hino há laços de identificação que os atam tecendo um síncrono vocal, fundamentado pelo emparelhamento de formações discursivas comuns aos sujeitos, o que acontece antes mesmo de se entoar o hino. O hino é tão somente o desfecho de toda uma similaridade de posições que se alongam pela história, portanto o compreendemos como um louvor, que, por ser repetido continuamente, produz efeito de ênfase e de luta por uma causa, de acordo com as condições de produção de que advêm.

Os hinos têm essa particularidade de fixação, pois funcionam acionando uma dada memória discursiva. Então, quando se fala de Ditadura logo se ativam essas canções-hinos trabalhando como uma trilha sonora própria do momento histórico. Poderíamos dizer que isso acontece em um movimento natural, porém é mesmo um movimento discursivo, pois se faz pela conversa entre língua e história. Mediante a reflexão sobre os hinos, trazemos Venturini (2009), que a partir de Nora (1992), discute a noção de comemoração, que pode se apresentar como voluntária ou involuntária:

Nora (id.) sinaliza para a impossibilidade de o Estado ou de as instituições determinarem o que é comemorado. Nesse sentido, classifica as comemorações em duas tipologias: a voluntária e a involuntária. No seu ponto de vista, a voluntária seria organizada e determinada pelas instituições, as quais priorizam o “espetáculo” e se constituem por repetições a partir de slogans, pela fabricação de acontecimentos e narrativas ritualizadas. [...] Com isso Nora (id.) sinaliza para as divisões, tensões e contradições que habitam a comemoração, fazendo com que coexistam no mesmo espaço a celebração e a crítica (VENTURINI, 2009, p. 75).

A comemoração voluntária, assim, se relaciona aos esforços dos militares em dar visibilidade à canção *Eu Te Amo, Meu Brasil*, forçando-a reprodução, o que consiste em mais uns dos mecanismos do Estado nos “Anos de Chumbo”. Por outro lado, a canção considerada hino da revolução (*Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*) é uma comemoração involuntária, pois não é regida pelo governo. As tensões produzidas nos diferentes modos de produção de comemorações vão em direção às canções que trazemos, pois mostram as distintas posições-sujeito diante dos dois discursos,

propondo que no mesmo gesto de comemorar há espaços contraditórios de “celebração e crítica” (ibidem, p. 75).

Por esse percurso, primeiramente com as nomeações e depois com os hinos, procuramos dar visibilidade aos discursos sobre a ditadura, buscando compreender como sua constituição foi determinada pela particularidade histórica da época. Desse modo, a memória auditiva que ainda prorrompe quando ouvimos os hinos, produzem o efeito de transporte para os anos de Regime Militar. Bem como as várias propostas de nomeação para a Ditadura, feitas contemporaneamente mesmo depois de formalmente extinto o regime, evocam discussões sobre as nomeações já tidas no próprio período.

Esses funcionamentos marcam-se pelas regularidades na língua, mediante retornos que mostram que a Ditadura não está tão distante assim e que seus acontecimentos permanecem ressoando não só em canções-hinos e em nomeações, mas também em investigações dos fatos ocorridos alhures, mas que permanecem produzindo efeitos atualmente. Assim, do mesmo modo que os historiadores, que procuraram tornar as nomeações mais fidedignas fazendo jus ao que consideram fatos, os sujeitos, em posições distintas, buscaram pela canção-hino mais adequada às suas posições.

Há ainda um grupo que se organizou para trazer justiça aos atos criminosos enredados pelos militares, a esse grupo, que discutiremos no próximo capítulo, deu-se o nome de *Comissão da Verdade*.

CAPÍTULO II

NAS VEREDAS DA COMISSÃO: A DITADURA AINDA VIVE

*Então brotava, depois
crescia
E não parava, e quem diria
O impossível vem pra ficar
Transformar, seu lugar, seu
olhar*

(O Impossível Vem Pra Ficar – Lenine)

Pelo movimento não estabelecido dos acontecimentos históricos, apesar de sua extinção datar em pouco mais de 30 anos, o período do Regime Militar permanece vívido, produzindo efeitos na atualidade, pois, como vimos mostrando, existia uma determinação do momento ditatório nos discursos produzidos naquele momento, que hoje ainda vemos seu reverberar.

Pela Análise de Discurso, não consideramos uma história que seja apenas passado ou uma memória registrada nos livros e que cronometricamente já se foi, mas que deve ser conhecida devido a fins informativos, ao contrário, falamos de uma história como acontecimento que rumou constituições políticas, subjetivas, discursivas. Se a interpretação é o que possibilita as versões da história e se esta tem a contradição como o seu real constitutivo, descrever, recontar, relatar todos esses objetos de registro disponíveis empiricamente, não faz, contudo, que possamos apreendê-la na totalidade.

A exemplo desse funcionamento faltoso da história, temos os trabalhos desenvolvidos pela *Comissão Nacional da Verdade* (CNV), que foi instalada com o propósito de resgatar, investigar e documentar os impropérios ditatoriais, o que, pela natureza do que convencionamos como *arquivo*, deixa à mostra a contemporânea fluidez do assunto.

Em nossas proposições de compreensão, apreendemos o quão irremediavelmente ligadas estão a linguagem e a história. O tempo que o senso comumente apaga, cicatriza, faz esquecer, aqui não traz esse domínio, pois o discurso produzido atualmente “[...] remete a outros discursos dispersos no tempo, eles podem simular um passado, reinterpretá-lo, projetá-lo para um futuro, fazendo emergir efeitos temporais de diversas ordens” (HORTA-NUNES, 2007, p. 377). É, assim, um tempo

que não extingue, não estanca o fluxo de sentidos, que remexe permanentemente a ferida.

Tomamos essa concepção de história por conseguirmos vê-la trabalhando nos discursos: o retorno e a insistência em não se deixar que se enterrem as impunidades são reflexos dessa história que se inscreve continuamente. A Comissão Nacional da Verdade surge asseverando essa inconformidade, ao insistir em tocar em assuntos que já pareciam estar esquecidos, ou melhor, pretendia-se colocar na categoria do esquecimento.

A Comissão Nacional da Verdade instaura-se pela Lei 12.528/2011 e tem sua instituição efetivada no dia 16 de maio de 2012. A Comissão tinha/tem como objetivo a investigação de agressões aos Direitos Humanos, no período entre os anos de 1946 a 1988, em que houve a vigência de administrações repressivas.

De acordo com o Artigo 1º da Lei 12.528/2011, que inaugura a CNV, a finalidade do referido grupo era/é a de

Recorte VI

[...] examinar e esclarecer as graves violações de direitos humanos praticadas no período fixado no art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, **a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional** (Grifo nosso).

Pelo recorte trazido, vemos que o objetivo da Lei²³ é o de perseguição por justiça, com o intuito de assegurar os direitos dos sujeitos torturados e mortos, ao mesmo tempo em que pretende dar visibilidade à “verdadeira” história, de modo que todos tomem conhecimento dos ocorridos. De acordo com a pretensão da Lei, as atividades da comissão corroborariam para o encaminhamento de devidas punições, para que, então, se quitem as dívidas com os atingidos pelas severas violências, pois, desse modo, haveria a promoção de um entendimento entre os cidadãos do país, isto é, uma *reconciliação nacional*.

A partir do momento em que se afirma que uma “reconciliação” entre a nação precisa acontecer, assume-se que existe uma separação entre os cidadãos brasileiros, causada pelos períodos de repressão. Como demos visibilidade no capítulo anterior,

²³ Optamos pelo emprego da palavra Lei, com L maiúsculo, primeiro por fazer referência a uma Lei específica, a da Comissão da Verdade, e, segundo por compreendermos a Lei, afeita ao discurso jurídico, como determinada pelo Outro, que, segundo Lacan (1985), atravessa e constitui os sujeitos, sendo o lugar das palavras, da linguagem e que vai além das experiências sociais vivenciadas pelo pequeno outro.

distintas posições erigiram-se diante dos gestos de nomeação, dispostos tanto no momento de vigência militarista quanto atualmente. Ou seja, as divisões não se dispunham apenas no momento efervescente da ditadura, uma vez que eram/são divisões politicamente constituintes de nossa sociedade, há momentos bem anteriores²⁴.

Pêcheux (1990) discute os momentos revolucionários, procurando compreender como a língua e a história são tramadas por este encontro. O autor analisa os modos como as “novas” organizações das sociedades pós-revolucionárias se assemelhavam às organizações das quais os próprios grupos revolucionários queriam se desvencilhar, como no caso da Revolução Francesa. Assim, conclui que o que ocorria era um “retorno” político e organizacional, contudo pautado, naquela atualidade, pelo discurso da igualdade, amparado pelo jurídico, de modo a amenizar os efeitos de apartação de classes:

[...] o duplo caráter dos processos ideológicos (caráter regional e caráter de classe) permite compreender como as formações ideológicas e discursivas nas quais eles se inscrevem se referem necessariamente a “objetos” (como a Liberdade, a Ordem, a Igualdade, a Justiça, a Ciência, o Poder, etc.) que *são ao mesmo tempo idênticos e antagonistas* em relação a si mesmos, quer dizer, cuja **unidade é submetida a uma divisão**: o próprio da luta ideológica sob a dominação burguesa consiste em desenrolar-se em ***um mundo que não acaba nunca de se dividir em dois*** (*idem*, p. 12. Grifo do autor em itálico e grifo nosso em negrito).

Compreendemos, pois, que as diferentes posições são constitutivas aos movimentos ideológicos, a partir do momento em que suas formações se materializam no discurso, remetendo a “objetos” que constituem as relações entre os sujeitos, nas comunidades em que vivem. O que se discursa a respeito desses objetos não encontra uma via apenas, porque trabalha em *semblante*²⁵ de choque e de congruência. Sabemos

²⁴ O que temos é uma constante reprodução, mas com deslocamentos próprios de condições de produção distintas. Um exemplo é a *Marcha da Família Com Deus pela Liberdade*, realizada em 19 de março de 1964, pouco tempo antes dos militares irem ao poder. A passeata pedia pela deposição de João Goulart, considerado comunista. O evento teve muita visibilidade devido ao grande número de pessoas que reuniu. Em 2014, houve um tipo de reedição dessa mesma passeata. Levando o mesmo nome, e os objetivos também se assemelhavam. Todos os presentes na Marcha pediam por intervenção militar, mas, desta vez, não pela ameaça de um governo comunista, e sim para dar fim à corrupção, que cada vez mais vinha à tona devido às investigações que se enrijeceram.

²⁵ No Seminário (livro 18), com título *De um discurso que não fosse semblante*, Lacan (2009, p. 18) diz que “[...] o discurso, por natureza, faz semblante [...], assim todo discurso tem essa propriedade de não ser o que parece, e o que mostra”, colocando-se em um “[...] movimento dialético de velamento-desvelamento, onde a marca do real se apresenta como a impossibilidade de tudo mostrar ou tudo esconder” (CAMARGO, 2009, p. 2).

ainda que essas perspectivas permanecem entremeando os liames entre as posições. Então, o que poderíamos dizer é que as divisões, no/do social, constitutivas do capitalismo, se fazem presentes, sendo elas mais severas e visivelmente marcadas ou não.

O que temos, pela atualização de uma memória, é a divisão da sociedade, envolta por uma fachada de unidade, montada pelo discurso jurídico. É por esse motivo que, na Lei que instala a Comissão, há uma procura pela *reconciliação nacional*, que amalgama em sentido amplo o funcionamento do jurídico, enquanto tentativa de apagar o político, de um lado, e a questão da reconciliação nacional, enquanto uma especificidade da Lei, por outro.

Contudo, a Lei, ao promover a *reconciliação*, coloca em funcionamento o campo do simbólico, que se materializa na/pela língua, portanto, realiza-se de maneira diferente, de acordo com a interpelação ideológica do sujeito que a discursivisa. Em outras palavras, o resultado da *reconciliação* se produz pela interpelação mesma, que produz distintos efeitos de sentido para os sujeitos que entraram/entram em contato com os discursos da Lei.

Buscar reconciliar o que se é irreconciliável – devido ao ponto de impossível presente na língua e na história, com sua incontornável contradição – é um gesto delineado por um sujeito ávido por monitorização, por controle, e que, no caso da Lei, busca fazer justiça. Mas, esse justo é irresoluto e hesitante, a partir do momento em que produz, como efeito, uma nova divisão política, afinal não há unanimidade sobre o discurso de reconciliação, proposto pela Lei. Contudo, não cabe a nós, analistas, coletar dados e pontuar qual das posições detém a concepção de “justiça correta”, mas compreender, no discurso, como essa noção é composta, mediante fatores externamente íntimos a ela.

Por esse funcionamento, por essa enxurrada de “(in)justiçados”, proferidos na curvilínea do tempo, avassala os “(in)justiçados”, ditos atualmente. Assim, ainda que o sujeito não conceba a robustez com que essa enxurrada atinge seus discursos, ele receia essa destabilização de sentidos, que vem de suas palavras, pois o sujeito não a quer, ele deseja ter rédeas para domá-la.

Foucault (1996) diz da *logofobia*, a partir da qual o sujeito teme o descontrole sobre aquilo que ele mesmo produz. Assim, não consegue resignar-se e assumir que não é o soberano da palavra, pois não lhe é constitutivo compreender que a palavra é sua soberana:

Há sem dúvida em nossa sociedade e, imagino em todas as outras, mas segundo um perfil e facetas diferentes, uma profunda logo fobia, uma espécime de temor surdo destes acontecimentos, desta massa de coisas ditas, do surgir de todos estes enunciados, de tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso deste grande zumbido incessante e desordenado do discurso (*idem*, p. 50).

Ao refletir sobre os efeitos do discurso, o autor procura compreendê-lo diante do modo como habita e produz sociedades, salientando toda a carga transformadora de que se encarrega. Essa propriedade movente faz do discurso lugar de poder, e tudo o que detém poder, de certa forma, gera temor. Porém, esse “medo”, não impede que os sujeitos permaneçam se lançando ao devir linguístico. É a inquietude do sujeito em sua peleja com a língua(gem) que dá contorno aos matizes ideológicos. O sujeito está subjugado ao funcionamento languageiro, desse modo, o único domínio desenvolvido por ele se encontra em um plano ilusório, porém vital. Dessa forma, a palavra (ou o conjunto de palavras) é, sim, sua majestade.

Gadet e Pêcheux (2012), ao contrário da logofobia de Foucault, propõem a logofilia, ou seja, o amor desmensurado do sujeito pela língua, que o move a falar em nome da paixão que se tem pela palavra:

[...] loucura das palavras que pode desembocar na escrita, na poesia, na teoria linguística. [...] [alguns homens são] [...] possuídos pela loucura das palavras [...]. [...] deixando errar seu fluxo no corpo pleno da linguagem [enquanto outros são] [...] possuídos pela loucura das palavras decidem construir seu império de ciência e de texto (*Ibidem*, p. 45,46).

Vejamos, então, que tanto na logofobia quanto na logofilia a questão é o excesso de língua(gem), contudo no primeiro funcionamento há um medo do excesso, enquanto no segundo, há um gozo.

Toda essa questão de *reconciliação nacional* a que nos detemos, de acordo com a Lei, viria em decorrência da efetivação do “[...] direito à memória e à verdade histórica”, conforme recorte VI. Mediante tal afirmação, podemos dar visibilidade a que tipo de concepção de memória e de história o discurso jurídico trabalha e como esta posição se contrasta da perspectiva teórica discursiva.

As palavras “memória” e “história” aparecem, no discurso da Lei que inaugura a CNV, interligadas pelo *direito de saber/conhecer*, que deveria ser provido a todos os cidadãos. Com essa colocação, produz-se o efeito de que a população brasileira não

conhece, não sabe os processos memoriais e históricos que constituem seu país ou se sabem/conhecem, a “verdadeira verdade da memória e da história” lhe é escondida, mascarada, corrompida, alimentada por informações falsas, perpetuadas através do ensino.

Nessa direção, a memória buscada pela Comissão tem funcionamento mnemônico, uma vez que se refere à lembrança cognitiva que, por essa linha, evocaria somente uma história verdadeira. Por essa perspectiva, teríamos, então, uma memória particular a cada indivíduo e uma memória coletiva, comum a todos: um modo de ler a memória/história como fruto da cognição e da vontade social.

Esse funcionamento da memória colocaria em questão o *direito* e o *dever* de memória, que historiadores, ao dizer do acontecimento do holocausto e de outras experiências traumáticas, discutem como sendo resultado de um funcionamento de uma memória social, coletiva, construída. Na memória social há, segundo Davallon (1999, p. 25), a “[...] necessidade de que o acontecimento lembrado reencontre sua vivacidade; e, sobretudo, é preciso que ele seja reconstruído a partir de dados e de noções comuns aos diferentes membros da comunidade social”. Trata-se, então do que Zancarini (2008) afirma como sendo “as coisas dignas de memória”, ou seja, aquilo que permite pensar a “qualidade do tempo”, fornecendo ferramentas para o funcionamento de acontecimentos do presente.

Por esse entendimento, a história acaba por ser limitada como um conglomerado informativo que tem como função contextualizar. Henry (1997) nos alerta sobre o modo como a história é tomada no campo das ciências humanas, ou seja, enquanto um mecanismo ativado para desenvolvimento de pontuações, nas diferentes áreas de conhecimento, mas sem ser encarada com a autonomia própria de uma área científica:

Nas ciências humanas e sociais há uma tendência manifesta a negar a existência de toda a dimensão própria à história e a considerar que ela é apenas o resultado da combinação e da articulação de processos ou de mecanismos de natureza econômica, sociológica, psicossociológica ou psicológica que a análise científica traria de cada uma dessas disciplinas e de sua metodologia. A história então não representaria mais do que o lugar ou o espaço da combinação, da articulação, da complementaridade desses processos ou mecanismos por si mesmos a-históricos (*idem*, p. 30).

A história vista como complemento, como parte compositiva de trabalhos científicos é diminuída em seu campo de possibilidades e de produção de efeitos. Ela é

simplificada e reduzida a apenas mais um item a ser contemplado em uma lista. Mas a história é, para nós, mais que contexto imparcial e já dado, ela é detentora e produtora de sentidos.

Em vista dessa exposição das propriedades da história, utilizar a expressão *verdade histórica*, como vínhamos discutindo, é uma questão compreensível, pois faz parte de uma regularidade própria do discurso jurídico que, segundo Pêcheux (1990), é político e se faz na política, mas a nega, ao tentar tapar as separações existentes no social.

Segundo a Lei, para poder se chegar a algum tipo de punição contra os violentadores do período do Regime Militar, seria necessária a instituição da *verdade histórica*, ou seja, o estabelecimento de uma asserção diante dos fatos históricos, por meio de pesquisas especializadas. Como já havíamos dito em momentos anteriores, a *vontade de verdade*, constitutiva do sujeito, marca-se em seus discursos, especialmente por formações discursivas jurídicas, pois a característica deste discurso é a de selar um compromisso com o poder atribuído pelo Estado que, por sua vez, dá visibilidade à sua autoridade através de “[...] formas de poder tanto individualizantes quanto totalizadoras” (FOUCAULT, 1996, p. 236). Por esse funcionamento, compreendemos que algo próprio da organização capitalista se instala.

2.1 O funcionamento da memória nos discursos do/sobre o relatório da Comissão Nacional da Verdade

Diante do objetivo principal da Lei, depois de diversas investigações, depoimentos e apurações, a Comissão Nacional da Verdade divulga seu relatório final, em 10 de dezembro de 2014. O documento, que conta com 4.328 páginas, foi entregue, nessa mesma data, para a então presidente da república, Dilma Rousseff, depois de dois anos e sete meses de trabalho.

Vários relatórios de pesquisa preliminares foram desenvolvidos e divulgados, oito no total, e cada um deles discursam a respeito de ocorridos particulares do período militar, como por exemplo: o Caso JK, o Caso Riocentro, o Caso Stuart Angel, e assim sucessivamente.

O relatório final conta com três volumes, sendo que o primeiro se organiza em cinco partes:

- Parte I – A Comissão Nacional da Verdade;
- Parte II – As estruturas do Estado e as graves violações de direitos humanos;
- Parte III – Métodos e práticas nas graves violações de direitos humanos e suas vítimas;
- Parte IV – Dinâmica das graves violações de direitos humanos: casos emblemáticos, locais e autores O Judiciário;
- Parte V – Conclusões e recomendações.

O Volume II apresenta textos temáticos, ou seja, descrições e informações que dizem respeito às violações de Direitos Humanos destinados a meios específicos: igrejas, tribos indígenas, universidades e o próprio âmbito militar. O volume ainda abarca levantamento de opressão contra categorias civis: homossexuais, trabalhadores e camponeses. Além disso, o documento traz textos destinados a casos de civis que colaboraram com a Ditadura e textos sobre movimentos civis de resistência.

No Volume III, a Comissão faz uma relação de todos os mortos e desaparecidos, considerados vítimas das opressões ditatoriais. Esse levantamento contém informações identificativas como nome completo, fotografia, bem como todo o percurso trilhado pelo sujeito fichado, seja em movimentos de guerrilha ou estudantis.

Nesta seção do trabalho, pretendemos trazer alguns pequenos recortes que se distribuem pelo Volume I do relatório final da CNV, procurando mostrar como se deu a organização sequencial do conteúdo e os modos como a memória discursiva funciona nos referidos discursos, embasando uma discussão sobre os relatos e seu atravessamento histórico. Antes, porém, faremos um curto trajeto pela apresentação do relatório, suas conclusões e recomendações.

A Comissão, no início do relatório, dispõe o que se almejou durante os anos de pesquisa, na introdução do Relatório Final:

Recorte VII

As ações da CNV visaram ao fortalecimento das instituições democráticas, procurando beneficiar, em um primeiro plano, toda a sociedade, composta inclusive por 82 milhões de brasileiros que nasceram já sob o regime democrático. **No contexto da passagem do cinquentenário do golpe de Estado que destituiu o governo constitucional do presidente João Goulart**, a CNV atuou com a convicção de que o esclarecimento circunstanciado dos casos de detenção ilegal, tortura, morte, desaparecimento forçado e ocultação de cadáver, bem como a identificação de sua autoria e dos locais e instituições relacionados à prática dessas graves violações de direitos humanos, **constitui dever elementar da solidariedade social e imperativo da decência, reclamados pela dignidade do país**,

conforme a “Nota da CNV sobre os 50 anos do golpe de 1964” (Grifo nosso. CNV, 2014, p. 21).

Como observado pelo discurso da CNV, desde a Lei até os relatórios, pode-se dar visibilidade a posição tomada pela instituição ao nomear a Ditadura como um “golpe de Estado”, pois afirma o golpe, enquanto ato antidemocrático que se estendeu por décadas e que clama pela “solidariedade social”, pela “decência” e pela “dignidade”, das quais o povo brasileiro foi/é privado.

No momento em que se diz que a “decência” e a “dignidade” precisam ser reavidas, coloca-se, de pronto, que grande parte das ações militares consiste no contrário dessas condutas nobres. É esse efeito que se produz no relatório, que tenta encontrar provas das violações para poder se recomendar punições.

Diante dos dizeres da CNV, podemos dar visibilidade às recorrências linguísticas, presentes nos discursos de objetivo da Comissão: “constitui dever”, “imperativo da decência”, que parecem, pelo efeito de evidência, seguir a mesma direção discursiva adotada pelos militares, quando adotaram um discurso inflamado e heroico para, através do poder sobre a mídia, propagandear o Regime. O discurso dos militares, contudo, é o da pujança e do desenvolvimento, a partir do qual sentidos de salvação e de benfeitoria recaíram sobre aqueles que os diziam. A CNV propõe, ao contrário, com dizeres semelhantes, outro objetivo: o de fazer funcionar o arquivo da ditadura pelo imperativo da moral e dos direitos humanos.

Após a primeira parte do relatório, em que há uma introdução que apresenta as finalidades, os métodos e os trajetos seguidos pela CNV, tem-se o próximo segmento em que são dispostos todos os dados, os documentos, os depoimentos, as apurações, as investigações e as pesquisas concernentes ao escopo da Comissão.

O relatório apresenta-se alongado devido ao extenso montante de informações e de considerações compiladas pelos realizadores da CNV. Diante disso, direcionamos nossas análises às divisões posteriores: à conclusão e às recomendações do relatório.

Dentre as várias pontuações desenvolvidas, atentamo-nos ao item *Persistência do quadro de graves violações de direitos humanos* que traz, em uma de suas colocações, a questão do prosseguimento e da irrupção de performances que se assemelham às coerções do período militarista, presentes na Conclusão do Relatório Final:

Recorte VII

9. A CNV, ao examinar o cenário de graves violações de direitos humanos correspondente ao período por ela investigado, pôde constatar que ele persiste nos dias atuais. Embora não ocorra mais em um contexto de repressão política – como ocorreu na ditadura militar –, a prática de detenções ilegais e arbitrárias, tortura, execuções, desaparecimentos forçados e mesmo ocultação de cadáveres não é estranha à realidade brasileira contemporânea. [...] **É de entendimento da CNV que esse quadro resulta em grande parte do fato de que o cometimento de graves violações de direitos humanos verificado no passado não foi adequadamente denunciado, nem seus autores responsabilizados, criando-se as condições para sua perpetuação** (CNV, 2014, p. 964, grifo nosso.).

Mediante a conclusão de que ainda existem práticas violentas sendo exercidas, mesmo depois de terminada a Ditadura, os desenvolvedores do relatório atribuem essa problemática à impunidade de tais atos no passado, ou seja, já que essas ações não foram coibidas, perpetuaram-se.

