

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

THALITA MIRANDA GONÇALVES SAMPAIO

LÍNGUAS E MEMÓRIAS:
O JOGO SIGNIFICANTE EM COMPOSIÇÕES MUSICAIS BRASILEIRAS

Cáceres - MT
2014

THALITA MIRANDA GONÇALVES SAMPAIO

LÍNGUAS E MEMÓRIAS:
O JOGO SIGNIFICANTE EM COMPOSIÇÕES MUSICAIS BRASILEIRAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística, sob a orientação da Profa. Dra. Eliana de Almeida.

Cáceres - MT
2014

Sampaio, Thalita Miranda Gonçalves.

Línguas e memórias: o jogo significativo em composições musicais brasileiras./Thalita Miranda Gonçalves Sampaio. Cáceres/MT: UNEMAT, 2014.

77f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado de Mato Grosso. Programa de Pós-Graduação em Linguística, 2014.

Orientadora: Eliana de Almeida

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Regional de Cáceres

THALITA MIRANDA GONÇALVES SAMPAIO

LÍNGUAS E MEMÓRIAS: O JOGO SIGNIFICANTE EM COMPOSIÇÕES
MUSICAIS BRASILEIRAS

BANCA EXAMINADORA

Dr^a. Eliana de Almeida (Orientadora – PPGL/UNEMAT)

Dr^a. Silvia Regina Nunes (Membro – PPGL/UNEMAT)

Dr^a. Maria Onice Payer (Membro – CAPES/MEC/UNIVAS)

APROVADA EM: 11/03/2014

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Sebastião Gonçalves Sampaio e Sueli Miranda de Almeida por me apoiarem em todas as minhas decisões e por ajudar-me a tomá-las e principalmente por terem inculcido em minha personalidade força de vontade.

Ao meu irmão, Rafael Miranda Gonçalves Sampaio, por alegrar minhas tardes.

À minha avó, Sebastiana Lacerda dos Santos, por se orgulhar do que faço mesmo sem compreender o que é.

À minha tia, Suelaine Lacerda dos Santos, pelos conselhos dados e por ser sempre uma boa companhia

Ao meu namorado, por compreender as viagens, as ausências e todas as noites que o troquei por Pechêux, Saussure, Benveniste, Guimarães, entre outros teóricos.

AGRADECIMENTOS

A Deus por conceder-me o dom da vida

A minha família por me apoiar nesta empreitada

A minha orientadora, Eliana de Almeida, por toda a formação linguística que me proporcionou, por ser uma excelente profissional, ética, correta, exemplo de pessoa e de conduta

Ao meu amor, Rafael de Souza, por dar-me forças nas vezes em que estava difícil continuar

A Maria Onice Payer, por ter aceito fazer parte da banca examinadora, de modo a acrescentar grandemente em meu conhecimento

A Olimpia Maluf Souza, por grandes colaborações ao longo do mestrado, sempre disposta a estar presente nas comunicações orais, apoiando e fazendo refletir sobre o trabalho em questão

A CAPES, pela bolsa concedida.

Uma vez que foi posto fogo em uma granja, a propagação do incêndio depende da estrutura do madeiramento e das aberturas, da natureza e da disposição dos materiais e dos objetos que ela contém, da direção do vento, etc e não da vontade expressa pelo incendiário (de suas imprecações, palavras de vingança etc). (PÊCHEUX, 2012, p.63).