De acordo com Althusser (1999), em nossos modos de organização social temos os Aparelhos Repressivos do Estado (ARE) e os Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE). Os primeiros (a Polícia, o Exército) funcionam marcadamente pela violência física contra sujeitos transgressores das leis estipuladas pelo Estado; enquanto os segundos (AIE Escolar, AIE Religioso, AIE Cultural, etc.) são instituições que também amparam seus mecanismos na violência, mas funcionam fundamentalmente pela ideologia. Assim, a violência lançada pelos AIEs, por se fazer por sujeitos interpelados ideologicamente, portanto, de forma inconsciente, não é aberta: muitas vezes os sujeitos submetem-se à violências desses aparelhos sem, ao menos, perceber que estão inseridos em algum tipo de dinâmica subjugadora.

Trazer essas considerações do autor, no que tange a violência sendo desferida em meio estatal, nos faz observar o que mais está em jogo quando se discute a persistência de agressões aos Direitos Humanos, mesmo em administrações democráticas, que “cobrem” os sujeitos de direitos.

A partir do momento que assumimos que a Polícia e o Exército são Aparelhos Repressivos do Estado, esses órgãos funcionaram/funcionam/funcionarão, de fato, pela violência, seja em ditaduras ou em democracias. Seu papel punitivo, regrador e “justiceiro” fará com que se imprima essa modalidade de conduta.

Casos de torturas, detenções ilegais, desaparecimentos, dentre outros, acompanham a humanidade, desde seus primeiros registros de ordenação em

comunidades; embora tenham acontecido de maneiras distintas, ao longo dos séculos, e de acordo com o que estipulava a Lei, em cada sistema. O que parece funcionar de modo a produzir efeitos de continuidade restringe-se aos espaços de punição, que repreendem a violência com violência (FOUCAULT, 2009).

A CNV assume como motivação para a violência atual a falta de punição para os desmandos praticados pelos militares, no passado. Contudo, assumir grande parte dos problemas sociais e históricos do país apenas à falta de punição é simplificar, de algum modo, a questão, pois, apesar de considerarmos como um agravante a questão da impunidade para o crime, por esse discurso, produz-se o efeito de que se as devidas punições fossem consumadas não haveria mais esse tipo de coerção, como se os casos do passado tornassem-se exemplos para o presente.

O importante é que, por esse movimento, a Comissão pôde dar visibilidade à temática da perpetuação, mesmo que por vias mais diretas – algo recorrente em discursos balizados por leis e por objetivos pré-estipulados.

Além do tópico da conclusão, que discutimos até o momento, temos os demais que enfocam a *Comprovação das graves violações de direitos humanos* para então chegar à referida avaliação da perpetuação, por nós analisada.

O volume I do Relatório Final é encerrado com a seção de recomendações da Comissão: o reconhecimento, pelas Forças Armadas, de sua parcela criminal; a proibição da promoção de eventos que louvam o Regime; as reformulações no currículo da academia militar, dentre várias outras sugestões, todas consideradas necessárias para o pagamento da dívida acumulada pela Ditadura.

Tomamos um tópico, dentre os vários dispostos, para procurarmos compreender a interdiscursividade e a memória discursiva produzindo efeitos na língua, a partir da escrita do relatório. No momento da conclusão, elegemos a questão da **persistência** das agressões, e nas recomendações, recortamos o tema *Preservação da memória das graves violações de direitos humanos*. Perpetuação e preservação são questões que, indispensavelmente, tocam o encontro entre passado e presente, entre memória e atualidade, mostrando que essa apartação temporal não é tão delimitada quando se imagina.

Nesse segmento, a CNV propõe a execução de várias providências que consolidem e propaguem, na história, a situação opressiva a qual o país foi submetido por anos. A proposta é que a lembrança seja promovida, para que as próximas gerações entrem em contato com os acontecimentos daquele período e evitem, a todo custo, sua

volta. Assim, trazemos algumas das medidas edificadas nas recomendações do Relatório Final, com base nessa finalidade:

Recorte VIII

48. Devem ser adotadas medidas para preservação da memória das graves violações de direitos humanos ocorridas no período investigado pela CNV e, **principalmente, da memória de todas as pessoas que foram vítimas dessas violações**. Essas medidas devem ter por objetivo, entre outros:

a) **preservar, restaurar e promover o tombamento ou a criação de marcas de memória em imóveis urbanos ou rurais onde ocorreram graves violações de direitos humanos; [...]**.

49. Com a mesma finalidade de preservação da memória, a CNV propõe a **revogação de medidas que, durante o período da ditadura militar, objetivaram homenagear autores das graves violações de direitos humanos**. Entre outras, devem ser adotadas medidas visando:

a) cassar as honrarias que tenham sido concedidas a agentes públicos ou particulares associados a esse quadro de graves violações [...];

b) promover a alteração da denominação de logradouros, vias de transporte, edifícios e instituições públicas de qualquer natureza, sejam federais, estaduais ou municipais, que se refiram a agentes públicos ou a particular (grifo nosso, CNV, 2014, p. 974).

De acordo com o relatório, a preservação poderia ser alcançada através de diversos meios. Um deles é o tombamento dos locais em que se constatou o acontecimento de mortes e torturas. Esses ambientes funcionariam como uma “topografia do terror”²⁶, bem aos modos dos que se encontram na Alemanha, em campos de concentração e de extermínio de judeus, pelo governo nazista.

Outra proposição que colaboraria com a preservação memorial seria retirar todos os louros atribuídos aos sujeitos, responsáveis por violências durante a administração militar, o que incluiria a alteração de nomes de vias e de todas as modalidades de instituições públicas.

Em todo o Brasil, várias escolas, hospitais, ruas, avenidas são nomeados em homenagem a políticos. Mas, como houve, no período da Ditadura, uma grande movimentação por parte dos militares – com o objetivo de disseminar e assegurar a detenção do poder e de uma administração próspera –, as nomeações foram feitas com

²⁶ “No local onde os nazistas planejaram e organizaram o Holocausto fica hoje o centro de documentação Topografia do Terror, um dos principais e mais visitados memoriais de Berlim”. **Topografia do Terror documenta a memória do Holocausto há 25 anos**. DW Brasil. Disponível em: <http://www.dw.com/pt-br/topografia-do-terror-documenta-a-mem%C3%B3ria-do-holocausto-h%C3%A1-25-anos/a-16069614>. Acesso em: 07 mar. de 2017.

mais frequência e em maior número. Caso as recomendações da CNV fossem atendidas, muitas instituições e vias deveriam ter seus nomes modificados.

O efeito que se produz com esta recomendação é o de que os políticos que efetuaram atos criminosos não merecem nenhum tipo de homenagem e não devem funcionar de modo a evocar a memória dos cidadãos brasileiros ao andarem por uma rua ou a estudarem em uma escola. O funcionamento é de que pelo gesto de revogar um nome produz-se também a revogação da honraria e dos sentidos de bom político que advém dela.

A sugestão funcionaria, desse modo, como uma tentativa de apagamento dos sentidos negativos e da exaltação dos positivos, a partir do momento em que, no lugar do nome de um político afeito ao Regime Militar, as instituições e as ruas fossem renomeadas com nomes de sujeitos que tivessem um histórico de benevolência social. Entretanto, cada mínima, cada pequena parte da cidade, exatamente do modo como ela se encontra, em plano atual, diz de uma história que está tão fixada quanto esses nomes, ou até mais²⁷. No momento em que se passa por um túnel ou por uma avenida que leva o nome de um presidente da Ditadura, por exemplo, passa-se também por uma dimensão de acontecimentos históricos que não são perpetuados somente pelas nomeações, mas também pelo processo de se chegar a dar nome. Como dissemos, as homenagens aos militares por nomeações são próprias ao momento da Ditadura, e diz dela enquanto acontecimento discursivo.

Porém, o que se destaca desse quadro é que tudo o que se fez no período do regime é extremamente discutido na atualidade, de modo que a própria iniciativa de se remexer no que muitos confirmavam estar extinto, passa a coser as redes discursivas entre o antes e o agora. Um exemplo disso é a recomendação de renomeações, que, nesse caso em particular, não se deteve à sugestão, que começou a ser aderida em alguns locais do país²⁸.

A aprovação da Comissão Nacional da Verdade e, posteriormente, a divulgação de seu Relatório Final foram eventos promovidos e envoltos por uma grande discussão, pois a CNV reacendeu um embate, que em nenhum momento foi dissolvido, mas que

²⁷ Em Cáceres-MT, por exemplo, houve um momento de urbanização da cidade em que suas ruas foram oficialmente nomeadas, entretanto, a *Rua Quintino Bocaiuva* é, ainda hoje, chamada de *Rua da Manga*, por moradores mais antigos, o que nos mostra que a memória não se apaga simplesmente pelo gesto da renomeação.

²⁸ O popularmente Minhocão é uma obra que foi inaugurada durante a Ditadura Militar pelo então prefeito da cidade de São Paulo-SP, Paulo Maluf. A obra recebeu o nome de Elevado Costa e Silva (1967-1969), mas, desde julho de 2016, passou a se chamar Elevado João Goulart.

retornou com mais vigor, principalmente, a partir do momento que os meios de comunicação em massa passaram a desenvolver uma grande cobertura sobre o assunto.

Imediatamente após a divulgação do Relatório Final, o site oficial do Clube Militar publicou uma nota de repúdio ao documento e a toda a Comissão Nacional da Verdade, assinada pelo General Gilberto Rodrigues Pimentel – Presidente do Clube Militar:

UMA MÁCULA A SER LIMPA!

Fosse só o **pérfido maniqueísmo que relegou os crimes do terrorismo na década de sessenta ao esquecimento fraudulento, deixando de apurá-los e enumerar aqueles que os perpetraram**, já teria sido uma ignomínia imperdoável o relatório da Comissão Nacional da Verdade.

[...] Se nos abstrairmos de qualificar o tipo de investigação levada a efeito, mas nos ativermos, simplesmente, ao resultado injusto e infeliz na busca de atender, sabe-se lá, a que intenções inconfessáveis, vamos concluir que nossas Forças Armadas têm obrigação de se manifestarem, até mesmo judicialmente, **na defesa de sua história** e de seus integrantes [...].

Onde essa comissão quis chegar? [...]

É, sim, uma questão de honra institucional a ser defendida na **busca da preservação de todo um patrimônio imaterial conquistado**, século após século, por milhares de pessoas dedicadas à **verdadeira causa da Pátria**²⁹ (Grifo nosso).

O sujeito-militar inicia questionando a imparcialidade da Comissão, pois, segundo o porta-voz do clube, a CNV toma um partido e opta por não investigar o que os militares combateram e que chamam de “terroristas” – os combatentes dos grupos de guerrilha, no caso.

Para a posição sujeito-militar, a natureza enganosa do relatório exige uma resposta das Forças Armadas, até mesmo judicial, pois sua história precisa ser defendida. Os militares têm tentado construir um parâmetro glorioso da história do período de seu governo, contudo, a Comissão desconstruiu toda essa história heroica para dar lugar a uma história de violência, de opressão e de Ditadura, mediante apurações investigativas.

O que compreendemos desse funcionamento são duas posições opostas, contraditórias e em litígio, de modo a funcionarem como se cada um dos grupos quisesse sobrepor-se à verdade histórica do outro. Assim, enquanto a CNV procura

²⁹ “Clube Militar, A Casa da República”. Disponível em: <http://clubemilitar.com.br/pensamento-do-clubemilitar-15/>. Acesso em: 07 dez. de 2016.

preservar os ocorridos no período militar encaminhando-os para sentidos de repressão, as Forças Armadas procuram preservar os ocorridos no período militar encaminhando-os para sentidos de prosperidade, de preocupação com os rumos do país, portanto, para sentidos de heroísmo.

O documento de desagravo, produzido pelos militares, faz a pergunta *Onde essa comissão quis chegar?* (com a divulgação do relatório). Poderíamos, em um primeiro momento, pensar a quem se dirige essa pergunta, e que efeitos ela produz? Contudo, bastamo-nos em retornar a pergunta, invertendo as posições: *Onde esse clube militar quis chegar?* (com a divulgação do texto).

O efeito produzido pelo discurso do militar é que houve uma *mácula*, causada pela CNV, que deve *ser limpa*, uma vez que, na memória dos militares, só houve abnegação, amor à pátria, enfim, ações impolutas, bem intencionadas, tecidas pelo exército nacional. Assim, o que se configura entre os discursos, nos embates a que demos visibilidade, é um trabalho da memória, que transgride o próprio conceito de memória ao qual as duas partes se agarram, pois, segundo Pêcheux (2010, p. 56),

[...] **uma memória não poderia ser concebida como uma esfera plena**, cujas bordas seriam transcendentais históricos, e cujo conteúdo seria um sentido homogêneo, acumulado ao modo de um reservatório: é necessariamente um espaço móvel de divisões, disjunções, de deslocamentos e de retomadas, de conflitos de regularização... **Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contra-discursos** (Grifo nosso).

A mobilidade da memória é o que (des)regra os acontecimentos discursivos, a que nos atentamos, pois ela se apresenta como zona oscilante, que escorrega do ponto de neutralidade para o labirinto de posições que se cruzam, se esbarram, se estranham, se compenetram e se complementam na materialidade da língua. Nas palavras do autor, é nesse jogo de forças que surgem as polêmicas e os contra-discursos, que, em um funcionamento de sobreposições e de *feedbacks*, faz com que a publicação de um discurso gere a publicação de outro, em retorno, de modo a rebater os princípios da produção anterior.

Desde a aprovação da CNV, até o desenvolvimento da pesquisa e a disponibilização do relatório para todo o público, uma grande discussão se instalou no país. Os discursos *sobre* o relatório, produzidos pela grande mídia, como a própria nota

que acabamos de trazer, colocam o documento na posição de texto a ser avaliado para receber uma aprovação ou uma reprovação.

Para Mariani (1998, p. 60), os *discursos sobre* são aqueles

[...] que atuam na institucionalização dos sentidos, portanto, **no efeito de linearidade e homogeneidade da memória**. Os discursos sobre são discursos intermediários, pois ao falarem sobre um discurso de ('discurso-origem'), situam-se entre este e o interlocutor, qualquer que seja. De modo geral, representam lugares de autoridade em que se efetua algum tipo de transmissão de conhecimento, já que o *falar sobre* transita na co-relação entre o narrar/descrever um acontecimento singular, estabelecendo sua relação com um campo de saberes já reconhecido pelo interlocutor (Grifo da autora, em itálico, e grifo nosso, em negrito).

Partindo do pressuposto de que para se falar sobre o discurso-origem é preciso que haja um *campo de saberes* relativo a ele, conhecido pelo sujeito, podemos dizer que esses inúmeros discursos *sobre* o relatório surgiram em razão de os brasileiros colocarem-se na posição de entendedores histórico-políticos, apenas pelo fato de ser um assunto que concerne à nação da qual são cidadãos. Dessa maneira, frequentemente, irrompem em redes sociais, blogs e várias outras plataformas, textos em que os sujeitos se posicionam diante de um tema referente ao país, como se o que produzissem fosse a certeza inabalável, a verdade verdadeira. Contudo, são as ilusões necessárias que constituem o sujeito e que lhe confere a falácia do lugar de poder, de completude e de unidade, que o permite asseverar-se como o 'dono da verdade'.

De acordo com Mariani (1998), os discursos *sobre* localizam-se entre o *discurso de* e os interlocutores, assim, são heterogêneos, pois a intermediação age como ponte de escape e de migração dos sentidos. Em nossa pesquisa, compreendemos essa posição de intermediação do discurso *sobre* não só pela análise daqueles produzidos pelos militares, mediante o relatório da Comissão, mas também na produção do próprio relatório, que é um documento que se compõe por um conjunto de relatos *sobre* a Ditadura Militar.

De Certeau (1982) propõe uma reflexão a respeito da história e de seu fazer científico, salientando, em suas considerações, a *noção de relato*, que pode sustentar, em nossas ponderações, a compilação de relatos produzidos pela Comissão Nacional da Verdade, só que, nessas condições, tomamos a noção mesma de relatório e não os recortes, analisados a partir dele.

Para o autor, “[...] o relato pretende uma encenação do passado [...]” (*ibidem*, p. 20), metaforizando, pela palavra *encenação*, a organização de uma cena, em que se tenta remontar uma réplica de um espaço, atingindo, contudo, somente uma releitura dele, assim, é apenas nesse paralelo que o relato tem funcionalidade.

Em razão de o relatório da Comissão focar as agressões aos Direitos Humanos, praticadas, principalmente, durante o período da Ditadura Militar, os relatos produzidos são fundamentalmente direcionados à violência contra os sujeitos opositores ao Regime. Portanto, a *encenação* se daria como a reconstrução da cena do crime, em que se procura reaver o maior número de detalhes, de provas possíveis da situação, contudo, por se tratar da história e da contradição que lhe é constitutiva, há no processo uma falta, um perdido para sempre:

Esta é a história. **Um jogo da vida e da morte prossegue no calmo desdobramento de um relato**, ressurgência e denegação da origem, desvelamento de um passado morto e resultado de uma prática presente. Ela reitera, um regime diferente, os mitos que se constroem sobre um assassinato ou uma morte originária, e que fazem da linguagem o vestígio sempre remanescente de **um começo tão impossível de reencontrar quanto de esquecer** (DE CERTEAU, 1982, p. 56, grifo nosso).

O jogo entre a vida e a morte se materializa no (não)tão tênue conjunto de relatos da CNV, no qual a dinâmica entre “sins” e “nãos”, a hesitação pelo erro e as nuvens de dúvidas são, empiricamente, desfeitas nos registros do relato. Nele se toma posição, nele não cabe o “meio termo”, a modalização, pois é ali, na volubilidade do simbólico, que a posição-sujeito se assenta.

2.2 (Mal de) Arquivo: entre o dito e o silenciado

Durante todo o percurso da Ditadura Militar brasileira muito se desenvolveu no que tange às modificações legislativas, aos encaminhamentos políticos e partidários, à censura e ao controle de grupos de resistência.

Dentre os órgãos de repressão, os mais conhecidos e pontuados pelo Relatório da CNV, como responsáveis pelas transgressões aos Direitos Humanos, são o DOPS³⁰ e o

³⁰ “Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)”. **Documentos revelados** - Espaço de referência histórica com disponibilização de acervos documentais. Disponível em: <http://www.documentosrevelados.com.br/geral/o-mapa-da-morte-carceres-clandestinos-da-ditadura/>. Acesso em: 07 mar. de 2017.

DOI-CODI³¹, uma vez que, durante seus anos de atividade, os dois órgãos prenderam, questionaram e coletaram informações de várias pessoas. O DOI-CODI é, então, o departamento mais mencionado no documento, especialmente quando o assunto se relaciona às torturas, aos desaparecimentos e às mortes de presos políticos.

Por ter a função de coibir qualquer atividade de resistência, os órgãos de repressão, ao longo das décadas de Ditadura, construíram um amplo conjunto de dados sobre os sujeitos considerados inimigos do regime. Assim, muito foi documentado e registrado sobre todos os que entravam nos domínios desses órgãos ou sobre aqueles que eram investigados e procurados, constituindo, assim, um extenso arquivo da Ditadura.

Eram destas informações confidenciais que a CNV pretendia se valer, no decorrer de suas apurações. Porém, durante esses dois anos e sete meses de trabalho, a Comissão encontrou muitos empecilhos para ter acesso a esses documentos, em razão de boicotes promovidos pelos próprios militares, que evitaram/evitam as “máculas” que sua exposição poderia produzir sobre a instituição militar, defendida pela corporação como idônea e bem intencionada.

Em apoio à Comissão da Verdade, muitos meios de comunicação midiática demonstravam indignação diante da série de obstáculos postos sobre as investigações. A propósito, o funcionamento de apoio da mídia à CNV se mostrou recorrente, pois, durante toda nossa busca para composição do corpus, constatamos que a posição da mídia, de forma geral, era de ajuda e de endosso aos propósitos da Comissão.

Contudo, o funcionamento da mídia é dado por sujeitos que estão sempre a serviço de alguma finalidade, portanto, ela toma posição, a partir da ideologia que a interpela. Desse modo, compreendemos o gesto da mídia marcado por um movimento de homogeneização da informação, edificada e determinada pela receptividade das massas: quanto mais apoio a grande parcela popular direcionava ao caso, mais alimentados eram por notícias que concordavam com a sua posição.

O trabalho da Comissão³² resultou em uma ampla mobilização pelo país, sendo acompanhada pela mídia em cada passo, cada visita aos familiares de torturados e de

³¹ O Destacamento de Operações de Informações do Centro de Operações de Defesa Interna – DOI-CODI foi um órgão repressor, criado pelo Regime Militar brasileiro (1964-1985), para prender e torturar aqueles que fossem contrários ao regime. “DOI-CODI”. **InfoEscola**. Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/doi-codi/>. Acesso em: 10 dez. de 2016 (Grifo do autor).

³² A CNV se dividiu em várias subcomissões, cada uma vasculhando e reavivando diferentes entidades, povos, pessoas, lugares etc. que rememorasse alguma vítima do regime.

desaparecidos, cada retomada de suas histórias de luta, de tortura e de morte, cada local clandestino ou não que serviu de presídio, desenterrou mortos reconhecidamente assassinados e suspeitos de terem sido assassinados pela Ditadura, enfim fez reviver ou instalar na memória de cada brasileiro os horrores desencadeados pelo Regime, assim, toda a história de repressão e de violência foi experimentada, em maior ou menor grau, pelos cidadãos do país.

A mobilização produzida pela CNV fez circular, pelas diferentes mídias, uma quantidade de material, os já mencionados *discursos sobre*. Dentre esses materiais produzidos temos as charges, que, em sua particularidade compositiva, suscita discussões a respeito da noção de arquivo.

Assim, passaremos para a análise de algumas charges, todas acerca da temática das investigações feitas pela Comissão Nacional da Verdade, a fim de dar a conhecer o arquivo e as discursividades que são colocadas em funcionamento em cada uma delas.

A charge pode ser tomada como um “[...] texto de humor que aborda algum fato ou tema ligado ao noticiário. De certa forma, ela recria o fato de forma ficcional, estabelecendo com a notícia uma relação intertextual” (RAMOS, 2010, p.21). Ao refletir o assunto charge, o que nos chama a atenção é essa capacidade de tal modalidade linguística transitar entre a notícia e a arte, produzindo sentidos.

Geralmente as charges aparecem em jornais, pois estão relacionadas às notícias trazidas por eles, mas nelas também se colocam a posição do artista, além de seus traços, cores e jogos de sombra característicos. Configura-se em um movimento que se situa entre a realidade (notícia) e a releitura da realidade (arte).

Em grande parte, a charge alia a língua à materialidade visual, havendo primazia pelo desenho, pois é a imagem que se destaca nesse tipo de material simbólico.

Nesse funcionamento do discurso imagético mesclado aos enunciados, Courtine (2008, p. 17) alerta para o fato de que

[...] é impensável que pretendamos ainda hoje separá-las [as palavras] das imagens – imagens fixas e imagens em movimento – e que não consagremos ao funcionamento das imagens e à sua relação com o discurso a mesma atenção que dispensamos aos enunciados verbais.

Por conseguinte, o autor defende que, do mesmo modo que analisamos e nos atentamos para as regularidades e deslizamentos presentes na língua, o analista deve atentar-se também ao funcionamento das imagens, sejam elas movimentadas ou não.

Assim, não é porque o discurso não apresenta a linguagem verbal que ele deve ser preterido em nossa análise, uma vez que ele também é discurso, mas com diferentes propriedades, do mesmo modo que outras tipologias de discurso, que não apresentam palavras, mas que, ainda assim, são produtoras de efeitos de sentido – como discutiremos mais profundamente, no capítulo posterior, com a materialidade simbólica de canções de homenagem aos torturados e mortos pela Ditadura.

Em meio às várias charges publicadas durante o período de vigência da Comissão, recortamos três delas apenas para mostramos o que há de regularidade e como podemos tomá-las como ponto de partida para discutir a questão do arquivamento, sob o olhar discursivo.

Figura I – Charge CNV I



Fonte: Junião (2013)³³

Figura II – Charge CNV II



Fonte: Latuff (2012)³⁴

³³ Comissão da Verdade. JUNIÃO, 2013. Disponível em http://www.juniao.com.br/dp_charge_16_05_2012_72/. Acesso em 11 dez. de 2016.

³⁴ Comissão da Verdade. LATUFF, 2012. Disponível em <https://latuffcartoons.wordpress.com/tag/comissao-da-verdade/>. Acesso em 11 dez. de 2016.

Figura III – Charge CNV III



Fonte: Latuff (2008)³⁵

Cada uma delas tem em comum o tema Comissão da Verdade, mas trazem a mesma questão de maneiras diferentes, pois são formulações distintas: a Charge I trata a Ditadura Militar como um “arquivo morto” que, representada pelo desenho de um túmulo, produz o efeito de que o trabalho da Comissão da Verdade é o de desenterrar um passado do país, que, ainda que inglório, já é passado. O efeito que a charge produz é o de que a noção de tempo limita-se a uma cronologia, como se a CNV se preocupasse em desenterrar um passado que devesse ficar lá no passado, e como se a Ditadura não permanecesse produzindo efeitos.