RESUMO

A língua não é estática no trabalho de produção de sentidos, tampouco uma estrutura fixa, em cuja forma se apreende um sentido explícito ou único para as palavras. Ao contrário, a língua pressupõe um sistema relativamente autônomo, cuja estrutura constitui-se de frestas, falhas, onde os sentidos se materializam na/pela injunção entre língua, sujeito e história. Consideramos a língua em seu movimento próprio de deslizamentos, de rompimentos, cuja plasticidade constitui o foco de nossa inquietação, na sua relação com a história. Neste trabalho, visamos compreender como diferentes línguas, em especial o francês e o inglês, significam a língua e o sujeito nacionais brasileiros, ao se articularem na sintaxe de composições musicais. Para tanto, nos inscrevemos aos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, para, à luz desta teoria, compreender fundamentalmente os sentidos que se dão numa relação com a história e que, a partir da história/língua/sujeito, constroem a memória discursiva, possibilitando a significação. Pela Análise de Discurso compreendemos que os sentidos se dão a partir das condições de produção e que pensar o modo como as diferentes línguas significam na/pela sintaxe da língua portuguesa é deslocar sentidos *já-dados* para as palavras dessas línguas, pois em outras condições de produção, produzem-se diferentes efeitos de sentido. Propomos, neste trabalho, um deslocamento para o que convencionalmente vem sendo chamado na Linguística de *empréstimo* ou *estrangeirismo*, propondo uma reflexão discursiva que inclui a história, significando a língua e o sujeito nessa relação, na/pela memória. Ao compreender o funcionamento de diferentes línguas na sintaxe do português, nos curvamos ao real da língua, pela abertura do simbólico que não se fecha, mas que se define pela/nessa possibilidade de falta. Assim, a língua é tomada como objeto de análise em/pela sua capacidade mesma de deslizamentos metafóricos, que jogam com os sentidos *já-dados*, fazendo emergir efeitos de sentido outros, sempre possíveis. O material que recortamos para a constituição do *corpus* compõe-se de composições musicais da MPB (Música Popular Brasileira), sendo elas, *Não tem tradução* (1933) e *Cem Mil-Réis* (1936) de Noel Rosa, *Joana Francesa* (1973) de Chico Buarque, *Samba do Approach* (1999) e *Babylon* (2000) de Zeca Baleiro. Desta maneira, nos propomos refletir a poesia enquanto propriedade da língua, buscando compreender de que modo este imbricamento de línguas, produzem sentidos nos versos poéticos da sintaxe da língua portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Análise de Discurso, língua, composição musical, efeitos de sentido, poesia

ABSTRACT

The language is not static at work to produce meanings, either a fixed structure, in which form it grasps an explicit one way or the words. On the contrary, the language presupposes a relatively autonomous system, whose structure consists of cracks, failures, where meanings materialize in/by the injunction of language, subject and history. We consider the language in its own movement of landslides, breakups, whose plasticity is the focus of our caring, in your relation with the history. In this work, we aim to understand how different languages, especially the French and English, mean the language and the Brazilian national subject, being articulate the syntax of musical compositions. To this end, we signed up to the theoretical assumptions of discourse analysis, for, in the light of this theory, fundamentally understand the meanings that occur in relation to history and that, from history/language/subject, construct the discursive memory, allowing the significance. By Discourse Analysis realize that the senses are given from the conditions of production and to think how the mean different languages in/by the syntax of the Portuguese language is to shift directions fixed to the words of these languages, as in other production conditions, produce mixed effects of meaning. We propose, in this work a shift to what has been conventionally called in Linguistics of loan or foreignness, proposing a discursive reflection that includes the history, meaning the language and the subject in this relation, in/by the memory. By understanding the functioning of languages in the syntax of the Portuguese, bow down to the actual language, by the opening of the symbolic that is not closed, but is defined by the possibility of lack. Thus, language is taken as an object of analysis, in their ability to metaphorical landslides, playing with the meanings set, bringing out other effects of meaning, always possible. The material cut out to form the *corpus* consists of musical compositions of Brazilian Popular Music, these being, *Não tem tradução* (1933) and *Cem Mil-Réis* (1936) do by Noel Rosa, *Joana Francesa* (1973) do by Chico Buarque, *Samba do Approach* (1999) and *Babylon* (2000) do by Zeca Baleiro. Thus, we propose to reflect the language of poetry as property, seeking to understand how this interweaving of languages produce meanings in poetic verses of the syntax of the Portuguese language.

KEYWORDS: Discourse Analysis, language, music composition, senses effects, poetry

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. TERRITÓRIO NACIONAL: ESPAÇO DISCURSIVO DE DIFERENTES LÍNGUAS	3
1.1 Línguas estrangeiras no Brasil: as condições de produção.....	3
1.2 As línguas estrangeiras na gramática: uma questão discursiva	12
2. UM OLHAR DISCURSIVO PARA A LÍNGUA	14
2.1 O Outro que significa em mim: heterogeneidades constitutivas	22
3. LÍNGUA, UM OLHAR HISTÓRICO	28
3.1 Música Popular Brasileira e suas condições de produção	29
3.2 O <i>corpus</i> uma descrição discursiva	40
4. POESIA: O EFEITO DA PLASTICIDADE DA/NA LÍNGUA	46
CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	61
REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

Pensar a língua por um viés discursivo é também tomá-la enquanto possibilidade de jogo, para além de sua estrutura, sendo capaz de produzir sentidos nas/pelas brechas, furos, produzindo na história o equívoco. A língua se nos configura, assim, como uma materialidade significativa produtivamente plástica, cujos desdobramentos metafóricos a definem enquanto *arte da língua* – poesia.