Os membros da comissão, retratados pela imagem que comumente se caricatura dos intelectuais – ternos, óculos, pastas – são escavadores do túmulo enterrado pela Ditadura, que tem na superfície a mesma estrutura de qualquer outro túmulo, mas que esconde, sob a terra, as ossadas das vítimas, e junto delas os “arquivos confidenciais”, a partir dos quais toda a memória de horror pode ser resgatada. Pelas inúmeras ossadas nada pode ser revelado, mas o que a Comissão encontrará, através delas, são as “caixas pretas”, são os arquivos que tudo revelará.

Sabemos, contudo, que a Comissão fez a reconstrução do passado ditatorial do país viajando pela história e pelas comissões de verdade de todo o mundo, resgatando

³⁵ Comissão da Verdade. LATUFF, 2008. Disponível em <https://psolaju.wordpress.com/2013/03/20/comissao-verdade/>. Acesso em 11 dez. 2016.

histórias, escavando valas, visitando lugares de tortura e morte, entrevistando militares vivos e familiares etc., sem, no entanto, encontrar nada de muito revelador, para muito além daquilo que já era sabido: os corpos desaparecidos assim continuaram, os militares torturadores estavam, em sua maioria, mortos, os militares vivos anistiados por um mecanismo de autoanistia, amplamente condenado pelos órgãos internacionais de Direitos humanos, as famílias, em sua maioria, indenizadas pelo Tesouro Nacional e acomodadas à perda tão distante, da qual só restaram imagens remotas.

O efeito que a charge produz, então, é o de que a Comissão antevia, ao desenterrar a Ditadura, desenterrar junto aos ossos – que as análises periciais apontaram para uma não conclusão, uma impossibilidade de precisão nos resultados – os arquivos que revelassem tudo aquilo que até agora não se soubesse, como se os militares tivessem guardado as provas das barbáries em algum recôndito da memória de alguém, ou como se houvesse um arquivo muito bem guardado, que registrasse cada ato praticado.

Na Charge II, em vez dos membros da CNV, entra em cena o militar, que se encontra dormindo em uma rede que alude à bandeira nacional, mas que traz como lema a impunidade. Parece tratar-se de um militar da reserva, que desfruta sua velhice em uma aposentadoria (reserva), após muito tempo honrando a farda, o coturno e os tantos anos de “serviços prestados à Pátria”.

O militar dorme o “sono dos justos”, o sono do dever cumprido, repousando sobre o “manto da impunidade”, enquanto os arquivos, que guardam sua “vida de glória”, clamam por justiça. A Bandeira brasileira, amada e defendida pelos militares, é o tecido da rede que embala o repouso do herói, contudo, o símbolo maior da pátria não carrega o lema da ordem e progresso, mas o da impunidade.

O efeito que a charge produz é a de que o militarismo, ao contrário do imaginário de heroísmo e de bravura, que a função de guardião da segurança nacional lhe conferiu, com a “própria vida se preciso for”, construiu a sua história calcada em atos de repressão e de violência, assim, a sua história se ancora em arquivos trancados que gritam por justiça.

Ora, se a CNV vai dar visibilidade a esses arquivos, o efeito produzido pelo seu trabalho não é só o de dar a conhecer a história do período militar, mas, desconstruir o imaginário popular, que tem o militar como herói – uma construção dada pelo discurso do Estado, com seus Aparelhos Ideológicos (AIEs), defendidos por Althusser (1999).

Segundo o autor, os AIEs são instituições eficazes em fazer a manutenção das ideologias do Estado, assim, a construção de uma imagem do soldado como o protetor e salvador da pátria é uma idealização posta em funcionamento tanto pela escola³⁶ quanto pela família, pela igreja, pelos clubes sociais e pelos quartéis, pois é uma demanda do Estado construir e fazer circular sentidos para que todos os cidadãos tenham a tranquilidade da segurança e da proteção, enquanto função da instituição militar.

A Charge III retoma a figura do militar, mas desta vez ele não repousa indiferente aos pedidos de justiça, ao contrário, tenta silenciá-los, pois não aparenta estar, como o outro militar da Charge I, garantido pela impunidade.

Na charge em questão, o militar tenta silenciar os gritos por justiça do arquivo que verte sangue, não pela tortura e pela morte, mas por uma atitude terna, de afeto, de abraço e de pedido de silêncio ao arquivo. Assim, ele não o violenta, ele não o desrespeita em seus direitos, ele não lhe impõe um cale a boca!, ele pede silêncio com um *psiuuuu*, tal qual a mãe pede silêncio ao filho ou a professora ao aluno.

O gesto do militar para com o arquivo produz efeitos de nostalgia, visto que, ao abraçar o arquivo é como se estivesse abraçando a sua própria história, daí ser terno com ela e querer que ela não mostre ou não diga a ninguém as coisas vergonhosas que ele possa ter feito, assim, pede-lhe apenas que ela continue em silêncio, para não expor todo o sangue, fruto da violência, a que ele foi capaz. Não há na expressão do militar qualquer marca de ansiedade ou de preocupação, pois não há com o que ele se preocupar, afinal ele já foi anistiado dos seus crimes, assim, o que seu pedido de silêncio evita é a mácula sob a imagem heroica que lhe foi/é conferida e mantida pelos AIEs.

A diferença principal entre as duas últimas charges é que na II o militar não manifesta nenhuma preocupação diante dos clamores por justiça, pois ele dorme tranquilo, resguardado pela certeza da impunidade, enquanto que na III o militar, aparentando também tranquilidade em razão de não ter que responder por nenhum de seus crimes de desrespeito aos Direitos Humanos, empenha-se apenas em manter silenciado os arquivos para que eles não se prestem a macular a imagem de proteção e de segurança que sua classe imaginariamente construiu e que é mantida e permanentemente reforçada pela voz de Estado.

³⁶ Apesar de as escolas não oferecerem mais as disciplinas Organização Social e Política Brasileira (OSPB) e Educação Moral e Cívica, retiradas dos currículos em 1993, pela Lei Nº 8663, a ideologia do soldado protetor e promotor da segurança nacional ainda continua sendo disseminada. Basta ver que no dia 25 de agosto, dia do Soldado, as crianças vêm da escola com o chapeuzinho do soldado.

Uma regularidade artística presente em todas as charges é a de uma cor em particular: o vermelho. Quando direcionamos nossa atenção à cor, precisamos salientar que esta toma distintas produções de significação, de acordo com as condições de produção em que aparecem: em um cartaz de manifestação: revolução; em um cartoon com um casal: paixão; em uma cena de discussão: raiva; e assim por diante, de acordo com as mais diversificadas circunstâncias³⁷. Todavia, especialmente no caso das charges II e III em análise, o vermelho é marcado por sentidos de violência, em razão do sangue que escorre do arquivo ou pelas palavras “justiça”, que clamam contra a violência praticada pelos militares. Do mesmo modo, no ícone de sono que emana do militar que, embora durma tranquilo, tem seu sono marcado pelo sangue que resultou dos seus atos de violência.

Na charge I, o único detalhe em vermelho são as pastas dos que compõem a CNV, funcionando como os resultados dos seus achados, que culminou no Relatório Final, que registra a truculência impetrada a civis, pelos militares.

A análise da charge implica necessariamente a imbricação entre o verbal e o visual, uma vez que são materialidades significantes para a produção de sentidos, assim, a charge constitui-se como uma contradição que nos permite “[...] compreender que toda unidade se compõe por diferenças que não se dissipam e que se interdeterminam” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2013, p. 104).

Além da cor, o que se sobressai e que comparece em todas as três charges é a presença do arquivo, que, mesmo ocupando diferentes lugares no cenário chargístico, produz o efeito de se colocar como o ponto dinâmico entre o silêncio e o sentido, em que o arquivo “quer falar”, deixar de ser abafado para poder ecoar e ser lembrado:

A falha é constitutiva da memória, assim como o esquecimento. No entanto, o que acontece com **os sentidos de 68 é que eles não falham apenas nessa memória, eles foram silenciados, censurados, excluídos para que não haja um já dito**, um já significado constituído nessa memória de tal modo que isso tornasse, a partir daí, outros sentidos possíveis (ORLANDI, 2010, p. 65, grifo nosso).

Orlandi (2007) diz desse silenciamento, de um *silêncio local*, ou seja, produzido por um poder instituído, em contrapartida ao *silêncio constitutivo*, que parte do pressuposto de que em toda a produção discursiva, ao tecer determinados efeitos, silencia-se a possibilidade de outros. Nessa direção, o silêncio que marca os anos de

³⁷ Pode inclusive não corresponder a nenhum dos sentidos a que mencionamos, nas hipóteses de situação.

Ditadura é, segundo a autora, forçado de maneira empírica, porém acaba afetando a memória discursiva.

Ao se mencionar a procura pelo emudecimento do arquivo, demanda-se uma discussão que tange à *memória de arquivo*. Na charge, os desenhos do arquivo direcionam-se para a questão desse tipo de memória, a institucional, que sustenta a literalidade ilusória, transparecendo a língua. Portanto, a *memória de arquivo* constitui-se e mantém-se pelas instituições, nas quais se dissemina o discurso documental, que age como estabilizador (ORLANDI, 2013).

O arquivo físico, o amontoado de papéis guardado nas gavetas, como mostram as charges, brada por ser visto. Ele é personificado, grita, sangra, produzindo o efeito de aprisionamento da memória, como se esta se resumisse a esse concreto palpável.

Assim, irrompe-se um dos sintomas do *mal de arquivo*, que, segundo Derrida (2001), se faz na tensão entre a perpetuação e a destruição, suscitada a partir da discussão sobre pulsão de morte, desenvolvida por Freud³⁸.

[...] sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente **procurar o arquivo onde ele se esconde**. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um **desejo irreprimível de retorno a origem**, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia de retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto (DERRIDA, 2001, p. 118. Grifo nosso).

O mal de arquivo consiste, então, nisso que há de violento, de inconstante, de inconsciente e que se materializa na língua. Fundamenta-se na vontade de destruição, concomitante à vontade de preservação, ambas inerentes ao existir. Trata-se da ânsia pela volta e pelo conhecimento da origem, já e incontornavelmente perdida.

Esse funcionamento relaciona-se com a discussão do que Lacan (2005), posteriormente, denominou de *objeto a*, um objeto para sempre perdido, algo que falta, mas que, exatamente por se fazer presente como ausência, faz com que o sujeito acabe por procurar objetos que o possam equivaler:

Ora, ele [o objeto a] é justamente o que resiste a qualquer assimilação à função do significante, e é por isso mesmo que simboliza o que, na

³⁸ A *pulsão de morte* está ligada a noção de *pulsão de vida*, o Eros, relacionada aos ímpetos de preservação, com fundamentos libidinais. Tensionada a essa pulsão, em *Além do Princípio do Prazer*, Freud (1974) apresenta o conceito de *pulsão de morte* como um funcionamento que se dá pela compulsão a repetição, com tendências destrutivas.

esfera do significante, sempre se apresenta como perdido, como o que se perde para a “significantização” (LACAN, 2005, p. 193).

Na cadeia significante, a partir da qual se produz o sentido, o *objeto a* foge ao encadeamento. A fuga e a impossibilidade que constituem o *objeto a*, no plano do inconsciente, se materializam na língua(gem) enquanto incompletude. Ou seja, daquilo que de real configura o inconsciente, visto que o autor o toma como estruturado por língua(gem).

Partindo dessa relação entre arquivo e inconsciente, Derrida compreende ainda que “[...] os desastres que marcam o fim do milênio são também arquivos do mal: dissimulados ou destruídos, interditados, desviados, ‘recalcados’” (op. cit, p. 7), do mesmo modo que os arquivos que guardam as memórias dos anos em que a Ditadura vigorou no Brasil: há perdidos, destruídos, rechaçados, enterrados, recalcados, esquecidos, tanto nos arquivos físicos quanto nas memórias constitutivas do dizer.

Pelo desejo da CNV de fazer reviver a Ditadura e de desvendá-la, a ardência apaixonada do acometido pelo *mal de arquivo* tomou/toma o momento histórico de modo a continuar produzindo discursos sobre ele, como se a natureza tétrica do período não deixasse o sujeito abandoná-lo, como se fosse impossível deixar de falar sobre ele, mas, sempre de um modo novo, que produz polissemia em cada repetição.

Orlandi (2014) ao discutir o museu e os discursos que ele constitui e pelos quais é constituído, toma-o enquanto produtor de arquivo, de uma discursividade documental e que, portanto, se relaciona às nossas reflexões a respeito do arquivo por um viés psicanalítico. Ao iniciar seu texto, a autora traz uma epígrafe:

Il dépend de celui qui passe que je sois tombe ou trésor
Que je parle ou me taise
Ceci ne tient qu'à toi
Ainsi n'entre pas sans désir.
(Depende daquele que passa que eu seja túmulo ou tesouro, que eu fale ou me cale; isto só depende de você. Assim, não entre sem desejo).

Mesmo que o desejo do sujeito não possa ser apreendido completamente, pois tal objeto está para sempre perdido, a “entrada” nesse espaço de amálgama, mencionado na epígrafe, situa-se entre o antigo e o novo e entre a morte e o legado. É um lugar que não se delimita, e que é constituído pela “entrada” (interpretação) do outro/Outro. O que esse espaço será – túmulo ou tesouro – ele mesmo não pode saber, pois o que o é ultrapassa suas próprias dimensões para ir até os confins da dimensão simbólica.

Por esse movimento existente, a partir das relações entre o que é da ordem do sepulcro e da herança, podemos também compreender o funcionamento do inconsciente que se faz nessa tensão entre o esquecido, que não vai mais se reaver – pois é de natureza tumular, mas que é, ao mesmo tempo, o tesouro significante, o recurso e a matéria-prima de todas as manifestações do inconsciente, de todos os sujeitos e de toda a língua(gem).

O arquivo carrega um tanto de morte, mas também um tanto de riqueza, de raridade e de vida. O funcionamento é semelhante ao que se experimenta ao olhar para a fotografia de um ente querido falecido: nesse gesto se mistura dor, pela imagem da morte, e alegria, pela nobreza dos sentimentos que aquela pessoa deixou a quem fica. Ainda que essas alusões não sejam suficientes para dizermos sobre o encadeamento significante que estrutura o inconsciente, até certo ponto, elas podem nos explicar a dinâmica de certas irrupções que acontecem na língua(gem), em seus efeitos de esquecimento e de permanência.

Segundo Orlandi (2013, p. 4), a *memória institucional* pode ser definida como aquela “[...] que não esquece e alimenta a ilusão da ‘literalidade’, acentuando a ilusão de transparência da linguagem, sustentada pelas instituições, lugares por onde circula o discurso documental e que servem a sua manutenção e estabilização”. Assim, um dos exemplos da continuidade e do apego à *memória institucional* e, ao mesmo tempo, perda, que o arquivo representa, são as canções-homenagens, que fazem retornar, sem dizer diretamente, os sujeitos vítimas do Regime Militar, o que funciona como um gesto de louvor, de perpetuação e de identificação, porém apenas para aqueles que guardam a memória do período militar.

CAPÍTULO III

CANÇÕES-HOMENAGENS: LUGARES DE MATERIALIZAÇÃO DE CLAMOR E DE RESISTÊNCIA

*Pra onde vai a canção
Quando finda a melodia?
Onde a onda se propaga?
Em que espectro irradia?
Pra onde ela vai
quando tudo silencia?
Depois do som consumado
Onde ela existiria?*

(De onde vem a canção? – Lenine)

Em meio às várias modalidades de linguagem temos a língua. Saussure (2007) colocou-a na posição de mais perfeita forma de linguagem, que em seus modos oral e escrito “[...] torna possível a sociedade” (BENVENISTE, 1989, p. 63). Todos os que elegem a língua como material de estudo não deixam de categorizá-la como uma das possibilidades de linguagem, que por sua vez é abrangente e vasta. A função incontornável da linguagem é constituir sujeitos e sentidos, assim ela faz todas as coisas.

Remontar a origem da música, bem como da língua sempre desemboca em hipóteses inconclusivas e em questionamentos, contudo o que é possível afirmar é que ambas são sistemas, cada uma com seus elementos constitutivos:

Tanto a língua quanto a música são sistemas de processamento complexo que hospedam íntimas relações com atenção, memória e habilidades motoras. Apesar disso, nenhuma pode ser considerada um organismo único: de fato, compreendem vários níveis de processamento: morfologia, fonologia, semântica, sintaxe e pragmática na língua e ritmo, melodia e harmonia em música. Talvez mais importante, tanto a fala quanto a música são sinais auditivos sequenciais, que se revelam no tempo, de acordo com regras de sintaxe e harmonia. Ademais, sons da fala e da música baseiam-se nos mesmos parâmetros acústicos: frequência, duração, intensidade e timbre (BESSION et al., 2011, p. 1).

Dos murmúrios de tristeza, dos sussurros apaixonados e dos brados de euforia adveio o cantar; e da aspiração de se pontuar o ritmo, que de início se dava pelo bater das mãos e dos pés, surgiram os instrumentos (ANDRADE, 2008). A partir desses primórdios muito se fez e se transformou no terreno da música. Algo que acompanha a

música desde seus primeiros registros é a sua ligação com o divino. Podemos ver essa característica desde a raiz etimológica da palavra “música”, que tem origem grega – *mousikê* – no sentido de dizer a respeito das musas, por extensão à poesia ou as artes, especialmente a música³⁹.

A Grécia, uma das civilizações mais antigas, de acordo com registros históricos, cultivava a música em seu meio social exatamente pelo fato desta agir não só como um modo de contato com as divindades, mas também como arte desenvolvida pelos seus próprios deuses. A arte apresenta-se como espaço de intersecção, sendo que a palavra “música” não se detinha apenas às artes sonoras, estendia-se à dança, ao teatro, à poesia, dentre outras categorias artísticas, cada uma com sua respectiva musa⁴⁰.

A música é, ainda, muito utilizada como um modo de louvor aos deuses de diferentes religiões ao redor de todo o mundo. Produz-se o efeito de que com a entoação do pedido e do agradecimento em forma de canção as intenções são intensificadas, e as divindades são mais satisfeitas. Porém, os louvores a partir da canção não se endereçavam/endereçam apenas ao divino. Além dos vários sentimentos materializados nas canções direcionados aos des(afetos), temos ainda aquelas que louvam feitos de mulheres e de homens que de alguma forma são admirados a partir das letras do sujeito que canta. Esse tipo de canção, voltada para a estima diante dos feitos de determinados sujeitos, são mais aproximadas do funcionamento religioso, como uma maneira de adorar um ícone.

Podemos observar a regularidade existente entre o louvor ao divino e o louvor ao humano, ao longo da história de conquistas de civilizações. Os líderes que acumulavam conquistas tinham seus nomes elevados através da poesia em forma de poemas e canções. Os versos de tais peças artísticas ressoavam no decorrer do tempo, fazendo com que suas realizações permanecessem significadas pelo ritmo dos versos. Na retórica aristotélica, trata-se do gênero epidítico que é usado para o elogio ou censura.

Em ambos os louvores o efeito produzido era o de culto, entretanto, atualmente, designações como “louvor”, “adoração”, “culto” acabam, em grande parte

³⁹ Dicionário eletrônico Houaiss. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-0/html/index.htm#2>. Acesso em: 16 dez. de 2016.

⁴⁰ Eram nove as musas: **Clio** (história), **Talia** (comédia), **Erato** (poesia erótica), **Euterpe** (música), **Polínia** (poesia lírica), **Calíope** (eloquência), **Terpsícore** (dança), **Urânia** (astronomia), e **Melpômene** (tragédia). MARNOTO, Rita. **As musas no colégio das artes**. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/31531/1/2016%20Musas.pdf>. Acesso em: 16 dez. de 2016).

das vezes, se detendo ao meio religioso, sendo que o termo mais utilizado para dizer de canções que exaltam humanos é “homenagem”.

Diversas canções são compostas com teor de homenagem seja de maneira mais genérica, à políticos, artistas, revolucionários, ou ainda, com conteúdo mais intimista com homenagens a sujeitos que não possuem carreira de visibilidade pública.

A partir dos aspectos preliminarmente pontuados a respeito de canção de homenagem, nesta seção pretendemos afunilar essa discussão a partir da análise de duas canções-homenagens a sujeitos vítimas do Regime Militar, visto que ambas compõem os discursos *sobre* a Ditadura e, desse modo, seu arquivo, tanto o artístico quanto o documental/testemunhal.

Compreendemos *arquivo artístico* como aquele no qual há a vontade do belo, do sublime, produzindo, como efeito, na nossa análise, o ato de louvar modelos de resistência ao Regime; em contraponto ao *arquivo documental/testemunhal* no qual há a vontade de verdade, que produz, como efeito, relatos sobre o passado histórico.

Falamos sobre Ditadura Militar, procurando mostrar que ela ainda está presente nos discursos produzidos atualmente, mediante as suas nomeações e pelas investigações da Comissão Nacional da Verdade. Agora veremos esse funcionamento a partir das canções que compõem nosso material de análise. Poderemos dar visibilidade ao modo como a história se mantém fluida pelo discurso, pois uma das canções, *Angélica*, foi produzida no momento em que o Regime Militar vigorava (1977) e a outra, *Um Comunista* (2012), bem posterior à Ditadura e aos procedimentos censórios que esta imprimia. Tal não correspondência entre condições de produção nos encaminhará a dar visibilidade às regularidades e aos contrastes possíveis a partir das duas canções.

O que ambas possuem em comum e que nos fez tomá-las como alvo de nossas considerações analíticas, é o seu caráter de louvor a sujeitos executados durante o período da Ditadura, conforme seus compositores: a primeira homenageia Zuzu Angel e a segunda Marighella, visto que cada um, a seu modo, desenvolveu gestos de resistência ao governo militar.

Traremos as canções, e ao longo da análise, os discursos produzidos sobre ela e sobre os sujeitos aos quais as homenagens se dirigem, retomando inclusive o arquivo da Comissão Nacional da Verdade, que discorre sobre todos os sujeitos vítimas do regime, inclusive os dois que são louvados e significados pelas/nas canções-homenagens, aqui dispostas por nós.

Angélica é uma canção composta por Chico Buarque e Milton do MPB 4, em 1977. Em seu lançamento a canção é interpretada por Chico Buarque, compositor que já havia produzido várias canções consideradas de resistência, porém *Angélica* foi a primeira com temática de homenagem.

Compreendemos as canções-homenagens como um tipo particular de canção de protesto, pois nela o destaque não é dado à crítica ao governo ditador, mas sim a um sujeito agredido por esse mesmo governo. Vemos aí o funcionamento do arquivo nos dois registros distintos, já discutidos: o do elogio/homenagem à resistência, pelo arquivo artístico e o da denúncia, pelo arquivo documental/testemunhal. Pelo artístico, mesmo que não seja o tema central da canção de homenagem, a exaltação aos opositores produz efeitos de desaprovação ao Regime.

Chico Buarque e o grupo MPB 4, do qual Milton fazia parte, tiveram muitas parcerias. Uma das mais famosas foi a apresentação feita no 3º Festival da Record, com *Roda Viva*, que os rendeu o terceiro lugar no evento, em 1967. Posteriormente, aconteceram muitos acompanhamentos do grupo em shows de Buarque, ao redor do Brasil.

Chico Buarque e o grupo MPB 4 foram alvos do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP), devido ao conteúdo crítico de suas composições, tanto que ambos tiveram que criar pseudônimos para driblar os olhos da censura: Chico adotou o nome de *Julinho da Adelaide*, dando até entrevista; e o quarteto chegou a fazer gravações sob o nome de *Coral Som Livre*.

Essa situação vivenciada pelos compositores de *Angélica* mostra, como já dispomos em momentos anteriores, que a Ditadura, com seus mandos e pressões, violava o que os sujeitos entendiam como seus direitos e tentava atribuir justiça a esses atos, o que nos mostra que “[...] a sociedade sempre encontrou formas de categorizações ‘legítimas’ para poder exercer seu poder de exclusão” (ORLANDI, 2008, p. 72). Para submeter, os militares procuravam atribuir sentidos de nobreza em seus gestos coercitivos: benfeitores que só sabiam proteger seu povo ingênuo que teimava em não compreender o panorama político privilegiado vigente.

Mas, os que insistissem em atordoar tal benevolência sofreriam severas retaliações. E muitos, por diversos motivos, não se acomodaram, lutaram e morreram em razão disso, acreditando na sua relevância para os movimentos de resistência.

Quando as vidas desses sujeitos eram tiradas, um tanto de desesperança e um outro tanto de esperança instauravam-se, então: pois era menos um à frente da rebelião,

entretanto, por outro lado, era mais um que, pelo seu perecer, fazia significar sua crença na vitória, incitando a continuidade da causa que defendia. Entretanto, apesar da perda experimentada pelos apoiantes das rebeliões e do desejo de denunciá-la, de louvar a quem se perdeu, o que se impunha era o silêncio. E apesar do próprio silêncio poder significar o luto e a revolta, outras formas de se homenagear, aqueles que se foram, emergiram, principalmente em canções da MPB.

Esse funcionamento permite compreender o processo distintivo que se coloca entre o silenciamento/censura e o processo de calar-se, que não é entendido como autocensura, mas como possibilidade de sentidos outros habitarem o sujeito, sem ser necessariamente enquadrados pelas políticas do silêncio. Assim, calar-se como resistência funcionaria de forma oposta ao ser calado/silenciado, como dominação.

Uma regularidade presente nos movimentos de resistência é que eles se faziam/fazem não só pela guerrilha, como também pela arte. Assim, as rebeliões contra os militares aconteciam tanto pelos grupos de militância, que tinham como premissa em suas rebeliões as atividades armadas, quanto pelos grupos de artistas que, a seu modo, construía formas de transfundir, pela linguagem falada por sua arte, mensagens de indignação. E é exatamente com o discurso desses últimos que iremos trabalhar, através da canção. Uma resistência feita na e pela língua e, mais ainda, na e pela linguagem, uma vez que a canção vai além do que a letra faz oralizar, pois o entrecimento promovido pela melodia e pelas minúcias do canto discursivizavam dores, temores, louvores de um momento rememorado pela sua violência, como veremos a seguir.

3.1 Zuzu e Stuart: uma história de confronto e de morte

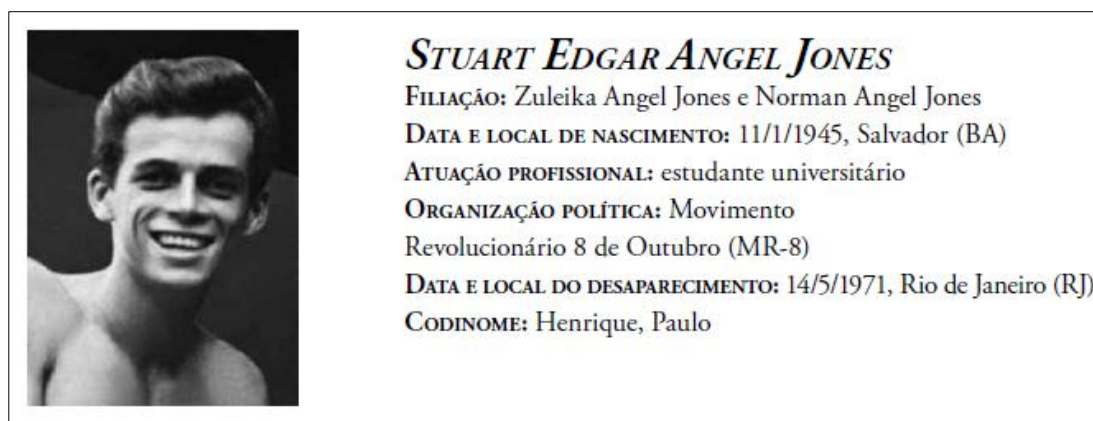
Na canção de Chico e Miltoninho a homenageada é Zuleika Angel Jones, mais conhecida com Zuzu Angel, famosa figurinista brasileira:

Figura IV – Registro da CNV (Zuzu Angel)

Recorte do Relatório da CNV (volume III) - Mortos e desaparecidos políticos (p. 1836)

Nascida em Minas Gerais, Zuzu iniciou seu trabalho costurando para fora e fazendo roupas para as primas, e ascendeu com sua moda ao expô-la internacionalmente, tendo ótima receptividade com peças coloridas e regionalistas. Em 1970, abre loja em Ipanema, no Rio de Janeiro, consolidando o nome de sua marca.

Em 1971, Zuzu encontrava-se no auge de sua carreira, mas o que realmente a lançou aos holofotes, a partir dessa data, foram os seus esforços para encontrar justiça no caso de seu filho, Stuart Edgar Angel Jones. Stuart era um dos dirigentes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e foi preso em maio de 1971:

Figura V – Registro da CNV (Stuart Angel)

Recorte do Relatório da CNV (volume III) - Mortos e desaparecidos políticos (p. 598)

Após ter conhecimento da prisão do filho, Zuzu inicia a procurá-lo em todos os lugares de seu possível encarceramento, mas tanto o exército quanto a marinha e a aeronáutica negaram diametralmente ter Stuart em seus domínios. A partir daí, inicia-se

a batalha de Zuzu, primeiramente para encontrar o local em que seu filho estava preso e soltá-lo. E, posteriormente, depois de saber de sua morte, reaver o corpo, para poder ter o direito de enterrá-lo.

A estilista faz uma verdadeira mobilização para chamar a atenção de figuras políticas importantes que pudessem ajudá-la com o caso de Stuart. Utiliza a dupla nacionalidade do jovem, que tinha pai americano, para fazer apelos a deputados e senadores estadunidenses.

Zuzu morre em 1976, em um acidente de carro, ou pelo menos isso foi o relatado na época. Publicaram-se, ainda, outras alegações concernentes ao acidente:

Chegou-se a cogitar que a estilista tivesse ingerido bebida alcoólica e, por isso, perdido o controle do veículo. Essa possibilidade foi logo descartada após o exame toxicológico que atestou a ausência de álcool em seu sangue.

Noticiavam, também, a fadiga da motorista, que poderia ter adormecido no volante, e problemas mecânicos, que poderiam ser a causa do acidente. Fatos que não se comprovaram⁴¹.

Nos discursos explicativos, relacionados a situações polêmicas, como a da morte de Zuzu Angel, as notas publicadas pelos órgãos de segurança são sempre coniventes com os interesses dos governantes. Isso porque os meios midiáticos não podiam publicar nada que ofendesse os interesses militares. Por fim, o que ficava fichado, registrado, escrito, podendo ser revisitado por um possível levantamento de informações documentais posteriores, era apenas uma voz, que abafava as demais. Os discursos produzidos são magnetizados por um lugar detentor de poder, e esse lugar procurava que apenas uma posição-sujeito se erigisse, mesmo que esse tipo de controle não possa se fazer, em um nível discursivo. Sobre esse funcionamento de interdição, próprio de espaços em que ocorre repressão, Orlandi (2010, p. 65) diz que

Há, assim, ‘furos’, ‘buracos’ na memória, que são lugares, não em que o sentido se ‘cava’ mas, ao contrário, em que o sentido ‘falta’ por interdição. Desaparece. Isso acontece porque toda uma região de sentidos, uma formação discursiva, é apagada, silenciada, interdita.

Os sentidos, em situações como a da Ditadura Militar, são constantemente tutelados, interditados e, como a autora diz, o sentido não “cava”, se aprofundando ou se

⁴¹ Recorte do Relatório da CNV (volume III) - Mortos e desaparecidos políticos (p. 1837).

movimentando, ele é enterrado, tem sua locomoção impedida, e as outras formações discursivas esvanecem-se frente às formulações permitidas e nutridas pelo Regime.

Desse modo, vemos como os discursos dos militares sempre procuram se desresponsabilizar mediante qualquer possível ameaça de acusação que possa recair sobre si, assim como foi com o caso da morte de Zuzu. Os jornais estampavam que o que aconteceu foi um acidente e que, como retomado pela CNV, alguns dos motivos levantados para a ocorrência foram a “ingestão de bebida alcoólica” pela motorista, e a fadiga que poderia tê-la feito “adormecer no volante”. Nessa formação discursiva, a culpabilidade recai no próprio sujeito, pois seria somente sua a inadimplência que nada teria a ver com as punições ou os interesses dos oficiais das Forças Armadas.

Tal rechaço da culpa pôde ser visto não só no caso Angel, mas também em diversos outros, envolvendo artistas, jornalistas e guerrilheiros. Esse modo de dizer, próprio da formação ideológica e política da Ditadura, remonta ainda à ideologia capitalista, na qual o fracasso do sujeito é sempre atribuído a ele mesmo e não a uma conjuntura político-social macro.

São por esses discursos veiculados em todas as mídias e impregnados em cartazes espalhados pelos espaços públicos, que o gesso que envolvia as formações discursivas de protestos se tornava mais espeço e rijo, mas ainda assim rachaduras insistentes permaneciam a aparecer. Antes de morrer, a estilista foi uma dessas rachaduras, que confrontou os militares e não cansou de perguntar onde estava seu filho, mesmo que fosse essa a indagação que os militares mais quisessem calar.

3.1.1 A arte sempre diz: o luto significado na moda-de-protesto Angel

Pouco depois da morte de Stuart, Zuzu, que fazia enorme sucesso com produções de moda bem coloridas, alegres, com pássaros, flores, e outros elementos da natureza, marcando brasilidade em suas peças, passou a trazer sua indignação e protesto também em sua arte: a moda.

A mudança foi gritante, e a estilista foi muito bem recebida pelos críticos em um novo desfile em Nova York, ocorrido na embaixada brasileira nos Estados Unidos. As estampas floridas e com vegetações deram lugar a desenhos bordados a mão, com imagens de tanques de guerra, quepes, soldados:

Figura VI – Bordados de vestido confeccionado por Zuzu Angel



Fonte: Desfile realizado em 1971, em Nova Iorque⁴².

Os seus característicos pássaros foram bordados em gaiolas, sóis nascendo por entre as grades, em um misto de medo, coragem e esperança:

Figura VII – Bordados de vestido confeccionado por Zuzu Angel



Fonte: Desfile realizado em 1971, em Nova Iorque⁴³

⁴² Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,exposicao-reune-mais-de-400-pecas-de-zuzu-angel-estilista-que-combateu-a-ditadura,1144630>. Acesso em: 10 out. de 2016.

⁴³ Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,exposicao-reune-mais-de-400-pecas-de-zuzu-angel-estilista-que-combateu-a-ditadura,1144630>. Acesso em: 10 out. de 2016.

Figura VIII – Bijuteria estilizada por Zuzu Angel



Fonte: Desfile realizado em 1971, em Nova Iorque⁴⁴.

Os desenhos das peças produzem o efeito da inocência, como se a ilustração, base para o bordado, fosse feita por uma criança, fazendo significar, por tais traços infantis, não só a singeleza das crianças como um todo, mas também a batalha de um menino em específico, o filho, que aos olhos da mãe sempre é criança que precisa de cuidado. O menino Stuart não brinca⁴⁵ mais, porém os outros meninos ainda têm um leque de brincadeiras a realizar. A alusão à criança, nas peças de Zuzu, produz sentidos de tristeza e de esperança. A posição tomada pelo sujeito, nesse discurso materializado na peça de roupa, é o de uma mãe que volta às lembranças dos laços formados com o filho, em seus primeiros anos de idade, contrastando o início da vida ao fim.

O próprio modo como o desenho se apresenta na roupa, através de um bordado manual, feito pela própria Zuzu, põe em relevo a intimidade entre a estilista e toda aquela conjuntura.

No vestido, a presença de armas e soldados não é encaminhada para um sentido de louvor, mas sim enquanto relacionamento entre os militares e o menino, que em sua guerrilha via um futuro em que esses desenhos de quepes, tanques e soldados armados não rememorassem repressão e tortura.

A moda apresentada é de protesto e de homenagem a Stuart que morreu lutando. De acordo com depoimentos feitos a Comissão Nacional da Verdade, Stuart, mais conhecido pelo codinome Paulo, mesmo sob pressão de severas torturas, não delatou Lamarca⁴⁶ como exigido, e não assinou nenhum documento em que confessava ser culpado.

⁴⁴ Disponível em: <http://itaperunanews.com.br/site/2016/05/02/itaperuna-tera-mostra-cultural-de-bijuterias-baseada-na-historia-da-estilista-zuzu-angel/>. Acesso em: 10 out. de 2016.

⁴⁵ Trazemos o “brincar” em metáfora ao guerrilhar.

⁴⁶ Carlos Lamarca foi um ex-militar que chegou a ocupar a chefia do exército, porém em decorrência de sua reprovação às atitudes exercidas pelas forças armadas, deserta e passa a fazer parte de grupos de

A jornalista Hildegard Angel, filha da estilista, publica em seu blog⁴⁷, em agosto de 2013, um texto concernente às investigações sobre a morte de seu irmão Stuart. Hildegard expõe que, em depoimento à Comissão Estadual da Verdade do Rio, pela primeira vez um militar, ex-soldado da aeronáutica, José Bezerra da Silva, diz ter presenciado as torturas feitas ao filho de Zuzu. Segundo o ex-soldado, “[...] ele [Stuart] não suportou respirar o gás do cano de escapamento do jipe dos militares. Quatro contra ele. Fui reclamar e acabei torturado”⁴⁸.

Como podemos observar pelo depoimento, as técnicas utilizadas pelos militares, para conseguirem informações dos presos envolvidos em grupos de resistência, eram muitas. Bezerra da Silva fala sobre a que tirou a vida de Stuart. De acordo com o ex-militar e com o depoimento de outro preso que se encontrava nas mesmas dependências, Stuart foi amarrado atrás de um jipe e arrastado, inalando a fumaça do escapamento.

Pelas palavras de Bezerra, pudemos notar que ele, ao descrever a violência imprimida a Stuart, posiciona-se como se não fizesse parte da classe militar: “[...] ele não suportou respirar o gás do cano de escapamento do **jipe dos militares**” (grifo nosso). Ao colocar que a posse do jipe é dos militares, produz-se o efeito de que ele não faz parte dessa junta, como se naquele momento ele não estivesse incluído nesse grupo. O sujeito poderia ter formulado a sentença de maneira diferente, como: “ele não suportou respirar o gás do cano de escapamento do jipe da base”, ou nem se quer complementar com o adjunto adnominal “dos militares”: “ele não suportou respirar o gás do cano de escapamento do jipe”, porém contrariando essas possibilidades, o sujeito marca essa separação. As paráfrases que produzimos em relação ao dizer do militar mostram que, no gesto mesmo de reprodução, instala-se a polissemia.

É por essas nuances discursivas que dizemos de um efeito de constituição subjetiva pela língua(gem), que decorre do inconsciente, visto que este se estrutura em língua(gem). O que o sujeito materializa – nesse caso, na língua – é determinado, em princípio, pelo inconsciente, em suas manifestações que não seguem nenhum tipo de linearidade. Apesar de Bezerra da Silva ter sido um militar, e compor o grupo de militares da Base do Galeão no período da Ditadura, no seu discurso ele se constitui

guerrilha. Considerado, em determinado período, um dos inimigos mais procurados pelos militares, Lamarca morre fuzilado pelas Forças Armadas.

⁴⁷ ANGEL, Hildegard. 1971, Carta inédita de Zuzu. Disponível em: <http://www.hildegardangel.com.br/cartas-zuzu-angel/>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

⁴⁸ MARTINS, Marco Antônio. Militar diz que viu Stuart Angel sendo torturado na Base Aérea do Galeão. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/08/1325201-militar-diz-que-viu-stuart-angel-ser-torturado-na-base-aerea-do-galeao.shtml>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

outro. Isso é o descentramento do sujeito, pois os sentidos não gravitam em torno de um indivíduo social e sempre igual, os sentidos se fazem quando o indivíduo diz e se assujeita a partir disso, podendo, então, ser vários.

Um fator que afeta incisivamente o discurso do ex-militar, diz respeito a essas condições de produção em que ele discursa. Se refletirmos sobre as condições imediatas, temos um sujeito prestando depoimentos a uma comissão que tem como intuito apurar atos criminosos do meio do qual ele fazia parte. Em decorrência dessa circunstância, a sua fala terá mais tentativas de defesas e evasões, à procura de isenção.

Em condição ampla, temos o assunto discutido na declaração: a tortura. A brutalidade atribuída à tortura faz com que o sujeito repila qualquer relacionamento com esse tipo de violência, em razão da memória que a constitui.

O princípio da tortura é imprimir violência, seja ela física ou psicológica, a fim de obter informações, sendo que quem sofre a tortura está vulnerável às agressões e, portanto, impossibilitado de se defender. Existe uma longa história de tortura em nossa sociedade, e em razão delas muitas leis foram constituídas ao redor do mundo para repelir esse tipo de técnica extorsiva.

Em o *Mal Estar da Civilização*, Freud (1974) reflete a respeito dos vários atos hediondos que puderam ser vistos na sociedade moderna, pontuando o modo como, mesmo diante das extensivas filosofias pacifistas e das pregações das religiões, os sujeitos são confrontados por um ímpeto à violência:

[...] os homens não são criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas; pelo contrário, são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa quota de agressividade. Em resultado disso, o seu próximo é, para eles, não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo e matá-lo (FREUD, 1974, p.133).

Freud fala do outro enquanto lugar de tentativas de satisfação não só sexual, mas também financeira e violenta. O autor argumenta que, pelo que se pode observar nas relações entre seres humanos, o que lhe domina mais não são arrebatamentos de bondade, mas os de maldade. Existe algo de agressivo que constitui o sujeito e que pode levar a manifestações patológicas, que, em geral e regularmente, simplesmente fazem parte da natureza humana.

Entretanto, esse cerne violento nos humanos diferencia-se dos outros animais, que o tem por instinto de sobrevivência. Desse modo, como dito por Freud (1974), apesar do amor ao próximo e ao próprio inimigo ser o que mais se prega, não conseguimos atingir esse estado.

No desfile de Zuzu Angel, a violência em choque com a benevolência fala o tempo todo. A estilista não consegue perdoar os algozes de seu filho, e ter tido conhecimento das torturas sofridas por ele despertaram-na para o enfrentamento.

Um desses gestos é o desfile a que vimos dando visibilidade, no qual, ao final, Zuzu entra com um vestido todo preto, e com os cabelos cobertos por um lenço também negro, imitando um véu. O vestido usado por Zuzu no final do desfile se relaciona com outras peças apresentadas, como é o caso da peça da qual analisamos alguns de seus bordados.

Figura IX – Vestido usado por Zuzu Angel



Fonte: Desfile realizado em 1971, em Nova Iorque⁴⁹.

Trata-se de um vestido todo branco no qual são dispostos os bordados coloridos, tem mangas bufantes e é longo, produzindo efeito angelical, celeste e ameno. A peça produz sentidos de esperança, como mencionamos anteriormente: esperança de menos

⁴⁹ Vestido usado por Zuzu Angel no desfile. **A ditadura na moda**. Laboratório de Ensino e Material Didático (LEMAD – FFLCH). Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/node/7881>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

mortes, de menos mães chorando diante das torturas de seus filhos e de mais sucesso na empreitada dos que lutam.

Figura X - Vestido da coleção de Zuzu Angel



Fonte: Desfile realizado em 1971, em Nova Iorque⁵⁰.

Assim, os bordados no vestido assemelham-se, como já dissemos, a desenhos infantis coloridos, em que o soldado empunha uma arma, mas a sua farda e o seu rosto lembram os de palhaços, tão presentes nas brincadeiras e nos sonhos infantis. Esse soldado empunhando o fuzil, mas de aparência dócil e brincalhona nos traz à memória o soldado entoadado nos dizeres da canção de Vandré [Há soldados armados / amados ou não / quase todos perdidos de armas na mão], ou seja, tanto na arte de Zuzu quanto na de Vandré os soldados empunham armas, mas a sua aparência não é a de alguém disposto a matar, e se o faz, é em nome de uma determina o ideológica hierárquica e tão forte que ele não pode/deve desobedecer. O protesto, a resistência de ambos os artistas não se faz sobre os subordinados, mas aos mandantes do Regime Militar.

⁵⁰ Vestido completo dos bordados analisados. **A ditadura na moda**. Laboratório de Ensino e Material Didático (LEMAD – FFLCH). Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/node/7881>. Acesso em: 10 de jan. 2016.

Desse modo, o vestido branco conversa com o negro usado por Zuzu, exatamente por ela, diferentemente de outras mães, não poder cultivar mais a esperança de encontrar seu filho vivo, ela já está enlutada: configurando o contraste entre o branco e o preto. A roupa usada pela estilista conta ainda com um acessório posto na cintura, com penduricalhos de crucifixos que parecem falar de um velório e de um enterro que não puderam existir.

A resistência de Zuzu não se marca apenas na sua arte, pois seus esforços não pararam nos primeiros meses após a morte do filho, mas se estendeu por anos, até que sua voz não pode mais ser ouvida, devido a sua controversa morte.

Zuzu era amiga de vários artistas brasileiros, sendo um deles Chico Buarque. Ela frequentava a casa do cantor e, antes de morrer em um “acidente” de carro, deixou uma carta para Chico, alegando que se algo a ela acontecesse seria obra dos mesmos assassinos de seu filho. Em entrevista, Chico Buarque explica um pouco de sua relação com a estilista e as suspeitas dela a respeito de um possível atentado a sua vida:

Eu conheci muito a Zuzu. Ela foi uma mulher que durante anos depois da morte do filho não fez outra coisa senão se dedicar a denunciar os assassinos do filho, a reivindicar o direito de saber aonde é que estava o corpo dele. Ela ia de porta em porta mesmo. E lá em casa ela ia com muita frequência, como em outras casas também. Ela sabia, inclusive, das ameaças que pairavam sobre ela e dizia que tinha certeza que se alguma coisa acontecesse com ela a culpa seria dos mesmos assassinos do filho, que ela citava nominalmente. Na manhã do dia em que aconteceu o acidente com ela, ela tinha estado lá em casa e deixado as camisetas que ela fazia, gravadas com aqueles anjinhos que eram a marca dela, para as minhas três filhas. Aquilo me chocou muito. Ela passava em casa quase semanalmente, mostrando os relatórios todos do trabalho que ela estava fazendo aqui e nos Estados Unidos [...] Ela chegou a entregar a documentação ao Kissinger pessoalmente, se não me engano, no Hotel Sheraton, quando ele esteve aqui. Clandestinamente ela furou o bloqueio e, um pouco depois, lhe entregou uma pasta com os documentos todos que ela tinha e distribuía entre as pessoas em quem confiava, gostava. Ela morreu um pouco depois disso⁵¹.

Como pudemos observar pela entrevista do compositor, a ânsia por justiça de Zuzu tomou proporções gigantescas. O mundo soube de sua história, pois ela a divulgava abertamente em todos os eventos em que participava, entregando dossiês a todos que pudessem ajuda-la em sua causa.

⁵¹ Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_angelica.htm. Acesso em: 07 dez de 2016.

Chico enquanto amigo, como o próprio disse, ficou chocado com a notícia da morte de Zuzu Angel, que no mesmo dia em que faleceu esteve presente na casa do cantor. Talvez por essa proximidade, pelo choque diante da morte e por estar a par dos esforços desempenhados por uma mãe, que, de tão afoita, não temeu as consequências de seus reclames. Chico Buarque, em parceria, compôs, então, uma canção que homenageou e que perpetuou, em letra, arranjo e melodia, os clamores dessa mulher/mãe.

3.1.2 O estribilhar dos *Angels*: cantos e angústias

Angélica foi composta pouco tempo depois da morte de Zuzu Angel em 1977, e lançada no álbum *Almanaque* de Chico Buarque, em 1981⁵².

Angélica

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?

Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento?
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher
Que canta sempre o mesmo arranjo?

Só queria agasalhar meu anjo
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino?

Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho?

⁵² Trabalhamos, exatamente, com a versão de *Angélica* disponível no álbum *Almanaque*, interpretada por Chico Buarque, com Miltoninho ao violão, Novelli ao baixo elétrico, e com arranjo de Dori Caymmi. A canção *Angélica*, na versão analisada por nós, pode ser ouvida acessando o link: <https://www.youtube.com/watch?v=2njisDw3HmA>, ou pelo arquivo disponibilizado no CD anexado ao texto da dissertação.

Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

(*Angélica* – Chico Buarque e Miltoninho⁵³)

Iniciamos lançando nossos olhares a essa canção, enquanto canção-homenagem, composta em período de repressão. Existem algumas propriedades desse tipo de canção, produzida nessas condições de produção, que pretendemos dar visibilidade em nosso trabalho.

A canção leva como título o nome próprio feminino *Angélica*, formulando uma relação com o sobrenome da homenageada, advindo de seu casamento com o americano Norman Angel Jones. Em português, a palavra inglesa *angel* significa anjo, podendo advir daí o título da canção: *Angélica*. A característica principal da canção-homenagem é exaltar seu sujeito alvo, mas vemos que a canção leva o título com um nome que não é o da homenageada. O título poderia ser Zuzu, ou até mesmo Angel, porém ele se coloca como *Angélica*, e não é por acaso.

Na canção-homenagem existe o desejo de se homenagear e de se falar abertamente a respeito do homenageado, entretanto a censura ferrenha estipulada pelo Regime não permitia que se estampasse o louvor, pois isso seria se posicionar contra o governo militar, correndo-se o risco de veto total da canção, que assim não poderia ser veiculada ao público.

Nos efeitos em funcionamento pelas condições de produção do Regime, uma das principais finalidades do louvor prestado em canções-homenagens mostrar ao outro os dotes e os esforços de quem se foi, arriscar ter a canção guardada e impedida de ter sua divulgação feita seria contrariar esse princípio.

Assim, o título é *Angélica*, fazendo relação não só com o nome, mas também com os anjinhos que sempre apareciam como marca registrada, nas peças de roupa da estilista. Por outro lado, pela morte, o nome funciona como ligação divina, tendo o anjo como aquele que habita os céus e que zela pelos humanos. Por conseguinte, a canção não coloca em funcionamento apenas a memória do sobrenome de Zuzu, mas homenageia também o outro Angel, seu filho.

A canção é composta por dez estrofes de dois versos, os chamados dísticos. Na canção, o último verso da estrofe anterior sempre rima com o primeiro da seguinte, o que consiste em certa metrificação, algo característico da produção de Chico Buarque.

⁵³ Letra completa da canção disponível em: <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/45106/>. Acesso em: 10 out. de 2016.

As estrofes intercalam-se entre perguntas e desejos não realizados. Na primeira estrofe temos a indagação – Quem é essa mulher/ Que canta sempre esse estribilho? – e a resposta como um desejo não realizado – Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar. Assim, entre a pergunta e a resposta instituem-se diferentes ordens: a ordem do simbólico, pela pergunta, e a ordem do inconsciente, pela resposta na forma de um desejo. Ao mesmo tempo, produz-se um efeito de encenação do acontecimento discursivo pela atualização da dor, ou seja, pela melodia atualizam-se sentidos.