No Brasil, o português brasileiro conviveu desde muito cedo com outras línguas, desde a história de nossa colonização. Interessa-nos neste trabalho compreender a relação entre o português e a língua do Outro, pela poesia. Para isso, recortamos como material de leitura as composições musicais – a letra, propriamente dita – que articulam no verso musical, como jogo poético, as diferentes línguas, como o francês e o inglês, mais regularmente. Então visamos compreender *como* essas diferentes línguas articulam e produzem sentidos na/pela sintaxe do português brasileiro, na sua relação com a memória do dizer, sem que se faça intervir, necessariamente, a tradução de uma língua para a outra.

Inscrevemo-nos assim aos pressupostos teóricos da Análise do Discurso, que tem como precursores, Pêcheux, na França e Orlandi, no Brasil, buscando compreender os modos pelos quais a língua produz sentidos, significando-se para além do sistema, onde o significante marca a falha do ritual. Mais especificamente, recortamos como material de leitura algumas canções da MPB (Música Popular Brasileira), sendo elas *Não tem tradução* (1933) e *Cem Mil-Réis* (1936) de Noel Rosa; *Joana Francesa* (1973) de Chico Buarque; *Samba do Approach* (1999) e *Babylon* (2000) de Zeca Baleiro.

Descrevemos essa busca em capítulos que se organizam do seguinte modo: no Capítulo I, tratamos das condições de produção da materialidade significativa, marcadas pelo processo histórico brasileiro, em que as línguas francesa e inglesa fizeram parte da formação/constituição da memória discursiva do português no espaço nacional brasileiro. Nesse contexto, questionamos sobre a noção de *empréstimo* e *estrangeirismo*, conforme proposto na Linguística e formulamos nossa questão, pelo modo como, discursivamente podemos compreender esse fenômeno estético da língua – a poesia – que articula diferentes línguas em composições musicais.

No Capítulo II, dedicamo-nos à descrição dos pressupostos teóricos da Análise de Discurso, dando ênfase aos conceitos mobilizados pelos dispositivos de análise. Em

seguida, no Capítulo III, seguimos pensando nos modos como esse jogo da língua significa na/pela história a língua nacional brasileira. Na segunda parte deste capítulo temos uma breve descrição histórica da música popular brasileira a fim de especificar as condições de produção brasileiras de formulação poética, em composições musicais.

O Capítulo IV, cerne de nossa pesquisa, trata da análise e compreensão discursiva do *corpus*, visto ser o espaço que, pela teoria, compreendemos na materialidade significativa a relação língua/sujeito/história, pelo funcionamento discursivo que se opõe às categorizações propostas pelos estudos linguísticos. Nas Considerações Finais, propomo-nos à descrição dos deslocamentos formulados em nosso trabalho, no que concerne à língua do Outro, articulada na sintaxe do português, pelo viés discursivo.

1. TERRITÓRIO NACIONAL: ESPAÇO DISCURSIVO DE DIFERENTES LÍNGUAS

1.1 Línguas estrangeiras no Brasil: as condições de produção

Começamos por considerar as condições de produção constitutivas de nossa história de colonização no Brasil, enquanto espaço de diferentes línguas, fazendo implicar, mais tarde, os sentidos de nacionalidade. Supomos em nossos estudos que o território nacional corresponde à unidade de um povo e de uma língua, de modo que essa língua oficial/nacional corresponde juridicamente àquela nação. No entanto, percebemos que no Brasil, ao mesmo tempo, a presença de outras línguas permeia a língua nacional, fazendo emergir sentidos para essa língua mesma.

As composições musicais vem se constituindo espaço discursivo produtivo para a compreensão desse jogo entre diferentes línguas, já que o português do Brasil – a língua nacional – se funde no verso poético com as línguas francesa e inglesa, flagrando na materialidade significativa parte de nossa história de constituição. Em 1808 quando atraca na Bahia o Rei de Portugal, D. João VI, junto com ele vieram também muitos franceses, que eram cabeleireiros, modistas dentre outros que satisfaziam as necessidades da corte.