Como podemos verificar, o título da canção, como dissemos, é *Angélica* evocando o nome de Zuzu Angel e ao longo de todos os versos vemos mais concordâncias com sua vida e seu sofrimento, entretanto o questionamento que surge antes de todas as estrofes, que falam do desejo, é: “Quem é essa mulher?”.

A indagação é sempre construída pela sentença “Quem é essa mulher?” que compõe o primeiro verso, acompanhada do segundo verso da estrofe que diz de ações desenvolvidas por essa mesma mulher, como no primeiro complemento trazido: “Que canta sempre esse estribilho?”.

O estribilho no canto é uma repetição de um verso ou conjunto de versos, que produz efeito de ênfase, sendo que o que se é retomado apresenta-se como tema central. A repetição intensifica as significações trazidas pela música, e nesse caso em particular, partindo das condições de produção da canção composta em homenagem a Zuzu Angel, vemos que esse estribilho foi feito pelo sujeito homenageado na canção, não em canto, mas em exigências, em reclames e em súplicas, enfim em resistências.

Posteriormente à indagação, é posto, como dissemos, uma resposta que traduz um desejo: Só queria embalar meu filho/Que mora na escuridão do mar. A posição-sujeito ocupada na canção é, pois, a de uma mãe que gostaria de ter o corpo do filho, para enterrá-lo de acordo com seus ritos e crenças, mas não pôde, pois este encontra-se perdido, jazendo, possivelmente, no oceano⁵⁴. Podemos ver que a vontade/o desejo da mulher é significada a partir do verbo “queria”, que está no futuro do pretérito, um tempo verbal que exprime situações que poderiam acontecer, mas não acontecem. Portanto, produz-se o efeito de que os esforços foram feitos para que esse objetivo fosse realizado, o de embalar o filho, porém algo impediu a sua concretização. Houve uma

⁵⁴ No período de chumbo, os militares consumiam com os corpos daqueles que morriam, durante as sessões de tortura. Esses corpos não velados, não enterrados geravam uma série de especulações, sendo uma delas a de dizer que a prática dos ditadores consistia em colocar blocos de cimentos nos pés dos mortos e jogá-los nas profundezas do mar. Essa questão, contudo, jamais poderá ser confirmada, pois o mar, além de possuir profundidade e imensidão abissais, possui predadores que poderiam dar fim aos corpos.

impossibilidade, e o “queria” continua ressoando como se essa impossibilidade permanecesse.

De acordo com alguns relatos, o corpo de Stuart teria sido jogado ao mar, entretanto nenhuma asserção sobre o paradeiro dos restos mortais foi confirmada, mesmo a partir das investigações feitas posteriormente pela Comissão Nacional da Verdade:

No momento de fechamento desse Relatório, a CNV segue realizando pesquisas em arquivos policiais com vistas ao esclarecimento do destino final de Stuart Angel e à localização e identificação de seus restos mortais⁵⁵.

Tais investigações e informações não existiam no momento de composição da canção, e ainda hoje, diz-se que o corpo de Stuart foi jogado no oceano. Porém, a colocação do oceano, diante da falta de informação a respeito do paradeiro do que restou do corpo do filho de Zuzu, acaba por tornar-se uma metáfora adequada, a partir do momento que o mar, em sua composição e profundidade, movimenta sentidos de incerteza e de mistério. Assim, “morar na escuridão do mar” metaforiza um fato histórico, como o voo da morte, quando, na Ditadura Argentina, corpos dos opositores eram atirados ao mar do alto de aviões. Na canção, a pacificidade do mar também é evocada, como se fosse ali que o menino finalmente tivesse encontrado paz em meio a toda luta, tortura, perda e morte⁵⁶.

Hildegard, irmã mais nova de Stuart, após ter descrito a emoção sentida quando ouviu *Angélica* pela primeira vez, lembra de um dos escritos do irmão encontrado por ela:

Lembro-me de Herivelto Martins, que além de um compositor maravilhoso era pai-de-santo e, uma vez, mandou-me o recado: queria falar comigo sobre meu irmão desaparecido. Fui até a casa dele, na Urca. Ele me recebeu de branco, num quarto escuro, velas. Estava em transe espiritual, e me disse que meu irmão estava no fundo do mar. Fiquei muito mexida com aquilo. Pois eu tinha esperança de reencontrar Tuti.

⁵⁵ Relatório da CNV - Volume III. Mortos e desaparecidos, p. 603-604.

⁵⁶ Sônia Maria de Moraes Angel Jones, esposa de Stuart, também fazia parte do mesmo grupo de guerrilha do marido, mas precisou fugir do país. Ao saber da morte do companheiro, volta e passa a fazer parte do grupo Ação Libertadora Nacional (ALN). Após dois anos da morte de Stuart, Sônia também é presa, torturada brutalmente e morta.

Depois, muitos anos depois, achei uma poesia feita por meu irmão na adolescência, em que ele parafraseava Caymmi, dizendo que devia ser "doce morrer no mar".

A jornalista, mesmo sabendo da não confirmação do paradeiro de seu irmão, por todos os discursos que a rodeavam, postulou relações e coincidências que pareciam conformá-la a tomar, de fato, o mar como jazigo de Stuart. Como vimos, o irmão era, conforme a jornalista, um estudioso erudito, e este também em algum momento de sua vida, refletiu a respeito da serenidade do mar diante da morte, como um espaço que silencia gentilmente. Há toda uma poesia entre o fim da vida e o mar, vistas não só em Caymmi, Angel e Buarque, e que fazem funcionar essa memória, que, de algum modo, tornou a perda menos frustrante diante do desconhecimento.

A canção segue, e depois do questionamento de quem poderia ser essa tal mulher, percebemos que ela sempre canta, isto é, todas as ações da mulher em todos os versos é o cantar. Canta diferentes cantos, com diferentes palavras que são todas encaminhadas para sentidos de resgate e de reencontro, mas não deixa de cantar.

O gesto do canto contínuo pode ser relacionado com o título da canção: *Angélica*, enquanto aquele que é angelical. Sendo uma vez o costume dos anjos, de acordo com o catolicismo, entoar cantos de louvores a Deus, o anjo da canção também faz ressoar seu martírio através da música, pois a “[...] a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede ao *continuum* das durações, das intensidades, dos jogos de pulsações” (WISNIK *apud* GONÇALVES *apud* ROSSI, 2003, p. 27). As nuances vocalizadas pelo proferir das palavras significam um sujeito que diz transcendendo as palavras proferidas que produzem sentidos diferentes no plano do canto.

Outra particularidade na formulação da música é o modo como as pessoas gramaticais são intercaladas em toda a canção. A pergunta “Quem é essa mulher?” e seus devidos complementos são sempre postos na terceira pessoa, enquanto que a vontade vinda em seguida se coloca na primeira, como a voz da própria mulher. É possível dizer, diante dessa alternância de pessoas, que a indagação “Quem é essa mulher?” possa ser feita pela própria mulher que procura por um entendimento de si mesma, por uma identidade perdida em meio à violência e a tanta busca por justiça. É, portando, o “eu” manifestando suas ilusões: querendo se conhecer totalmente, saber quem é, e mostrando seu desejo como bem delimitado:

Algo sempre falta. Aquilo que poderia existir para suprir nossa hiância e ajustar-se às nossas demandas aparece somente como alucinação. Assim, seu caráter é não possuir uma consistência. Sendo um dia desejado alucinadamente pelo *infans*, seu suposto aparecimento é tecido por imagens, contornado pela pulsão, mas sua presença só quer tamponar um vazio, um nada. Por isso, o destino humano é delineado pela insatisfação. Ao mesmo tempo, esta é a mola propulsora da busca (ROSSI, 2003, p. 48).

Assim, diante da não completude presente no sujeito e no desejo, temos a possibilidade da pergunta partindo do próprio sujeito feminino, que protagoniza a canção, pela perseguição de autoconhecimento. Ou ainda, por outro lado, a questão pode ser feita por uma voz externa, terceira, outra, que pergunta a identidade dessa mulher que melodiza anseios em canto. A voz, com a pergunta, produz efeito de um retorno, marcado pelos incansáveis cantos da mulher, ao ponto de se querer saber quem é ela, e de onde advêm tais rogos.

A questão da terceira pessoa também poderia se relacionar ao comportamento dos militares, na conjuntura de Ditadura vivida no país, em relação ao caso de Zuzu Angel. A estilista não mediu esforços para disseminar, não só para o Brasil, mas para todo o mundo, a história do assassinato de seu filho, em vistas de conseguir o mínimo, que era enterrá-lo. Notícias a respeito da batalha dessa mãe eram publicadas em diversos lugares do globo, mas no Brasil era abafada o máximo possível. Assim, perguntar “Quem é essa mulher?”, nessas condições poderia agir como uma ironia, ao dizer que não se sabe quem ela é, bem como queriam os militares.

Nos próximos versos da canção dá-se continuidade, com as regularidades de construção, ao que comentamos anteriormente: “Quem é essa mulher/Que **canta** sempre o mesmo arranjo?” Desta vez o que é cantado pela mulher é um arranjo, que entra na mesma rede de sentidos das palavras postas anteriormente, com a mesma função na sentença. Primeiramente “estribilho”, depois “lamento”, e agora “arranjo”, todas significando repetição, insistência, mas com a predominância de terminologias advindas da música como no caso de “estribilho” e de “arranjo”. “Lamento” também poderia adentrar no campo musical, enquanto temática central que toda canção tem em sua composição.

Em resposta, desta vez temos “Só queria agasalhar meu anjo”, verso que é uma paráfrase do terceiro: “Só queria embalar meu filho”. As duas construções fazem significar esse desejo não correspondido de mãe de maneira amena, quando remetemos à história de vida e morte do filho. As bárbaras torturas imprimidas à Stuart envolvem o

caso a uma dor tão crua quanto a violência efetuada. Porém, na canção, não vemos desespero e ódio, mas sim cansaço, advindo da repetição.

Por conseguinte, as repetições de palavras, dispostas na canção, não só imprimem uma recorrência estilística de construção, mas também uma relação com as condições de produção, nas quais Zuzu Angel reitera sem descanso seus pedidos. É por esses entrecruzamentos que a discursividade acontece: comunhão entre memória e atualidade constituída na língua. Portanto, “[...] para ressoar, é preciso a forma material, a língua-e-a-história. Algo do plano da existência produz essa possibilidade junto ao que dá linguagem (ORLANDI, 2001, p. 102)”. O material não fala por si mesmo, pois ele é também materialidade que para operar precisa indispensavelmente da exterioridade, que não é apenas contexto – podendo-se dar a impressão de que é acessório – é na verdade peça basilar no processo de produção de sentidos.

Na materialidade da canção, pensando ainda a língua através da letra, durante todos os versos vistos anteriormente temos a mulher cantando com seus lamentos sendo significados em tom de perpetuidade, o que pode ser confirmado com a presença recorrente da palavra “sempre” nas perguntas (de outro alguém, ou dela para ela mesma), que aparece posterior ao verbo “cantar”, conjugado na terceira pessoa do singular, como na última estrofe a que nos atentamos e em todas as outras.

A exceção a essa recorrência faz-se no verso que é respondido como uma comparação: “Quem é essa mulher/ Que **canta como** dobra um sino?” (grifo nosso). Nessa estrofe, não temos o “sempre” acompanhado de algum gesto desenvolvido pela mulher; o que aparece é uma comparação, que marca um outro funcionamento para o canto do sujeito-mãe.

Compara-se o cantar ao dobrar de um sino. Dobrar o sino é comumente uma tradição de igrejas catolicistas:

Na sua linguagem ancestral, uma das mais belas cadências dos sinos é o seu toque de dobre, o qual, em terra lusitana, do alto das torres das catedrais ou do cimo dos campanários de recônditas aldeias, é o toque de Finados: o choro dos sinos por aqueles que partiram desta vida⁵⁷.

Os sinos que dobram nas catedrais e nas igrejas são grandiosos e sempre se concentram no alto para poder disseminar o som longinquamente, atingindo os lugares

⁵⁷ O dobrar dos sinos. **A Identidade**. Disponível em: <http://aidentidade.blogspot.com.br/2009/10/o-dobre-dos-sinos.html>. Acesso em: 25 jan. de 2017.

mais afastados com suas batidas, vezes lúgubres, vezes festivas. Assim, o som advindo de tais sinos tem força e grande volume, bem como os pedidos não atendidos nas emissões melódicas da mulher.

No discurso da canção, a comparação produz, em um só batimento, paráfrase e polissemia (ORLANDI, 2012): parafraseia-se quando relaciona o dobrar de um sino, em tom de tristeza diante da morte, mas produz também polissemia no momento em que o mesmo instrumento, o sino, a partir do repique, produz sentidos de alegria e comemoração.

Assim, pelo mesmo sino, sentidos outros não só de melancolia, mas de alegria são evocados. Porém, em *Angélica* a predominância é o tétrico e a impossibilidade de atingir objetivos, primeiro com Stuart na luta contra o Regime pelo qual foi morto, depois com Zuzu que não conseguiu reaver o corpo do filho e também foi morta pelo mesmo Regime. A luta iniciada por Stuart teve vitória com a deposição dos militares, mesmo que este não a possa ter presenciado, porém a luta de Zuzu nem no momento de seu falecimento nem agora se realizou, o local onde jaz o corpo do filho permanece desconhecido, seu canto parecido com o dobrar de um sino continua ecoando, na língua e na história.

Em 1979, Raul Seixas lança um álbum intitulado *Por Quem Dobram os Sinos*. Em uma faixa de mesmo nome, apresenta-se o seguinte verso: “O eco de suas palavras não repercute em nada”, que poderia ser relacionado aos esforços de Zuzu. As palavras da estilista, sem dúvida ecoaram sem serem atendidas, porém repercutiram, deram o que falar, foram assunto, foram notícia em todos os cantos. Uma mãe que “Queria cantar por [s]eu menino/ Que ele já não pode mais cantar”, os dois em conjunção num trajeto marcado pela morte.

Os finais de vida de Stuart e de Zuzu não afetaram apenas a vida um do outro, afetaram todo o brasileiro e toda a humanidade. Como disse o escritor John Donne, em 1764, “[...] a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. **E por isso não pergunte por quem os sinos dobram; eles dobram por ti**” (Meditações VII, grifo nosso). Assim, os sinos não se dobram apenas por Stuart, Zuzu, e diversos outros homens mortos em decorrência dessas violências, os sinos também dobram por nós enquanto parte dessa mesma humanidade que, concomitantemente, violenta o outro e a si mesmo.

Podemos ver que a referência ao canto comparado a um sino que dobra pode conversar com outros discursos, produzidos em outros momentos, mesmo que essa

talvez não tenha sido a pretensão de quem compôs a canção, pois os próprios “[...] já não decide[m]: ele[s] mesmo[s] faz[em] parte do funcionamento dos sentidos que inaugur[aram]. Ele[s] são parte do ‘evento histórico’” (ORLANDI, 2007, p. 123). Desse modo, os discursos dispostos em diferentes tempos dialogam, rompendo as grades temporais e lineares que se tenta atribuir à história e à língua(gem). Logo após a menção do dobrar de um sino ser colocada na canção, um teclado de piano se inicia com intervalos simétricos encenando o badalar do instrumento. O som parecido com o tocar do sino só é interrompido quando os instrumentos passam a ser tocados com mais intensidade, conforme a versão de Chico Buarque, de 1977.

Ao longo de toda a canção, o que se destaca são os clamores da mulher sempre precedidos pela palavra “só”, com exceção da estrofe de comparação – Quem é essa mulher / Que canta como dobra um sino. A presença desse advérbio, sinônimo de “apenas” e “somente”, mostra que o desejo da mulher não era nada absurdo, ou de difícil realização. Era só aquilo, só “embalar o filho”, e nada mais. Além da tristeza da morte, o sujeito-mãe enfrenta a tristeza de não poder dizer adeus da maneira convencional. É como se o corpo fosse a peça que faltava, para que ela pudesse se acalmar e se conformar. Porém, a peça nunca foi encontrada, fazendo com que Zuzu não se aquietasse, o que transtornou a Ditadura a tal ponto que a fez findar a vida da mãe de Stuart.

Ter o direito de enterrar o filho morto é algo básico, é de fato, como diz a canção, só um gesto que faz parte de todo o processo que envolve a morte, portanto um direito que deveria simplesmente ser concedido, sem todo o calvário pelo qual passou Zuzu, sem sucesso. Todavia, as condições de produção falam alto, elas designam “[...] a concepção central do discurso determinado por um ‘exterior’, como se dizia então, para evocar tudo o que fora da linguagem, faz que um discurso seja o que é: o tecido histórico social que o constitui” (MALDIDIER, 2003, p.23). Dessa forma, a situação de repressão ditatorial fez com que houvesse deslocamentos nos discursos da época. O que era direito passou a não ser, e o que em outra conjuntura jamais poderia ser visto como um problema e como um desejo repleto de empecilhos para se conceder (no caso o enterro para um filho) tornou-se praticamente uma saga.

O sofrimento vivenciado pela mulher vai além do que a letra faz significar a partir da linguagem verbal e se encontra em outros aspectos musicais, como o próprio modo de se produzir a canção. Em primeira instância, podemos dizer que *Angélica* é um tipo de toada:

Cantiga geralmente melancólica e lenta, sentimental e breve, onde o amor constitui um dos temas principais. Para a musicóloga Oneyda Alvarenga, a toada existe em quase todo o território nacional e **musicalmente não tem caráter definido e inconfundível** (LAGO, 2016, p. 95. Grifo nosso).

Angélica se constitui pela melancolia, tanto em letra quanto em melodia. Os seus versos são cantados compassadamente, com sílabas pronunciadas de maneira alongada como nas palavras “mulher” e “estribilho”, postas na indagação, e em “filho”, “escuridão” e “mar”, que são vocábulos componentes do desejo da mulher.

Nessa intercalação entre perguntas e respostas/desejos, as emissões vocais permanecem estendidas em palavras que ocupam sempre o mesmo lugar nos versos das estrofes como em “lamento”, “tormento”, “arranjo”, “anjo”, “descansar” etc. Esse alongamento produz sentido de continuidade, de maneira parecida com as reticências, em um plano gráfico. As palavras cantadas ressoam por muito tempo, bem como as lamúrias da mãe, que se relacionam a essa mãe em particular que fez com que suas palavras continuassem repercutindo, e que, de tão intensas, parecessem coro.

Como a própria conceituação de toada nos mostra, essa modalidade de canção é geralmente curta. Quando apenas lemos a letra, sem entrarmos em contato com a melodia, ela se apresenta como uma peça breve que poderia durar aproximadamente dois minutos quando em canção, porém conta com mais de três minutos de duração, e isso com uma curta introdução e um fechamento praticamente imediato depois da emissão da última palavra da produção musical. Isso ocorre em razão da grande expansão de sílabas em muitas palavras da canção.

Tatit (2002), ao refletir sobre as relações entre os temas de canções e os seus modos de construção melódicos, rítmicos e harmônicos, propôs três grandes grupos em que essas relações poderiam se fazer: a *figurativização*, na qual a melodia se aproxima mais da linguagem oral; a *tematização*, na qual são as palavras que se adequam a melodia mesmo que forçosamente, com frequente presença de silabadas⁵⁸, e a *passionalização*, cuja dominância

[...] desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já

⁵⁸ Mudança da sílaba tônica de uma palavra, com fins de encaixá-la em uma melodia em particular.

vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo (*ibidem*, p. 23).

Vemos que o autor coloca nessa categoria canções que detêm lentidão ao melodizar a letra, que pelo alongamento da projeção da voz termina por dar destaque às vogais, bem como acontece em *Angélica*. Segundo ele as canções do tipo *passionalização* chegam a levar aquele que entra em contato com elas à inércia, por meio de uma identificação que inebria através da cadência vagarosa e maleável.

O autor reflete a respeito da *passionalização*, como sugerido pelo nome, por um predomínio da paixão e do amor, de uma maneira romântica, porém *Angélica* também poderia entrar nesse campo, uma vez que narra o amor desunido de uma mãe e de um filho, com a presença reiterativa do “[...] sentimento de falta de um objeto de desejo” (TATIT, 2002, p.23). Um desejo que, como vimos discutindo anteriormente, não se concretiza e que continua a ecoar faltas.

A produção de sentidos, permitida a partir da materialidade musical, transita a partir do som, pela melodia e/ou pela instrumentalização. *Angélica*, no álbum *Almanaque*, compõe-se com predominância acústica por dois instrumentos: o violão e o baixo, bem marcados ao longo de toda a canção. Na introdução temos um dedilhar de violão acompanhado de um piano, que tem seu volume diminuído no momento em que a voz entra. O baixo delinea-se ao longo de toda a música, e é um instrumento que possui sonoridade grave que traz profundidade, o que concorda com a lentidão marcante da canção, pois o grave pelo qual se caracteriza o baixo elétrico se edifica por “[...] sons de menor frequência, são **vibrações lentas** que correspondem a sons graves ou baixos” (DAREZZO, 2016, s.p., grifo nosso).

Angélica inicia-se em um tom maior (C – Dó), mas, na disposição dos acordes, apresenta intercalação com tons menores (como Em7/B, Em/B, F7m/A etc.). Diante dessa característica, podemos observar que há uma preponderância de tons menores, e essas dissonâncias dão sofisticação à canção, produzindo o efeito de nostalgia e lamento.

O modo como o arranjo é montado segue o mesmo, até meados da canção, quando, a partir dos versos “Quem é essa mulher/Que canta sempre o mesmo arranjo?”, o arranjo passa a contar com o som de um violino produzindo um efeito lastimoso, mas também suave. Sem metais e eletrônicos fortemente marcados, a doçura dos

instrumentos arranjados em *Angélica*, respeita o tom fúnebre imanente às condições de produção da canção, significando perda e morte.

Doçura e leveza são, ainda, postas em relevo na voz de Chico Buarque, intérprete da canção. O estilo *cool*⁵⁹ do artista, herdado da bossa-nova, atribui tenuidade a peça musical. Mais uma vez⁶⁰, Chico, pelo assujeitamento à língua(gem) através da música, se constitui como sujeito pelo cantar e pelo modo como emite sua voz, produzindo o efeito de tomar posição feminina, em vínculo harmonioso com os componentes sonoros da canção e com a história e a ideologia concernentes ao período em que o discurso foi produzido.

A intersecção entre materialidades coloca a canção como produção de amálgama, na qual, como diz Souza (s.d.), as modulações vocais se apresentam como mais uma peça fundamental da canção como um todo:

É preciso mesmo uma escuta refinada, atenta aos pontos e modos de articulação entre esta voz e a materialidade da língua em que se articula, para apreender os traços furtivos que indicam sua distância entre o que profere e o contexto discursivo sobre o qual recaem frações desse proferimento. Frequência, intensidade, ritmo, duração podem induzir maneiras singulares de realizar sons a ponto de a voz resultar dominante, até mesmo indiferente com respeito ao ato de falar e o sentido a vir por ele (SOUZA, s.d., p.5).

O deslocamento da fala para o canto não consiste em uma maneira mesma de se assujeitar à língua(gem), pois há elementos que são próprios a cada uma dessas materialidades, mesmo que “[...] o canto sempre [seja] uma dimensão potencializada da fala” (TATIT, 2002, p. 41). Assim, o canto advém do falar, entretanto se apresenta como espaço em que o sujeito se submete a todo um ordenamento melódico e rítmico, os quais não se fazem na fala, com preocupação técnica enquanto construção de peça artística.

As modulações e diferentes roupagens dadas à voz produzem sentido no discurso da canção. Em *Angélica*, a voz é disposta de maneira constante, sem arrebatamentos e melismas. Com tonalidade baixa, a voz, em praticamente toda a

⁵⁹ O *Cool Jazz* é uma evolução do Bebop, relacionado a um estilo de execução calmo e brando por parte do instrumentista. **Cool jazz 1950.** Disponível em: www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia_cooljazz_01.php. Acesso em: 17 dez. de 2016.

⁶⁰ Chico Buarque, em diversas composições interpretadas ou não por ele, toma posição feminina ao cantar, como em *Atrás da Porta* (1972), *Tatuagem* (1973), *Olhos nos Olhos* (1976), *O Meu Amor* (1978), *Folhetim* (1978), *A História de Lily Braun* (1983).

canção, não se vê exigida a alcançar agudos. Durante toda a música, a voz toma entonação regradada, com reprodução das sílabas tônicas nos lugares adequados mesmo com o alongamento das sílabas de algumas palavras.

A única parte em que a linearidade presente na voz é alterada acontece nas duas últimas estrofes que são a repetição exata das duas estrofes iniciais: “Quem é essa mulher/Que canta sempre esse estribilho?/Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar”. Há uma subida de um tom e meio (parte do C – Dó, para o Eb – Mi Bemol), que faz a voz de Chico deixar o moderado e ir para um ímpeto.

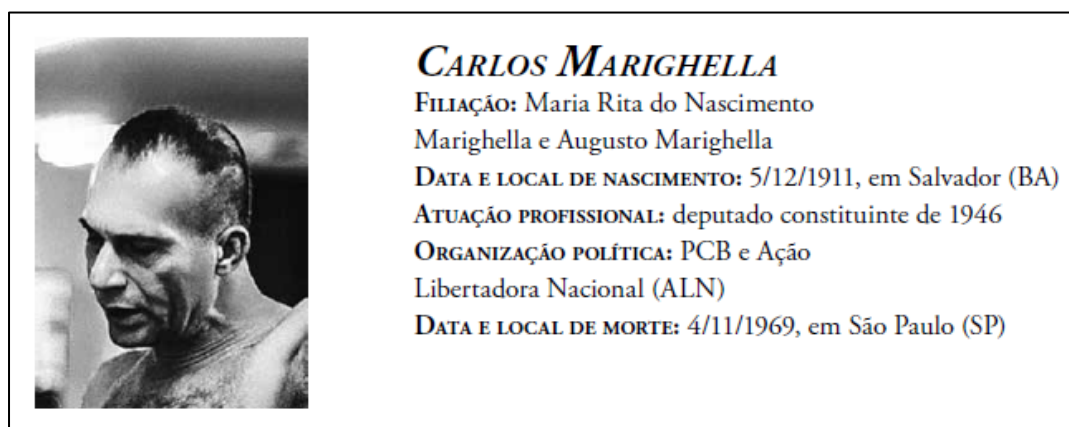
Tal mudança, feita na repetição da ideia principal da canção, produz efeito de ênfase, não só no plano da língua por aparecer de novo, enquanto única repetição de duas estrofes em toda a peça musical, bem como pelo tom mais alto que fez a voz do cantor se erguer, significando um brado insistente de uma mensagem final que precisa ser ouvida. Na última palavra do verso final, “mar”, há o maior alongamento de todas as palavras da canção. O vocábulo monossílabo é emitido por mais de cinco segundos suscitando sentidos de imensidão.

A homenagem a Zuzu Angel, em *Angélica*, é intimista e suavemente nos diz da dor de uma mãe, em meio ao desconhecido. Cada minúcia da canção significa, mas sem trazer um louvor direto e agressivo, pelo contrário, é alusivo, poético e gentil.

3.2 Nos trajetos do guerrilheiro

Como vimos, a canção-homenagem a Zuzu Angel foi composta como dedicação a uma mulher, que, a seu modo e diante das circunstâncias impingidas pela conjuntura do Regime, lutou contra as determinações militares e foi morta, para que a sua perseguição por justiça chegasse ao fim. Com uma história e objetivos totalmente distintos dos de Zuzu, temos Carlos Marighella, sujeito homenageado na canção de Caetano Veloso, *Um Comunista*.

Desde cedo, o jovem Carlos Marighella já se destacava na escola com seu entendimento e dinâmica em todas as disciplinas escolares. Vindo de uma família pobre, foi o único dos oito irmãos e irmãs a ingressar em um curso superior, na Escola Politécnica da Bahia, onde iniciou o curso de Engenharia Civil.

Figura XI – Registro da CNV (Carlos Marighella)

Fonte: Recorte do Relatório da CNV (volume III) - Mortos e desaparecidos políticos (p. 361)

Ainda em sua juventude, conheceu o comunismo, através das diversas leituras que fazia, e se encantou pela causa. Tomou como objetivo de vida a carreira política voltada para o bem das massas, pelo fim do imperialismo e da exploração do trabalhador, e assim se fez ao longo de todo o seu percurso.

Logo aos 18 anos filiou-se ao Partido Comunista e a partir daí sofreu várias prisões, pelas suas manifestações políticas. A primeira aconteceu em 1932, quando, em um poema publicado por ele mesmo, criticava a posição e a atitude do então interventor da Bahia, Juracy Magalhães. Sempre muito ousado e eloquente, Marighella se colocava a frente de todos os eventos de organização da resistência.

Em 1936, após desvincular-se do curso de Engenharia, Marighella vai para São Paulo a fim de liderar e reorganizar o Partido Comunista, que estava debilitado em razão das disputas contra a administração Vargas. A investida do partido ficou conhecida como *Intentona Comunista* e *Revolta Vermelha de 35*. Nessa ocasião, foi preso mais uma vez e, durante o ano que ficou confinado, “[...] conheceu a tortura, tendo as solas dos pés queimadas por maçarico e as unhas separadas por estiletes nelas enfiados” (Relatório da CNV - volume III - Mortos e desaparecidos políticos, p. 362).

Materializavam-se também em seu corpo as marcas da censura e o teor inaceitável de se defender o comunismo. A violência imprimida, pelo silenciamento das palavras, se estendia ao plano físico fazendo-se falar o conveniente e calar o que incomodava, tudo pela busca de continuação de domínio dos que se encontravam no poder.

Marighella é, então, solto mais uma vez, pela aprovação da anistia no país, porém, com uma liberdade sondada, pois no mesmo ano em que se dá sua liberdade, Getúlio Vargas instaura o Estado Novo e o cerco contra os comunistas começa a fechar ainda mais, o que fez com que o Partido Comunista continuasse a existir como clandestino, sem poder expor abertamente seus ideais para o povo.

As ameaças de prisão nunca fizeram com que o militante interrompesse a sua busca por uma mudança no cenário político do país. Assim, mesmo sob a mira do governo, disseminava as ideias comunistas que acreditava ser a melhor solução para os problemas sociais e econômicos, que assolavam o Brasil. Diante disso, novamente, no ano de 1939, o baiano é encarcerado, primeiramente em São Paulo e depois transferido para um presídio localizado em Fernando de Noronha.

Segundo relatos, os presos políticos, presentes nas dependências de Noronha, desenvolveram uma organização das tarefas a se realizar, sendo distribuídas equiparadamente, sem se levar em consideração a posição política do detento fora da prisão. Instauraram um espaço de estudos a que chamavam Universidade Popular, na qual aquele que tivesse conhecimento sobre algum tema específico o lecionava para os demais. Havia aulas de História, Matemática, sendo que Marighella ensinava Filosofia⁶¹.

Por meio dessas informações, percebemos o quanto a posição-sujeito política do militante afetava todos os espaços que frequentava, uma posição que se materializou na língua, através de seus discursos inflamados e de sua arte. Desde muito cedo se dedicou a escrita de poemas e durante seu tempo preso, antes de ser encaminhado para Fernando de Noronha, escreveu *LIBERDADE*⁶²:

Não ficarei tão só no campo da arte,
e, ânimo firme, sobranceiro e forte,
tudo farei por ti para exaltar-te,
serenamente, alheio à própria sorte.
Para que eu possa um dia contemplar-te
dominadora, em férvido transporte,
direi que és bela e pura em toda parte,
por maior risco em que essa audácia importe.
Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma,
que não exista força humana alguma

⁶¹ Biografias UOL. **Carlos Marighella**. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/carlos-marighella.htm>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

⁶² O autor grafa todo o nome do poema em letras maiúsculas, produzindo o efeito de ênfase dada à palavra, como se ela estivesse sendo gritada.

que esta paixão embriagadora dome.
 E que eu por ti, se torturado for,
 possa feliz, indiferente à dor,
 morrer sorrindo a murmurar teu nome.
 Carlos Marighella (São Paulo, Presídio Especial, 1939).

O poema de Marighella inicia-se colocando que apesar da presente declaração ser feita no terreno da arte, não é apenas a ela que suas atividades se detêm. Palavras como “firme” e “forte” produzem sentido de luta, apesar de tal vocábulo não aparecer em nenhum momento ao longo dos versos do poema.

O título da obra poética do militante é *Liberdade*, um substantivo comum feminino, mas se o poema fosse publicado sem nenhuma titulação se poderia inferir que, por vários momentos, trata-se de uma exaltação a um amor descomedido por uma mulher, como podemos ver nos seguintes versos: “Queira-te eu tanto, e de tal modo em suma,/que não exista força humana alguma/ que esta paixão embriagadora dome”. O desejo de ter esse objeto feminino é tão grande que nem mesmo a tortura e a morte podem amedrontar o sujeito que discursa: “E que eu por ti, se torturado for,/possa feliz, indiferente à dor,/ morrer sorrindo a murmurar teu nome”. Ou seja, um amor pelo qual se vale a pena batalhar mesmo com o risco de se perder a vida.

Ao colocar que, se a vida chegasse a ser findada, haveria de se “morrer sorrindo a murmurar seu nome”, o autor produz efeitos inebriados, como se essa tão buscada liberdade fosse algo que o consumisse, embora distante e difícil de alcançar.

Os ímpetus por igualdade e justiça, bradados por Marighella, procuravam afastar toda possibilidade de dominação absoluta, e no poema ele produz esse efeito, ao escrever: “Para que eu possa um dia contemplar-te / dominadora, em férvido transporte”. O objeto de contemplação do revolucionário é a liberdade, que, de acordo como seus preceitos, é a única permitida a exercer dominação, pois, somente a partir dela um domínio não seria explorador.

Liberdade é um poema de um sujeito apaixonado por uma causa, que, por encontrar-se preso, toma a liberdade como sua musa, percebendo o quão grande é seu apreço por ela, ao estar em uma situação da qual esta lhe é praticamente toda privada. O momento em que a liberdade pôde ainda ser presente é na escrita do referido poema, no qual, sob uma fundamentação mártir, produz sentidos de luta e utopia. Diante da produção do poema, compreendemos que “[...] é enquanto acelerador de partículas levadas aos últimos limites que o sujeito-escritor cria mundos, posicionando-se pelo

discurso literário em relação à materialidade significativa mesma da língua (ALMEIDA, 2011, p. 110)”.

Anos depois da escrita do poema, ainda preso, em 1943, Marighella é eleito para ocupar cargo no comitê central do Partido Comunista. Nesse mesmo período, o partido se alia ao governo ditatório de Vargas, devido a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, conjunto totalmente reprovado por Marighella. Por esse acordo feito entre o governo de Vargas e o Partido Comunista, vemos como o terreno político não é, assim, tão demarcado quanto aparenta, ao ponto de uma ditadura direitista, em situação de guerra, ser apoiada pela extrema esquerda comunista. Esse resvalar entre posições é o que vimos dando visibilidade, desde o início do trabalho.

Após a vitória dessa aliança inusitada, em meados de 1945, outra anistia acontece, lançando o Partido Comunista brasileiro novamente na legalidade, o que fixou Marighella à posição de deputado constituinte. Porém, os tempos de aceitação do Partido Comunista não duraram muito, pois, com a posse do novo presidente general Gaspar Dutra, dois anos depois, o grupo político já foi colocado na categoria de ilegal, o que viria a mudar apenas com a entrada de João Goulart para a presidência do Brasil.

Essa inconstância, arrastada ao longo dos anos em relação à legalidade do Partido Comunista, dá visibilidade aos sentidos pejorativos atribuídos ao partido, visto como ameaça pelo governo, que disseminava notícias colocando os comunistas na posição de “maus”, procurando silenciá-los e incitando uma rejeição no povo, construída por uma mídia fundamentada em parcialidades:

Desnecessário lembrar que proibições e censuras dos inúmeros quadros de poder legalmente (ou não) constituídos sempre impuseram o silenciamento ao PCB, mantendo predominantes os fios discursivos que trançam o predomínio de certo sentido: "O comunista é um inimigo". Esta 'equação linguística' – 'comunista = inimigo' – que fixa um 'lugar do mal' na história do Partido no Brasil, tal como foi apresentada pela imprensa não-partidária, um sentido sempre-já negativo, se encontra reiterado na forma de diferentes denominações ou como elemento integrante de narrativas políticas (MARIANI, 1998, p. 15).

Vemos que a autora, ao analisar as denominações dadas aos comunistas e ao comunismo e ao observar discursos *sobre* eles, visualiza que os sentidos negativos, direcionados aos militantes do PCB, faziam com que sempre que este fosse mencionado viesse à memória a significação de hostilidade, violência e ameaça. Esse tipo de

discurso era mais acentuado e frequente nas primeiras décadas de existência do partido, e só se afrouxaram após o término da Ditadura.

Com o início da Ditadura Militar brasileira, a perseguição aos que se autodesignavam comunistas foi enrijecida grandemente. No mesmo ano, Marighella troca tiros com a polícia, em um cinema, sendo baleado e preso. Depois de meses na prisão, conseguiu um *habeas corpus* (que ainda era permitido nos anos iniciais da Ditadura), defendido por Sobral Pinto⁶³.

Depois de solto, Marighella foi lançado novamente à clandestinidade, desta vez publicando vários textos – como *Por Que Resisti a Prisão* (1965) e *A Crise Brasileira* (1966) – nos quais incitava o levante dos trabalhadores e dos camponeses em uma luta de guerrilha, contra a Ditadura.

As discordâncias entre Marighella e o PCB continuavam a existir e se intensificavam cada vez mais. Marighella, então, funda a Ação Libertadora Nacional (ALN), maior grupo de guerrilha armada do Brasil. Com teor de orientação, publica o *Mini-manual do Guerrilheiro Urbano*, livro mais conhecido de Marighella, traduzido em várias línguas e tomado como modelo de organização em guerrilha.

Já em ação com seu grupo de resistência, o ALN, Marighella escreve e publica artigos, inclusive em revistas estrangeiras, com a *Les Temps Modernes*, revista de Jean-Paul Sartre. Desse modo, toda a intelectualidade europeia tinha conhecimento do que acontecia no Brasil e das ideias de Marighella a respeito desses acontecimentos. Muitos intelectuais e artistas, entre eles Jean-Luc Godard, famoso cineasta francês, contribuíram com o financiamento da ALN.

A perseguição a Marighella e a seus companheiros tornou-se mais ferrenha, em razão da ameaça representada, principalmente depois do sequestro do embaixador dos Estados Unidos, Charles Elbrick, que foi negociado e trocado por 15 guerrilheiros capturados. Em 1969, o comunista baiano, líder da Ação Libertadora Nacional, foi morto em uma emboscada do DOPS, do estado de São Paulo. Os trabalhos da ALN, que se encontrava sob a sua direção, permaneceram até o ano de 1974 (FERNANDES, 2016).

Diante da morte, não só de Marighella, mas de muitos outros ligados a grupos de guerrilha (ou não), pode-se compreender como a classe dominante, que detinha

⁶³ Heráclito Fontoura Sobral Pinto foi um advogado criminalista defensor assíduo dos direitos humanos. Amplamente conhecido pelas suas defesas a perseguidos políticos como Luiz Carlos Prestes e Carlos Marighella.

controle sobre os Aparelhos Repressivos do Estado (ALTHUSSER, 1999), os utilizavam para findar tudo o que pudesse fugir às regras de seus domínios, fazendo desaparecer o outro revolucionário em um cenário de disputa. Porém, mesmo tutelando os AREs, os AIEs podem apresentar-se com espaço de fuga e de revolução:

[...] os Aparelhos Ideológicos de Estado podem ser não só o *alvo* mas também o *local* da luta de classes e por vezes de formas renhidas da luta de classes. A classe (ou a aliança de classes) no poder não domina tão facilmente os AIE como o Aparelho (Repressivo) de Estado, e isto não só porque as antigas classes dominantes podem durante muito tempo conservar neles posições fortes, mas também porque a resistência das classes exploradas pode encontrar meios e ocasiões de se exprimir neles, quer utilizando as contradições existentes (nos AIE), quer conquistando pela luta (nos AIE) posições de combate (ALTHUSSER, 1999, p. 117, grifo do autor).

O domínio direcionado aos AREs, exercido pelo grupo que está no poder, não é facilmente destinado aos AIEs, pois, de acordo com Althusser (1999), os Aparelhos Ideológicos são tanto lugar de permanência, manutenção de fortaleza das classes que já se encontram no poder, quanto espaço de manifestação de classes dominadas, em gestos de resistência, pois os Aparelhos Ideológicos do Estado, a partir de suas contradições e falhas dão margem para posicionamentos oposicionistas, que poderiam vir a movimentar os modos de organização da sociedade em que vivem.

Os grupos de guerrilha, com as lutas armadas, os artistas, com as canções, as peças e os poemas e os intelectuais, com livros e artigos, cada um desses sujeitos, advindos de distintos terrenos, encontraram formas de trabalhar nessas brechas tomando “posições de combate”. Marighella foi um deles, tendo, muitos anos depois, uma canção feita em sua homenagem.

3.2.1 Um comunista. O comunista: canto biográfico a Marighella

Um Comunista é uma canção composta por Caetano Veloso, que faz parte do seu último álbum, lançado em 2012, *Abraço*. Homenageando Marighella, já muitos anos depois da sua morte e da vigência da Ditadura Militar, o cantor diz ter escrito a canção em *oldes das canções de protesto*, próprias daquele período.

Neste momento, vamos nos atentar à canção procurando compreendê-la enquanto canção-homenagem, que procura se equivaler a uma canção produzida em

regime de restrição, mesmo que este não exista mais, ao menos não de maneira convencional, pois a Ditadura ainda permanece produzindo sentidos.

Para podermos tomar as coincidências e as divergências presentes na produção da canção-homenagem à resistência ao regime, traremos como ponto de observações, *Angélica*, que ao contrário da produção de Caetano foi, de fato, composta em período de repressão.

Além dessas particularidades, concernentes às condições de produção das duas canções, nos atentaremos também às diferentes linguagens presentes no discurso, procurando compreender como se dão os efeitos de sentido em tal peça artística.

*Um Comunista*⁶⁴

Um mulato baiano,
Muito alto e mulato
Filho de um italiano
E de uma preta hauçá

Foi aprendendo a ler
Olhando mundo à volta
E prestando atenção
No que não estava a vista
Assim nasce um comunista

Um mulato baiano
Que morreu em São Paulo
Baleado por homens do poder militar
Nas feições que ganhou em solo americano
A dita guerra fria
Roma, França e Bahia

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! Os comunistas!

O mulato baiano, mini e manual
Do guerrilheiro urbano que foi preso por Vargas
Depois por Magalhães
Por fim, pelos milicos
Sempre foi perseguido nas minúcias das pistas
Como são os comunistas?

Não que os seus inimigos
Estivessem lutando
Contra as nações terror
Que o comunismo urdia

⁶⁴ Trabalhamos, exatamente, com a versão de *Um Comunista* disponível no álbum *Abraço*, interpretada por Caetano Veloso, e com arranjo da Banda Cê. A canção *Um Comunista*, na versão analisada por nós, pode ser ouvida acessando o link: <https://www.youtube.com/watch?v=J9Ly5rFQvzE>, ou pelo arquivo disponibilizado no CD anexado ao texto da dissertação.

Mas por vãos interesses
De poder e dinheiro
Quase sempre por menos
Quase nunca por mais

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! Os comunistas!

O baiano morreu
Eu estava no exílio
E mandei um recado:
"eu que tinha morrido"
E que ele estava vivo,

Mas ninguém entendia
Vida sem utopia
Não entendo que exista
Assim fala um comunista

Porém, a raça humana
Segue trágica, sempre
Indecodificável
Tédio, horror, maravilha

Ó, mulato baiano
Samba o reverencia
Muito embora não creia
Em violência e guerrilha
Tédio, horror e maravilha

Calçadões encardidos
Multidões apodrecem
Há um abismo entre homens
E homens, o horror

Quem e como fará
Com que a terra se acenda?
E desate seus nós
Discutindo-se Clara
Iemanjá, Maria, Iara
Iansã, Catijaçara

O mulato baiano já não obedecia
As ordens de interesse que vinham de Moscou
Era luta romântica
Ela luz e era treva
Venta de maravilha, de tédio e de horror

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! Os comunistas!

Caetano Veloso (2012)

O título da faixa *Um Comunista* possui funcionamento movente, pois, do mesmo modo que *Angélica*, tanto a titulação quanto a letra não trazem o nome do homenageado, mesmo que seja uma canção que tenha o propósito de louvar a um sujeito em particular. O efeito que aí se produz é o de uma regularidade que parece marcar as características da canção-homenagem, que não dá a mostrar nenhum registro do militante no título da canção, quer seja seu nome ou sobrenome. Assim, a canção dita de protesto, produzida em decorrência de períodos repressivos, não produz uma exaltação em aberto do homenageado.

As condições de produção de ambas as canções fazem-se em momentos distintos, como vimos mostrando, uma é do período de vigência do Regime e a outra foi escrita na atualidade. Esse funcionamento nos mostra como condições de produção distintas produzem novos sentidos a respeito de um mesmo objeto.

No período da Ditadura Militar do Brasil, que contava com uma censura rígida, existiam certas palavras tabus que se fossem encontradas pelos avaliadores da censura eram vetadas de imediato. “Comunista” era uma das mais evitadas, e, em formações discursivas militaristas, fazia remissão direta a “terrorista” e a “inimigo”. Portanto, mesmo que o compositor diga que procurou produzir a canção reproduzindo a situação na qual um silenciamento era forçado por um grupo no poder, a história tocando a língua produz algo que falha e que fala de maneira inesperada.

Ao observarmos a titulação da materialidade cantada, isoladamente, temos em sua estrutura gramatical o “um”, artigo indefinido, acompanhado do substantivo comum “comunista”, que produzem o efeito de que se trata de algum comunista, qualquer comunista, com tom de indeterminação, principalmente pela presença do artigo “um”. Caso no lugar desse “um”, tivéssemos “o”, artigo definido, mesmo com a inexistência do nome do homenageado, produzir-se-ia o efeito de que se trata de um comunista em particular, o que faria com que aquele que ouvisse a canção tomasse certas informações postas ao longo da canção como características ligadas ao sujeito a que se homenageia.

A língua, juntamente com a história, produz equívocos, assim o modo como a canção é produzida, desde o título, joga com inscrições na memória e na atualidade. Porém, no caso desta canção, esse jogo se intrica ainda mais, por ser pretendida em um reencenar de situações já acontecidas, que ainda falam, mas não como uma réplica de espaço de produção de sentidos. As ligações entre interioridade e exterioridade fazem do discurso terreno fértil de tensões.

Uma questão que atravessa não só *Um Comunista*, bem como *Angélica* diz respeito aos indícios que apontam que as referidas composições são homenagens a Zuzu Angel e a Marighella, respectivamente. O que garante que os interlocutores identifiquem que é desses sujeitos que se fala nas músicas? *Angélica* poderia ser apenas mais uma homenagem a uma mãe que perdeu seu filho, sendo que seu nome poderia ser de fato Angélica, ou talvez uma menção genérica a todas as mães que perdem seus filhos. E *Um Comunista* poderia dizer sobre outro comunista, ou nenhum comunista em particular como se sugere pelo título. Isso porque para aqueles que não tiveram nenhum contato com o percurso de vida e morte dos dois homenageados, essas conexões não poderiam/não podem se estabelecer de imediato. A memória de informação dos sujeitos não conta com esses dados, porém se formos pensar em memória discursiva temos também um atravessamento dela, a partir do momento que o *silêncio local* (ORLANDI, 2007), imposto pelos militares, calaram muitas histórias, e o não conhecimento diante do percurso dos sujeitos louvados em canção, poderia ser um efeito de resquícios desse abafamento de sentidos, iniciado na Ditadura Militar.

Esse funcionamento é resultado da propriedade contraditória e deslizante da história, que tal como os discursos, entre fatores interiores e exteriores intrínsecos uns aos outros, materializam, em sua escrita, posições e particularidades que se apresentam nos dizeres dos sujeitos:

Essa relação do discurso com um fazer é interna ao seu objeto, já que, de um modo ou de outro, a história fala sempre de tensões, de redes de conflitos, de jogos de força. Mas é também externo, na medida em que a forma de compreensão e o tipo do discurso são determinados pelo conjunto sócio-cultural mais amplo que designa à história seu lugar particular (DE CERTEAU, 1982, p. 57).

O fazer dos sentidos dando-se entre litígios e alianças, debatendo-se ao longo da história, afeta as formulações de novos discursos e o funcionamento da memória dos/nos sujeitos, como podemos ver na canção *Um Comunista* a que detemos nossas análises neste momento.

A canção de Caetano, como dissemos, foi lançada em 2012. No mesmo ano é publicado o livro de Mário Magalhães, *Marighella: o guerrilheiro que incendiou o mundo*, o documentário *Marighella*, dirigido por Isa Ferraz, e a música dos Racionais MCs *Mil faces de um homem leal (Marighella)*. Em entrevista sobre a canção Caetano Veloso diz que

É o tempo natural da respiração histórica a respeito da memória de Marighella. Jorge Amado passou a vida sonhando em ver um monumento a Marighella em Salvador. Pedacos desse monumento inexistente são o livro, o filme, a música dos Racionais e a minha canção, que são completamente diferentes⁶⁵.

Outras peças artísticas foram publicadas no mesmo ano, com ênfase na vida do guerrilheiro. De acordo com o compositor de *Um Comunista* é “tempo natural de respiração histórica a respeito da memória de Marighella”, com esse dizer podemos observar que o cantor considera que a memória concernente ao líder da ALN estava abafada e sufocada sem poder respirar, mesmo depois da Ditadura e que o momento de se desvencilhar desses abafos e sufocos começou a surgir naturalmente, acumulando-se assim as temáticas das obras artísticas que elegeram Marighella como protagonista. A palavra “natural” aparece produzindo o efeito de que a própria história tem características de vida internas a ela que vão delimitando os acontecimentos, como por exemplo, uma discussão adormecida há tempos.

Porém, existem algumas outras questões que se fazem presente nesse processo. A Comissão Nacional da Verdade é uma delas, pois esta já estava desenvolvendo seus trabalhos e discutindo a vida e a morte de guerrilheiros que atuaram durante o Regime Militar. Essa cobertura pode ter atravessado também os discursos artísticos veiculados em 2012. É nesse mesmo ano também que Marighella recebe anistia *post mortem* do Ministério da Justiça.

O documentário *Marighella* se faz por uma mistura entre um tom intimista por ser dirigido pela sobrinha do militante que em momentos narra algumas de suas memórias de infância com o tio, e uma biografia, falando sobre as origens e o percurso do guerrilheiro urbano. *Um Comunista* segue essa característica por tratar de origens, de características físicas e intelectuais, mas por outro lado como uma homenagem a um amigo.

Seus versos iniciam-se com descrição da aparência física de Marighella seguida de seu parentesco, em uma ordem muito coincidente com a do filme: Um mulato baiano/Muito alto e mulato/Filho de um italiano/E de uma preta hauçá. Essas informações são lançadas a partir dos versos sem rimas ou metrificação, com uma

⁶⁵ Marighella inspira canção de protesto. **Folha de São Paulo**. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/80851-marighella-inspira-cancao-de-protesto.shtml>. Acesso em: 10 jan. de 2016.

reprodução praticamente falada feita pelo cantor, dando um efeito de narração, como no contar de um conto.

A canção continua, mas desta vez com particularidades do guerrilheiro a respeito de suas habilidades e de seu “despertar” para uma perspectiva diferente da maioria: Foi aprendendo a ler/ Olhando mundo à volta/ E prestando atenção/ No que não estava a vista/ Assim nasce um comunista. Os versos tangem peculiaridades no comportamento dos sujeitos que os encaminha a posição de comunista, não só de Marighella, como dos demais. Nesta estrofe, temos a primeira rima depois de sete versos da canção. As palavras “vista” e “comunista”, na semelhança sonora presente em suas últimas sílabas, resumem o assunto dos versos expostos até o momento: visões dissidentes das estabilizadas e consolidadas que vigem na sociedade constituindo comunistas.

As informações a respeito do trajeto de Marighella prosseguem na canção sem a menção de seu nome, como na próxima estrofe que traz a localidade de sua morte, e aqueles que a efetuaram, além da internacionalidade produzida pelos seus atos enquanto guerrilheiro, frente a conjuntura política mundial. “Guerra Fria” e “Bahia” rimam no final da estrofe, na mesma posição da rima anterior, com a presença do estado da “Bahia” enquanto berço do militante.

Durante a canção, em lugar do nome de Marighella temos a presença de termos de *caracterização situacional* (ANTUNES, 2005) que, de acordo com os padrões de construção textual, consiste em uma substituição que detém particularidades capazes de “[...] retomar um referente textual por meio de uma expressão que funciona como uma descrição [...] (*idem*, p. 109)”. Entretanto, na canção, esse elemento de formulação não tem a função de retomar algo/alguém já dito, para que não aconteçam repetições cansativas na leitura. O componente de referência que surge em toda a peça musical “mulato baiano”, se relaciona a algo que não está materializado na letra, mas que está materializado na história e, portanto, produz como efeitos de sentido reiteração.

Mesmo que a canção se faça por uma modalidade textual, ela não é somente texto, é texto feito para o canto: versado, ritmado, melodizado, modulado, sendo sua característica fugir dos efeitos textuais de fechamento e de denegação de ambiguidades provindos da construção textual. Lagazzi-Rodrigues discute a injunção do sujeito à completude quando na escritura de um texto

Os efeitos de fecho, de unidade, coesão e coerência se impõem no dia-a-dia, nos mais diversos **modos de nos relacionarmos com as**

linguagens. Portanto, a relação simbólica do sujeito com nossa sociedade se faz sob a injunção de textualizar (LAGAZZI-RODRIGUES, 2010. p. 99, grifo nosso).

Quando escrevemos, seja o que for, procuramos por algo que nos produza a sensação de acabado, de pronto, de finalizado, sempre acompanhada do desejo de correspondência dos sentidos que pretendemos pelos produzidos por aquele que lê ou ouve, mas as linearidades buscadas pelo sujeito se curvam por determinações ideológicas.

Como nos diz Orlandi, tais peculiaridades presentes quando discutimos a gramática no discurso, nos fazem observar que “[...] através da noção de determinação o sujeito gramatical cria um ideal de completude, participando do imaginário de um sujeito mestre de suas palavras: ele determina o que diz” (ORLANDI, 2012, p. 50).

Assim, ao analisarmos *Um Comunista* procuramos compreender como os aspectos gramaticais funcionam em sua composição, ou melhor, em sua construção, porém nos atentando a como essa organização textual entra em processo de deriva diante das propriedades discursivas pelas quais pretendemos tomar esse material.

Então, de acordo com as normas de construção textuais, repetir frequentemente um termo, mesmo sem haver nenhuma referência prévia, e não mudar esse termo de retomada utilizando sempre a mesma expressão, no nosso caso “mulato baiano”, caracteriza-se como uma reincidência prejudicial à leitura ou à escuta – seriam ambas errôneas e comprometeriam a unidade textual⁶⁶. Porém, na canção, essas particularidades, que consistem em erros pelo viés normativo, embora, em alguns casos, sejam vistos como fenômenos estilísticos, são constituintes e procedentes no discurso.

Com a reflexão a respeito dos elementos que compõem a canção e a maneira como funcionam em conjunto com outras de suas propriedades, nos atentamos agora ao refrão que segue o último verso a que vínhamos discutindo:

Os comunistas guardavam sonhos
Os comunistas! Os comunistas!

⁶⁶ Embora a Linguística Textual reconheça o recurso da repetição como elo de coesão, a repetição, dada pelo mesmo termo, ou seja, a opção por sua manutenção, em grande parte dos momentos, e a não recorrência ao recurso de diferentes termos, que podem referenciá-lo, pode caracterizar-se, segundo Antunes (2005), como um problema construtivo, relacionado à falta de variação de elementos anafóricos – como pode ser visto na canção pela reincidência constante da expressão “mulato baiano”.

Chamamos essa estrofe de dois versos de refrão, pois é ela que reaparece depois de muitas estrofes, e é também a única que se repete. No refrão não se fala somente sobre um comunista, mas sobre vários, “os comunistas” que cultivavam sonhos, produzindo o efeito de descriminalização desses comunistas. As suas imagens como terroristas e criminosos, em muitas ocasiões suscitadas, são desvanecidas.

Notamos na construção do refrão que o verbo “guardar” é posto no pretérito imperfeito do indicativo, ou seja, como se fosse um gesto que se repetisse. Trata-se, portanto, de uma questão ligada ao que a Gramática Normativa denomina *Aspecto* (duração), pois o pretérito imperfeito – *guardavam* – produz o efeito de continuidade ao gesto de guardar ocorrido no passado, ou seja, há em funcionamento um processo de guardar: *os comunistas guardavam seus sonhos* (durante toda a Ditadura).

Tanto que, na primeira estrofe do refrão, Caetano afirma que *os comunistas guardavam* e na segunda repete *os comunistas, os comunistas*, produzindo aí o efeito de que, com a repetição da expressão *os comunistas*, se repete também o gesto feito por eles: *os comunistas guardavam sonhos, os comunistas guardavam, os comunistas guardavam...*

Vejamos, então, que o tempo verbal, que diz respeito à Gramática, não é aleatório ou dependente da vontade do compositor, mas diz respeito à ideologia materializada na língua, pois, o efeito seria diferente se o verbo *guardar* fosse empregado no pretérito perfeito – *guardaram* – que funciona como um ato realizado: *os comunistas guardaram seus sonhos*. Um ato realizado uma única vez, ou seja, o gesto de guardar se encerra com esse ato, não havendo, portanto, continuidade, progressividade, permanência no gesto, nem durante e nem posterior à vigência do Regime.

Diante desse funcionamento uma questão se coloca: os comunistas não guardariam mais sonhos ou não há mais comunistas para guardar sonhos? Uma possibilidade diante da construção em relação à conjuntura de sua escrita poderia ter o tempo verbal passado (pretérito imperfeito do indicativo) justificado por falar apenas de um comunista (no caso Marighella), mesmo com a colocação do plural, pois Marighella era um comunista que guardava sonhos como os guardavam todos os outros comunistas.

Daí o compositor manifestar louvor a *um comunista* a aos comunistas: Os comunistas! Os comunistas! A exclamação não é detida ao plano escrito e também se estende à voz. É nesse verso que a voz do sujeito que canta atinge um volume mais alto. Mais intensidade ainda é aderida ao segundo “Os comunistas”, sendo nesse momento,

durante toda a canção, que a altura é mais elevada. Conforme Wisnik, a intensidade “[...] é uma informação sobre um certo grau de energia da fonte sonora. Sua conotação primeira, isto é, a sua semântica básica, está ligada justamente a estados de excitação energética [...]” (WISNIK, 1989, p. 25). Assim, podemos dizer que há momentos em que sentidos de exaltação são mais acentuados, e esse momento do refrão é um deles.

É também no refrão que os instrumentos entram todos com ímpeto no conjunto, tocados com vigor, o que concorda com a exaltação presente nesse momento da canção.

A música é iniciada com o baixo bem marcado acompanhado de uma tímida porém acentuada distorção de guitarra. É apenas a partir do oitavo verso que o violão entra em cena. Bem como em *Angélica*, a voz traz sentidos de tenuidade e calma mas ainda melancolia. Efeitos de sentido emanam das emissões produzidas pela voz que dão visibilidade a distintas posições sujeito:

Nesses termos, é que a modulação vocal, com tudo que comporta de prosódia e musicalidade, é fator constitutivo do discurso. De um lado, é o caso de saber até que ponto a passagem de uma modulação para outra comporta o deslocamento de uma posição de discurso para outra (SOUZA, 2014, p. 207).

Refletimos, com Souza (2014), sobre a voz como materialidade produtora de significações independentemente da presença da língua. Assim, o grito, o gemido, os balbucios que não se relacionam a nenhuma palavra em particular, e que não possuem necessariamente uma base na língua também fazem parte da linguagem. Uma autossuficiência da voz que produz sentidos em sua própria cadeia significante.

Na canção, que necessariamente conta com as palavras para se constituir, trabalhamos na intersecção, comunhão e “[...] imbricação material significante” (LAGAZZI-RODRIGUES, 2007, p. 2). Vozes, versos, arranjos, instrumentos todos harmonizados na feitura do discurso cancionista.

Em *Um Comunista*, a base instrumental é feita por um baixo, uma guitarra, um violão e uma bateria. O violão fica por conta de Caetano, enquanto que os demais instrumentos são tocados pela Banda Cê, que já havia acompanhado o compositor nos seus últimos dois álbuns lançados. Com *Abraço* a trilogia de Caetano com a banda chega ao seu fim.

Na parceria com a Banda Cê, o som de Caetano toma roupagens diferentes pendidas para um rock alternativo, entretanto sem perder sua estética característica, com

a malemolência do baiano de timbres desconexos, em uma mescla de aspectos tradicionais e vanguardistas, mostrando as peculiaridades do momento tropicalista que ainda produz efeitos em sua produção atual.

A sobriedade da voz de Caetano meandra-se às distorções rotas da guitarra, que se harmoniza à marcação do baixo e às batidas da bateria. Ao chegar aos ouvidos do interlocutor, esse conjunto se disjunta em uma dispersão de possibilidades de sentidos. Por conseguinte,

Capturar as canções no espaço de suas manifestações, ou seja, quando chegam aos nossos ouvidos, é fisgar a densidade e ao mesmo tempo a suavidade de blocos sonoros expressados por vozes e instrumentos que se aglutinam para entorpecer os sentidos do sujeito ouvinte (ROSSI, 2001, p. 81).

Os efeitos produzidos no sujeito, a partir daquilo que ouve, são constitutivos de cada um deles. Os fatores externos e inconscientes que produzem sentidos de entorpecimento, de encantamento ou talvez, por outro lado, de desconforto e de indiferença dizem respeito à constituição do sujeito, que foge à consciência, nunca se mostrando completo e esclarecido:

Mesmo que efetivamente seja verdade que a consciência é transparente a si própria e que é apreendida como tal, fica patente que, nem por isso, o eu lhe é transparente. [...] Mesmo que este eu nos seja efetivamente entregue, no ato de reflexão, como uma espécie de dado imediato em que a consciência se apreende transparente a si própria, nada indica, no entanto, que a totalidade desta realidade – e dizer que se vai chegar a um julgamento de existência já é muito – fique de todo esgotada (LACAN, 1992, p. 14).

O modo como o sujeito se sente diante de um material simbólico, ou seja, como o sentido é produzido para esse sujeito diz respeito ao inconsciente. Desse modo, mesmo que haja a ilusão de transparência provinda da consciência, ainda há muitos desconhecidos.

Como dissemos, a composição possui teor biográfico, como nos seguintes fragmentos:

O mulato baiano, mini e manual
Do guerrilheiro urbano que foi preso por Vargas
Depois por Magalhães
Por fim, pelos milicos

Sempre foi perseguido nas minúcias das pistas
 Como são os comunistas?
 [...]

 O mulato baiano já não obedecia
 As ordens de interesse que vinham de Moscou

Portanto, além dos aspectos físicos e familiares de Marighella colocados nos primeiros versos, apresentam-se em vários momentos da canção particularidades sobre o percurso político do homenageado. No verso: “O mulato baiano, mini e manual”, as duas últimas palavras parecem agir como adjetivos de mulato baiano. Todavia, no verso seguinte temos: “Do guerrilheiro urbano que foi preso por Vargas”. Apesar de na canção haver uma pausa entre a emissão dos dois versos, produzindo o efeito de que cada um deles são sentenças completas, elas na verdade se complementam. Como explanamos no momento em que descrevemos o trajeto de Marighella, um dos seus livros mais conhecidos é o *Mini-manual do Guerrilheiro Urbano*. Assim, as palavras mini e manual do verso não fazem escopo a “mulato baiano” e sim a “Do guerrilheiro urbano” que vem em seguida na próxima linha da canção.

Essa característica na construção textual vai ao encontro aos modos de se escrever canção de protesto no período da Ditadura, jogando com a sintaxe e com a morfologia na tentativa de tecer dribles e falar o proibido nas sombras do permitido. Podemos, dessa maneira, visualizar algumas das iniciativas do compositor de encaixar a produção nos modos de se fazer canção de protesto no período brasileiro ditatório:

[...] tem muito da tradicional canção de protesto, essa longura, esse tom narrativo e explicativo, embora seja mais complexa do que isso⁶⁷.

Ao falar em entrevista sobre *Um Comunista*, Caetano diz que sua composição segue os padrões de construção da “tradicional canção de protesto”, o que implica a existência de moldes para a construção desse tipo de canção. De acordo com o cantor, uma das características seria a *longura*⁶⁸. Demos visibilidade a tal particularidade também em *Angélica*. O alongamento na pronúncia das palavras, a extensão da voz e a longa duração da canção. *Um Comunista* possui essas características em comum com

⁶⁷ Marighella inspira canção de protesto. **Folha de São Paulo**. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/80851-marighella-inspira-cancao-de-protesto.shtml>. Acesso em: 10 jan. de 2016.

⁶⁸ Termo adotado por Caetano Veloso para dizer da extensão das palavras nas músicas de protesto.

Angélica, embora seja uma peça bem mais longa, contando com 8 min. e 36 seg. em sua versão de estúdio.

A questão do tom narrativo e explicativo, como vimos comentando, relaciona-se à biografia. Os primórdios da biografia, enquanto gênero, se dão com Plutarco, na Grécia Antiga:

Com efeito, não escrevemos histórias, mas vidas. Nem sempre, aliás, são as ações mais brilhantes as que mostram melhor as virtudes (*aretai*) ou os vícios (*kakiai*) dos homens. Muitas vezes uma pequena coisa, a menor palavra, um gracejo ressaltam melhor um caráter (*éthos*) do que combates sangrentos, batalhas campais e ocupações de cidades. Assim como os pintores, em seus retratos, procuram fixar os traços do rosto e o olhar, refletindo nitidamente a índole da pessoa, sem se preocupar com as outras partes do corpo, aqui nos permitimos concentrar nosso estudo, principalmente, nas manifestações características da alma (*psykhé*) e esboçar de acordo com esses sinais, a vida (*bios*) [...] (Plutarco, Vida de Alexandre)⁶⁹.

Plutarco, em seu livro *Vidas Comparadas*, traz a biografia de vários nomes públicos, considerados importantes. Como vemos no fragmento da biografia de Alexandre, seu propósito não foi somente o de narrar vidas, a partir de batalhas e de conquistas, por um teor apenas político e funcional, mas também trazendo algo da ordem da essência do sujeito sobre quem se escreve. Por conseguinte, a partir dos aspectos da escrita sobre a jornada do sujeito, proposta na Grécia Antiga, temos ainda biografias que propõem a significação da alma (*psykhé*) e da vida (*bios*), com ares de narração e explicação, porém, como diz Caetano apresentando mais complexidade do que se aparenta. De fato, a canção produzida tem muito mais a dizer. E isso se dá em razão da identificação.

Para que um sujeito esteja na condição de construir uma biografia ou algo parecido com uma, necessariamente existe um processo de identificação do escritor da biografia com o biografado. Segundo Pêcheux (1997, p. 163),

A interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso se efetua pela identificação (do sujeito) com a formação discursiva que o domina (isto é, na qual ele é constituído como sujeito); essa identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, apoia-se no fato de que os elementos do interdiscurso (sob sua dupla forma, enquanto pré-construído e processo de sustentação) que constituem, no discurso do

⁶⁹ MAGALHÃES, Luiz Otávio de. **Plutarco**: historiografia e biografia na cultura greco-romana. In: História da historiografia. n. 3. Ouro Preto, 2009, 181-187.

sujeito, os traços daquilo que o determina, são reinscritos no discurso do próprio sujeito.

Assim, os modos de identificação se relacionam a interpelação em sujeito. Quando o indivíduo se submete à língua(gem) constituindo-se sujeito, haverá formações discursivas com as quais estabelece vínculos identitários, esses liames são determinados pelo inconsciente, portanto, ao mesmo tempo que pelo imaginário produz-se a ilusão de unidade, efetua-se de fato o efeito do inconsciente, que não se manifesta por vias diretas. A identificação, portanto, não é algo sabido. Não temos conhecimento do que exatamente nos enche de prazer ou de desprazer ao ouvir uma canção, bem como por mais que o compositor exponha os motivos que o levaram a se identificar com a vida do homenageado, ainda haverá não-ditos atravessando esse gesto.

Conforme Orlandi (1998, p. 204), “[...] identidade não se aprende, isto é, não resulta de processos de aprendizagem [...]”, não se doutrina alguém para se identificar ou não com certas posições, como também não ensinamos a nós mesmos com o que nos identificar, de acordo com o que nos convém. Não podemos ser ao mesmo tempo marionete e aquele que a manipula; e não temos o poder de nos auto ascender aos céus puxando-nos pelos próprios cabelos, como o barão de Münchhausen⁷⁰ (PÊCHEUX, 1997). Indivíduo interpelando-se em sujeito não é algo que se faz tomando-se esse sujeito constituído como matriz absoluta, é processo, percurso e movimento, apesar da ilusão de centralidade edificadora que toma os sujeitos. Desse modo, o gesto de compor e de “[...] ouvir uma música nos coloca no ponto enigmático em que algo do que [compomos e] ouvimos permanece inacessível” (ROSSI, 2001, p. 73).

A identificação entre o sujeito compositor de canções-homenagens e os homenageados produz sentidos de admiração. Quando Caetano Veloso discursa sobre a sua reação diante da morte de Marighella, podemos perceber esse laço entre identidades e a projeção do eu no outro:

O baiano morreu
Eu estava no exílio
E mandei um recado:
"eu que tinha morrido"

⁷⁰ Trata-se de um militar e senhor rural alemão que, após servir o exército russo, começou a espalhar várias histórias extremamente exageradas sobre suas aventuras, que consistia em viagens em bolas de canhão, jornadas para a Lua, e, a mais famosa, a fuga de um pântano ao puxar a si mesmo e ao seu cavalo, pelos próprios cabelos. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bar%C3%A3o_de_M%C3%BCnchhausen#As_.22aventuras.22. Acesso em: 20 nov. de 2016.

E que ele estava vivo,
 Mas ninguém entendia
 Vida sem utopia
 Não entendo que exista
 Assim fala um comunista

O final da vida do objeto de admiração leva também a uma morte daquele que admira, uma morte simbólica, na qual a melancolia faz com que novos sentidos a respeito desse sujeito alvo da homenagem sejam produzidos. Porém, mesmo com a morte do guerrilheiro, o sujeito que compõe diz que este ainda vive: sua luta, seus ideais, seu vigor em trabalhar na causa que acreditava, é que ainda o faz viver. Sejam em que posições discursivas tomarem, as aulas de história, os documentários, as canções, os raps, os livros e este trabalho são extensões do corpo de Marighella, é ele ainda “vivo” mesmo depois de morto. Como diz Lacan (1998, p. 302), “[...] a fala, com efeito, é um dom de linguagem, e a linguagem não é imaterial. É um corpo sutil, mas é corpo. As palavras são tiradas de todas as imagens corporais que cativam o sujeito [...]”. As palavras que aqui sutilmente fazem corpo balançam por entre os versos da canção *Um Comunista*.

Porém, na estrofe seguinte, o intérprete diz da não compreensão que envolve essa noção de imortalidade. Os vocábulos “entendia” e “utopia” estabelecem similaridade sonora em sua terminação, evocando a ideia centro da estrofe: a visão sonhadora e utópica que o compositor acredita ser uma característica de um comunista, em combate com os jogos de entendimento que irrompem mediante tais ideias.

Na mesma estrofe, os versos – Vida sem utopia/ Não entendo que exista/ Assim fala um comunista – ao se ler a primeira e a segunda estrofe, pelo modo como se apresentam sintaticamente, pelos intervalos de som que são postos entre os versos e pelo fato de os dois versos possuírem velocidade parecida produz-se o efeito de que é o próprio sujeito que narra a canção que diz que não entende a vida sem utopia. Mas, posteriormente, o próximo verso lança essa crença ao comunista, isentando o sujeito compositor.

Durante a canção, o cantor louva Marighella enquanto comunista, mas ao mesmo tempo, mostra que essa posição não lhe cabe e que muito do que advém dela não condiz com o espaço de ideias em que se inscreve. Portanto, existem momentos que produzem efeito de identificação plena, que logo são desfigurados pelas dissonâncias entre as concepções dos dois sujeitos.

Apesar de não ter chegado a conhecer Marighella, Caetano estabeleceu um contato indireto com o comunista por meio de uma colega, Lourdinha, que militou com ele e também foi presa.

[...] Na época, Lourdinha pediu que o artista desse ‘apoio logístico à guerrilha de Marighella’.
 ‘Eu fiquei mais ou menos inclinado a talvez fazer isso, se me fosse possível, se soubesse como, porque eu o admirava, mas eu temia, possivelmente não chegaria a fazer’, lembrou⁷¹.

Mesmo não tendo acontecido um contato direto entre Caetano e Marighella, como observamos na entrevista, podemos dar visibilidade a essa ligação do cantor com o militante, pois ele “o admirava, mas temia”: temia as represálias do governo, a prisão, a tortura e a morte, diferentemente de Marighella que mesmo havendo o temor, não se deixou parar por ele. Talvez seja nesse ponto que more a admiração, na posse do homenageado desse ímpeto de se mover mesmo frente à ameaça, que o “homenageador” não detinha.

Nosso objetivo aqui, não é o de colocar sujeitos na categoria de heróis ou terroristas, nosso objetivo é perceber como as significações são produzidas a partir da materialidade linguística, é por isso que trazemos discursos sobre as canções-homenagens para podermos nos basear na língua ao discutir a vida desses sujeitos, tomando a ela e mais ainda, a língua(gem) como farol, pois é a materialidade que direciona nossas análises aos caminhos que tomam. Portanto, falamos da coragem de Marighella, diante daquilo que Caetano produz enquanto língua(gem) sobre ele.

Nas duas canções-homenagens com as quais trabalhamos há sentidos de admiração e de amizade: com um contato direto entre Chico Buarque e Zuzu Angel e com um contato indireto entre Caetano Veloso e Carlos Marighella.

Refletindo sobre esse relacionamento em *Um Comunista*, podemos dar visibilidade a sentidos de doçura, tristeza e intimidade, de um sujeito que “morre” ao saber da morte do pretendido amigo. No texto *O Amigo*, Agamben faz um percurso pelos discursos sobre a amizade, a fim de refletir essa noção que invade a vida de todos os sujeitos desde os primórdios de sua existência:

⁷¹ Marighella inspira canção de protesto. **Folha de São Paulo**. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/80851-marighella-inspira-cancao-de-protesto.shtml>. Acesso em: 10 jan. de 2016.

O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na mesmidade, um devir outro do mesmo. No ponto em que eu percebo a minha existência como doce, a minha sensação é atravessada por um con-sentir que a desloca e deporta até o amigo, até o outro mesmo. A amizade é essa dessubjetivação no coração mesmo da sensação mais íntima de si (AGAMBEN, p. 2009, p. 4).

O autor discute o atrelamento entre dois sujeitos na intimidade de uma amizade, a ponto do amigo ser esse outro imanente ao eu. Entre uma amizade sempre há o compartilhamento de um mesmo, de pontos de empatia e de semelhança que conectam. Agamben (2009) afirma que aquilo que o sujeito sente, principalmente aquilo de positivo, é projetado ao amigo e é devido a isso que ele têm um pouco do outro também. Essa simbiose de sentidos, essa sensação de devoção ao outro, é produzida pela identificação.

O que para Agamben é uma “dessubjetivação”, é para nós posição e constituição de sujeito, com seu inconsciente delimitando suas relações com o outro e com o que diz, pois “a identificação do sujeito consigo mesmo é – como dissemos –, simultaneamente uma identificação com o outro (com o minúsculo)” (PÊCHEUX, 1997, p. 155). Portanto, discursivamente não tomamos essa relação de amizade como uma unicidade, mas como uma relação heterogênea de mútua constituição.

Temos pela amizade uma produção de sentidos íntimos a nós e que, ao mesmo tempo, nos parecem estranhos, mas *estranhamente familiar*, isto é, algo que nos parece estranho em razão do ponto indecifrável do inconsciente, mas também familiar por nos ser constitutivo (FREUD, 2010).

É esse funcionamento discursivo entre sujeitos que envolve as canções-homenagens: se produz homenagem porque há identificação, amizade, liame, estranho, familiar, e porque há língua(gem), e diante dela o sujeito não é somente instado a interpretar mas também a se identificar.

As estrofes seguintes deixam de abordar temas mais diretos a respeito da vida de Marighella para falar sobre os modos de comportamento social, diante das disputas ferrenhas, que segundo o sujeito que compõe são muitas vezes travadas por motivos egoístas, caracterizando a inerência ao trágico reservada à humanidade: “Calçadões encardidos/Multidões apodrecem/Há um abismo entre homens/E homens, o horror”.

Em meio a finalidades e atitudes sociais consideradas desprezíveis pelo sujeito do canto, é feita reverência ao “mulato baiano” através do samba. Nesse momento o tamborim, que já vinha sendo tocado, porém mais comedidamente desde a quinta

estrofe, volta a entrar em cena com robustez e por um maior espaço de tempo. Sendo o tamborim um instrumento muito utilizado no samba, e o samba ser produto de uma mistura de origens africanas, indígenas e europeias, temos a origem do gênero musical se relacionando com as origens do militante, chamado de mulato por nascer da mistura, bem como o estilo de música característico do Brasil.

Porém, logo após a reverência ser feita, o sujeito afirma que não crê em violência e guerrilha. Então, mesmo com uma composição voltada para a homenagem desse sujeito que se autoproclamava guerrilheiro e que acreditava que pegar em armas era um modo necessário de se enfrentar a Ditadura, o sujeito compositor diz que esses princípios de revolução são rejeitados por ele. Ou seja, ao mesmo tempo em que louva a vida e a luta de Marighella, discorda dela. Assim, ainda que os dois (Marighella e Caetano) se inscrevam em uma formação discursiva de resistência, têm inscrições em formações ideológicas diferentes quanto às manifestações dessa resistência.

Como o lugar de que fala o sujeito também constitui seus discursos, não podemos esquecer que, enquanto a ênfase de Marighella sempre foi a política, a de Caetano sempre foi a música, e, portanto, ambos constituem-se como posições-sujeito distintas, pois assim também são as condições de produção dos seus dizeres.

As tensões na canção não surgem apenas a partir das posições dos sujeitos de sua produção, pois nos versos seguintes vemos o litígio em vários momentos com a colocação de palavras em antítese como “tédio, horror” e “maravilha”, “luz” e “treva”. E também pela menção ao próprio embate pelo qual se caracteriza a sociedade, com divisão de lados e intolerância que levam a perversidade: “Há um abismo entre homens/ E homens, o horror. Temos, ainda, uma menção à indiferença à miserabilidade: “Calçadões encardidos/ Multidões apodrecem”.

Diante dos males que afligem a sociedade, o sujeito se indaga: Quem e como fará/ Com que a terra se acenda?/ E desate seus nós/ Discutindo-se Clara/ Iemanjá, Maria, Iara/ Iansã, Catijazara. No final da estrofe aparecem vários nomes femininos que de diferentes modos podem vir a se relacionar com o guerrilheiro:

Clara – Clara Charf, viúva de Marighella.

Iemanjá – Orixá africano. Deusa das águas. Os filhos de Iemanjá são pessoas muito voluntárias, que tomam os problemas dos outros como se fossem seus.

Maria – Mãe de Marighella/Mãe de Jesus

Iara – Também conhecida como Mãe D’água, é uma sereia que habita as águas do Rio Amazonas, segundo o folclore brasileiro.

Iansã – Orixá africano, dos ventos, raios e tempestades. Ela dá a seus filhos a personalidade forte e o jeito “rasgado” de viver.

Catiçara – Neologismo em rima com os demais nomes. Parece soar como um nome indígena.

Começa com Clara que pode fazer relação com o nome da esposa de Marighella, Clara Charf, militante feminista e comunista, que acompanhou o parceiro de luta por anos até sua morte. Posteriormente, temos Maria, com a qual se pode estabelecer correspondência tanto com o nome da mãe de Marighella, tanto com a mãe de Jesus, em um paralelo entre mártires de diferentes tempos e posições.

Ainda no campo das divindades, mas dessa vez de origem africana, temos os orixás Iemanjá e Iansã, sendo a primeira deusa das águas (rios e mares) e a segunda de alguns fenômenos da natureza (ventos, raios e tempestades). De acordo com o Candomblé⁷², cada fiel é filho de um orixá, tendo características aproximadas das deles: enquanto os filhos de Iemanjá compadecem-se da aflição do outro, os de Iansã são ousados e têm forte presença; características que se encaixam no perfil do guerrilheiro, que, segundo seus preceitos, batalhava para conseguir o bem do outro, retirando-o de um sistema opressor, e isso, como vimos pela sua biografia, com muita eloquência e atitude.

O Candomblé é, segundo Bastide (2001), uma das religiões mais praticadas na Bahia. Marighella era baiano, e apesar de ser desprezado de práticas religiosas, essa conexão pode ter sido produzida, com tons de encaminhando para sentidos de além-vida e para a espiritualidade, em razão da morte do militante.

As particularidades dessas personagens femininas, entrelaçadas à vida de Marighella, vêm para firmar os louros atribuídos ao guerrilheiro desde o início da canção, com sua “luta romântica”, sendo discursada por uma canção romântica, com idealizações e sentimentos significados através da amálgama de materialidades musicais.

No encerramento, temos uma repetição contínua das estrofes que compõem o refrão, que é cantada por nove vezes e acompanhada de todos os instrumentos bem energizados, principalmente a distorção de guitarra, com que a canção conta desde seu início. Porém, no fim ela traz mais dilacerações sonoras, bem agudas. Ao decorrer das

⁷² Candomblé: origem, significado e funcionamento. **AFREKA**. Disponível em: <http://www.afreka.com.br/notas/candomble-origem-significado-e-funcionamento/?s=orix%C3%A1s&x=0&y=0&pesquisar=pesquisar>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

reproduções do refrão, que se direcionam para o fecho, o volume da canção segue diminuindo, como que voltando a uma certa moderação depois de um clímax.

Ao longo das análises das duas canções pudemos dar visibilidade a características das canções-homenagens tanto de uma canção produzida em período de repressão, quando de uma que pretendia sê-la.

Assim, pudemos perceber regularidades e deslocamentos nas duas produções. Entretanto, as duas são colocadas na categoria de Música Popular Brasileira, um espaço artístico no qual não só Chico e Caetano desempenharam seus manifestos de resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do percurso que realizamos durante a feitura deste trabalho, deparamo-nos com uma diversidade de materiais que, mediante a relação com as condições de produção da Ditadura deram visibilidade a diferentes posições-sujeito e compuseram o *corpus* que elegemos para análise. Seja em uma perspectiva histórica, em que as condições de produção no momento da Ditadura dão visibilidade a posições-sujeito distintas sobre um mesmo período – mediante nomeações da tomada militar e canções de ufanismo e de resistência –; seja pela tentativa de resgate de uma memória, que não parou de produzir efeitos.

Constatamos, desse modo, a constituição de um arquivo composto por gestos artísticos e documentais/testemunhais, que fez/faz funcionar uma memória de resistência, posta em funcionamento, desde o momento em que o Regime Militar vigorou de fato, no Brasil, até os tempos posteriores nos quais sua memória ainda produz efeitos.

Desse arquivo, que remonta ao durante e ao pós Ditadura, recortamos especialmente a produção da Comissão Nacional da Verdade, um gesto marcado por sua instituição, em 2011, e canções de ufanismo, resistência e homenagem, pois nesses recortes a história, a memória, com a exterioridade que lhe é constitutiva, transbordaram sentidos, mostrando o quanto o “alhores realizado” torna-se o “realizado alhores”:

[...] toda língua está necessariamente em relação com o ‘não está’, o ‘não está mais’, o ‘ainda não está’ e o ‘nunca estará’ da percepção imediata: nela se inscreve assim a eficácia omni-histórica da ideologia como tendência incontornável a representar as origens e os fins últimos, o alhores, o além e o invisível (PÊCHEUX, 1990, p. 8).

Na empreitada desta pesquisa, diversos presentes/ausentes se materializaram no *corpus*, permitindo-nos dizer em análises como o discursivo funciona nessas produções de língua(gem). A imbricação entre diferentes materialidades nos permitiu observar o quão cambiante é o sentido, pois há produções, deslizamentos e contradições, em cada materialidade analisada. Assim, a aparente/evidente significação unívoca é sobrepujada pela dispersão, determinada pela ordem do discurso (LAGAZZI, 2007).

Portanto, em relação à imbricação da materialidade significante, este trabalho nos permitiu a compreensão de algumas questões e, ainda, permanece suscitando

questionamentos que tangem aos liames constitutivos entre a língua, a história e as distintas materialidades produtoras de efeitos de sentido, encaminhando-nos a novas análises a partir das quais poderemos aprofundar nossa reflexão teórica sobre a língua, o sujeito e o inconsciente.

O que procuramos mostrar nas três seções deste trabalho foi o modo como o real da língua, da história, do inconsciente impõe presença. Esta é a razão pela qual trazemos as três epígrafes do cantor e compositor Lenine, pois todas elas nos pareceram, de algum modo, tocar a noção discursiva de real: *o que não pode ser dito, o impossível que vem pra ficar* transformando lugares e olhares, o que produz a indagação a respeito do destino da canção, que, por ser língua(gem), é incerto, movente e que, assim, marca a incompletude de tudo saber/dizer.

O arquivo artístico, tão presente em nossa análise, levou-nos a compreender a música enquanto linguagem que pôde, no *corpus* analisado, tanto louvar o Regime quanto homenagear sujeitos que perderam a vida em virtude de seus divergentes gestos de resistência ao governo que vigia.

Demos, então, visibilidade a esses gestos de resistência como modos de significar a dor da perda nas construções dos versos, nas modulações das vozes e nos instrumentos, mostrando o modo como esses elementos concordaram/concordam com as histórias de vida e de morte, desembocando-se em propriedades características do que chamamos canções-homenagens. Assim, em nossas análises, pudemos ver as recorrências dessas canções, movimentando a noção de identificação/subjetivação, necessárias à produção da modalidade musical que se apresenta como tributo.

Através desta escrita, pudemos vislumbrar o quão curvilíneo é o caminho pelo qual uma análise pode seguir, tomando direções inesperadas ao analista. Tais direções são ditadas pela materialidade simbólica, constitutiva do texto, que anseia em se mostrar viva e dinâmica, em sua performance oscilante.

Esse *corpus*, que nos captura, dá-nos consentimento para tentar compreendê-lo, fazendo-nos surpreender a cada contradição, irrupção de equívocos, movência de sentidos, funcionamentos que nos mostram que é esse dispositivo teórico, o da Análise de Discurso, que permite o desapego do estreitamento de olhares e o lançamento a um espaço de outros, de (des)conhecidos, como Alice ao entrar no País das Maravilhas. Então, para nós analistas, resta continuar a perseguir nossos coelhos, enquanto formas materiais, que nos levam até mundos discursivos de (im)possibilidades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Amigo**. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Eliana. Poesia: uma história das ideias linguísticas. In: DI RENZO, Ana; MOTTA, Ana Luíza; PITOMBO, Tânia (orgs). **Linguagem, história e memória: discursos em movimento**. Campinas: Pontes, 2011.

ALTHUSSER, Louis. Aparelhos ideológicos do estado. In: **Um mapa da ideologia**. Contraponto: Rio de Janeiro, 1999.

_____. **A corrente subterrânea do materialismo do encontro**, 1982. Trad. Mónica Zoppi Fontana. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/althusser/1982/mes/corrente.pdf>. Acesso em: 08 jun. de 2015.

ANDRADE, Mário. Música Popular. In: NAVES, Santuza C. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 9.

ANTUNES, Irandé. **Lutar com palavras: coesão e coerência**. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.

ARNS, Paulo et al. **Brasil: nunca mais**. Projeto A. São Paulo, Arquidiocese de São Paulo, 1985.

BARTOLETTI, Susan. **Juventude hitlerista: a história dos meninos e meninas nazistas e a dos que resistiram**. Rio de Janeiro: Relumé-Dumara, 2006.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. São Paulo, Cia. das Letras, 2001.

BESSON, M.; CHOBERT, J.; MARIE, C. **Transfer of Training between Music and Speech: Common Processing, Attention, and Memory**. *Frontiers in Psychology*, v. 2, n. May, p. 1–12, 2011.

BLINKHORN, Martin. **Mussolini e a Itália Fascista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

CAMARGO, Carlos. Semblante e verdade. **Latusa digital**. v. 6, n. 37, 2009.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COSTA, Greciely C. **Denominação: um percurso de sentidos entre espaços e sujeitos**. *Revista Rua*. vol. 18, n. 1. Campinas: 2012. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/rua/anteriores/pages/home/capaArtigo.rua?id=128>. Acesso em: 31 mai. de 2016.

COURTINE, Jean-Jacques. **Discursos sólidos, discursos líquidos: a mutação das discursividades contemporâneas**. Trad. Carlos Piovezani. In: SARGENTINI, V.;

GREGOLIN, M. R. (orgs.). *Análise do discurso: heranças, métodos e objetos*. São Carlos: Editora Claraluz, 2008, p. 11- 19.

DAVALLON, Jean. **A imagem**: uma arte da memória? In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*.

DE CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relumê-Dumara, 2001.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro (org.). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2001.

FOUCAULT, Michel. **O sujeito e o poder**. In: RABINOW, P. Foucault: Uma Trajetória Filosófica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **A ordem do discurso**. 3 ed. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 36 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

FREUD, Sigmund. **Conferências introdutórias sobre psicanálise**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

_____. O mal-estar na civilização. In: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. vol. 21, p. 75-174. Rio de Janeiro: Imago, 1976a.

_____. O Inquietante. In: **Obras Completas de Sigmund**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. **A língua Inatingível**: o discurso na história da linguística. 2 ed. Campinas: Editora RG, 2012.

HENRY, Paul. **A ferramenta imperfeita**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

_____. “A História Não Existe?”. In: ORLANDI, Eni. **Gestos de leitura**: da história no discurso. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

HORTA-NUNES, José. “Leitura de arquivo: historicidade e compreensão”. In: LEANDRO-FERREIRA, Maria C.; INDURSKY, Freda (orgs.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007, p. 373-380.

INDURSKY, Freda. **A fala dos quartéis e outras vozes**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

LACAN, Jacques. **O seminário - Livro 2**: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

_____. **O seminário - Livro 10:** A angústia. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____. **O seminário - Livro 18:** de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

_____. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAGO, Sylvio. **Música erudita brasileira:** gêneros e formas. 1 ed. São Paulo: Editora Biblioteca 24h, 2016.

LAGAZZI-RODRIGUES, Suzy. Texto e autoria. In: ORLANDI, Eni; LAGAZZI-RODRIGUES. **Discurso e textualidade.** 2 ed. Campinas: Pontes, 2010.

_____. **O Discurso na contemporaneidade:** materialidades e fronteiras. In: III SEAD - Seminário de Estudos em Análise de Discurso, 2007, Porto Alegre. Anais, 2007.

_____. **A imagem do corpo no foco da metáfora e da metonímia.** Vitória da Conquista, v. 2, n. 1, p. 104-110, 2013.

LEITE, Cláudia Aparecida. **N'homear:** os nomes-do-pai e a escrita. Disponível em: http://www.fundamentalpsychopathology.org/uploads/files/ii_congresso_internacional/emas_livres/nhomear.pdf. Acesso em: 31 mai. de 2016.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso:** (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

MAGALHÃES, Luiz Otávio de. **Plutarco:** historiografia e biografia na cultura greco-romana. In: História da historiografia. n. 3. Ouro Preto, 2009, 181-187.

MARIANI, Bethania. **O PCB e a imprensa:** Os comunistas no imaginário dos jornais (1922-1989). Rio de Janeiro: Revan; Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **1964:** História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil:** a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORLANDI, Eni P. **Interpretação:** autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. 6 ed. Campinas: Pontes, 2012a.

_____. **Análise de discurso:** princípios e procedimentos. 10 ed. Campinas: Pontes, 2012.

_____. **As formas do silêncio:** no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. **A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico.** In: DIAS, Cristiane. Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital

[online]. Série e-urbano. vol. 2, 2013. Disponível em:
<http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano>. Acesso em: 09 out. de 2016.

_____. **Maio de 1968**: os silêncios da memória. In: ACHARD, Pierre [et. al.]. Papel da memória. Campinas/SP: Pontes, 2010.

_____. **Discurso e texto**: Campinas/SP: Pontes, 2001.

_____. **Do sujeito na história e no simbólico**. Escritos n° 4. Campinas, SP: publicação do Laboratório de Estudos Urbanos Nudecri/LABERURB, 1999, p. 17-27.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura ou acontecimento? 6 ed. Campinas/SP: Pontes, 2012.

_____. Análise Automática do Discurso (AAD-69). In: GADET, F. e HAK, T. **Por uma Análise Automática do Discurso**: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux. Campinas: Editora da Unicamp, 1997a, p. 61-151.

_____. **Delimitações, inversões, deslocamentos**. Campinas: Cadernos de Estudos Linguísticos, 1990, p. 7-24.

_____. **Ler o arquivo hoje**. In: ORLANDI, Eni (org.). Gestos de leitura: da história no discurso. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

_____. **Papel da Memória**. In: ACHARD, et. al. Papel da Memória. Campinas: Pontes, 2010.

_____. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. 1 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

ROSSI, Deise Mirian. **O amor na canção**: uma leitura semiótico-psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Linguística Geral**. orgs. BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert. 27 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

SOUZA, Pedro. **Sobre o discurso e o sujeito na voz**. Línguas e instrumentos linguísticos. n. 34. 199-211, 2014.

_____. **O sujeito no discurso**: modulações operadas pelo drama na voz.

Disponível em:

https://www.academia.edu/4016382/O_sujeito_no_discurso_modulacoes_operadas_na_voz. Acesso em: 10 nov. 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história da música. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZOPPI-FONTANA, Mónica G. “Arquivo jurídico e exterioridade. A construção do corpus discursivo e sua descrição/interpretação”. In: E. Guimarães e M. R. Brum de Paula. **Memória e sentido**. Santa Maria, UFSM/PONTES, 2005, p. 93-116.

WEBGRAFIA

ANDRADE, Paulo. Origens da música. In: **Asas da música**. 2008. Disponível em: <http://asasdamusica.blogspot.com.br/2008/09/origens-da-msica.html>. Acesso em: 01 dez. de 2016.

_____. **Etimologia da palavra música**. In: Asas da música. 2008. Disponível em: <http://asasdamusica.blogspot.com.br/2008/09/etimologia-da-palavra-msica.html>. Acesso em: 16 dez. de 2016.

ANGEL, Hildegard. 1971, **Carta inédita de Zuzu**. Disponível em: <http://www.hildegardangel.com.br/cartas-zuzu-angel/>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

ATO INSTITUCIONAL Nº 1, 1964. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em: 7 jun. 2016.

Biografias UOL. **Carlos Marighella**. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/biografias/carlos-marighella.htm>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

Candomblé: origem, significado e funcionamento. AFREAKA. Disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/candomble-origem-significado-e-funcionamento/?s=orix%C3%A1s&x=0&y=0&pesquisar=pesquisar>. Acesso em: 01 fev. de 2017.

Clube Militar, A Casa da República. Disponível em: <http://clubemilitar.com.br/pensamento-do-clube-militar-15/>. Acesso em: 07 dez. de 2016.

Cool jazz 1950. Disponível em: www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia_cooljazz_01.php. Acesso em: 17 dez. de 2016.

DAREZZO, Daniel. **Altura do Som**: O que é Grave e Agudo?. Disponível em: <http://auladeviola.com/altura-do-som-o-que-e-grave-e-agudo/#sthash.hwgJORDm.PbxQ69wm.dpbs>. Acesso em: 26 jan. de 2016.

Dez anos de YouTube: relembre a origem do site de vídeos. Correio Braziliense. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/tecnologia/2015/02/13/interna_tecnologia.471079/10-anos-de-youtube-relembre-a-origem-do-site-de-videos.shtml. Acesso em: 17 de jan. de 2017.

Documentos revelados - Espaço de referência histórica com disponibilização de acervos documentais. Disponível em: <http://www.documentosrevelados.com.br/geral/o-mapa-da-morte-carceres-clandestinos-da-ditadura/>. Acesso em: 07 mar. de 2017.

Eu Te Amo Meu Brasil. Dom e Ravel. Gravação de Os Incríveis. **Letras**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/os-incriveis/332979/>. Acesso em: 25 set. de 2016.

ÉBOLI, Evandro. **Os custos da reparação: indenizações aprovadas pela Comissão de Anistia chegam a R\$ 3,4 bilhões.** Jornal *O Globo*. Disponível em <http://oglobo.globo.com/brasil/o-custo-da-reparacao-indenizacoes-aprovadas-na-comissao-de-anistia-chegam-r-34-bilhoes-12037526>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

FERNANDES, Cláudio. **Carlos Marighella.** Brasil Escola. Disponível em <http://brasilecola.uol.com.br/historia/carlos-marighella.htm>. Acesso em 30 de janeiro de 2017.

Festivais da Canção. Música Brasilis. Disponível em: <http://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>. Acesso em: 29 set. de 2016.

InfoEscola. Disponível em: <http://www.infoescola.com/historia-do-brasil/doi-codi/>. Acesso em: 10 dez. de 2016 (Grifo do autor)

DIAS, Luiz Antonio. **50 anos do golpe de 1964.** UOL Educação. Disponível em: <http://educacao.uol.com.br/noticias/2014/03/27/1964-golpe-ou-revolucao.htm>. Acesso em: 10 Mar. de 2016.

Marighella inspira canção de protesto. Folha de São Paulo. 2012. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/80851-marighella-inspira-cancao-de-protesto.shtml>. Acesso em: 10 jan. de 2016.

MARNOTO, Rita. **As musas no colégio das artes.** Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/31531/1/2016%20Musas.pdf>. Acesso em: 16 dez. de 2016.

MARTINS, Marco Antônio. **Militar diz que viu Stuart Angel sendo torturado na Base Aérea do Galeão.** Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2013/08/1325201-militar-diz-que-viu-stuart-angel-ser-torturado-na-base-aerea-do-galeao.shtml>. Acesso em: 10 jan. de 2017.

MENDONÇA, Marília. **'O sertanejo é a MPB atualmente'**, diz Marília Mendonça, brasileira mais vista no YouTube mundial. 13 de agosto de 2016. Pernambuco: Diário de Pernambuco. Entrevista cedida a Marina Simões. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/08/13/internas_viver,659853/o-sertanejo-e-a-mpb-atualmente-diz-marilia-mendonca-brasileira-mai.shtml. Acesso em: 03 fev. de 2017.

O dobrar dos sinos. In: A Identidade. Disponível em: <http://aidentidade.blogspot.com.br/2009/10/o-dobre-dos-sinos.html>. Acesso em: 25 jan. de 2017.

O tempo e o artista. Entrevista cedida a Folha de São Paulo, 2004. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_fsp_261204c.htm. Acesso em: 6 de out. de 2016.

ESTEVAM, Pedro da Rocha Pomar. **O modismo “civil-militar” para designar a Ditadura Militar**. 10 de agosto de 2012. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/10300>. Acesso em: 10 Mar. de 2016.

Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores, Geraldo Vandré. Letras. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/46168/>. Acesso em: 28 set. de 2016.

Rima. **Lusofonia Poética**. Disponível em: <http://www.lusofoniapoetica.com/artigos/teoria-poetica/rima.html>. Acesso em: 30 set. de 2016.

SORIANO NETO. O Movimento Cívico-Militar de 31 de Março de 1964. **Em Direita Brasil**. Disponível em: <http://www.emdireitabrasil.com.br/index.php/historia/651-o-movimento-civico-militar-de-31-de-marco-de-1964.html>. Acesso em: 1 jun. 2016 (grifo nosso).

TINHORÃO, José Ramos. **Era uma vez uma canção**. 16 de agosto de 2004. São Paulo: Folha de S. Paulo. Entrevista cedida a: Pedro Alexandre Sanches. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2908200404.htm>. Acesso em: 26 set. 2016.

VELOSO, Caetano. **Caetano rejeita título de "padrinho" da nova geração da MPB**. 19 de fevereiro de 2011. Rio de Janeiro: Terra. Entrevista cedida a Renato Beolchi. Disponível em: <http://m.terra.com.br/noticia?n=4953073>. Acesso em: 03 fev. de 2017.

VELOSO, Caetano. **Caetano rejeita título de "padrinho" da nova geração da MPB**. 19 de fevereiro de 2011. Rio de Janeiro: Terra. Entrevista cedida a Renato Beolchi. Disponível em: <http://m.terra.com.br/noticia?n=4953073>. Acesso em: 03 fev. de 2017.