[...] o Brasil do século XIX foi abandonando muitos de seus hábitos tradicionais – como o de dançar dentro das igrejas no dia de São Gonçalo, por exemplo – para adotar as maneiras, os estilos e o trem de vida da nova camada de europeus que foram se estabelecendo nas nossas cidades. (FREYRE, 2003, p. 429)

Segundo Costa¹ (2000), depois de Portugal e França se acertarem politicamente e Napoleão deixar o poder, estreitaram-se as relações entre os dois países – Brasil e França – foi aí então que passamos a respirar com vigor ares franceses:

Varridos os empecilhos, até então existentes, homens, livros, ideias e coisas de procedência francesa, penetram, em larga escala nos meios brasileiros. Obras francesas inundam as livrarias. A língua é amplamente divulgada entre nós. Multiplicam-se as viagens de turismo. Comerciantes de todos os ramos, artesãos de todas as

¹ Artigo publicado originariamente na Revista de História nº 16, 1953, com o seguinte nome: Alguns Aspectos da Influência Francesa em São Paulo na Segunda Metade do Século XIX, escrito por Emilia Nogueira, Licenciada em Geografia e História pela FFCL/USP.

profissões, técnicos, professores, colégios de religiosos franceses aqui fundados, sábios e viajantes, refugiados políticos, que aqui aportaram em virtude das sucessivas agitações revolucionárias em França, entram a influir poderosamente "com sua técnica, com seu gosto", com os artigos que importam ou confeccionam, com sua maneira de viver e de pensar, enfim, sobre a vida, os costumes e as ideias da sociedade brasileira (Souza 1939, p. 50 *apud* COSTA 2000, p. 282).

O que podemos observar no artigo é que ter acesso ao que era de origem francesa se caracterizava enquanto um hábito dos mais abastados: *A riqueza proporcionada pelo café permitiu aos paulistas, mais do que nunca entrarem em contato com a cultura francesa e assimilarem-na em grande parte*², (COSTA, 2000, p. 285) o que nos coloca de frente com uma memória discursiva que configura o francês como uma língua elitizada. Segundo Frieiro (1945), *Tudo vinha da França, ou por via francesa. A hora da América era nos dada pelo meridiano de Paris* (FRIEIRO, 1955, p. 58).

Segundo Costa (2000), a educação também ia tomando formas à francesa, pois havia professoras que ensinavam em casa e iam disseminando a cultura, de modo que:

Era inevitável, nestas condições, que os jovens assim formados e desconhecendo os assuntos referentes à sua própria pátria e mais familiarizados com o sistema, com os assuntos franceses, ficassem para sempre ligados à França, intelectual e sentimentalmente. Esses mestres transmitiram aos alunos muito mais que o simples conhecimento de questões linguísticas, históricas ou geográficas. Deram a eles uma contribuição muito mais valiosa: um pouco do seu espírito, do seu modo de encarar os problemas, do seu método, da sua concepção de vida, enfim da cultura que representavam. (COSTA, 2000, p. 294).

Dessa forma o que podemos perceber é que o Brasil vai sendo permeado pela cultura francesa e ela não se dá em qualquer lugar, se dá em meio aos que tem um maior poder econômico. Ela chega junto com a corte, se dissemina nas famílias abastadas e é nessa linha discursiva que vai se construindo o que é hoje o francês no Brasil, não apenas um imaginário de língua glamorosa, mas uma língua que assim se constituiu.

Segundo Razzini (2000), mesmo após se desvincular da colônia, o Brasil se espelhava no modo de governar europeu, o que configurava a continuidade de um modelo de exploração colonial:

² A autora se refere a São Paulo, pois nas demais localidades como o Rio de Janeiro e Bahia, já havia uma grande difusão do Francês e isto se dava em virtude dos portos.

Assim, a passagem da colônia para o estado autônomo fez surgir uma elite política autoritária, porém, não deixamos de ser uma nação periférica, agrária e extrativista com base na mão-de-obra escrava, dependente do mercado internacional, até o final do século XIX, quiçá até meados do século XX. (RAZZINI, 2000, p. 21)

Entre os anos de 1872 e 1900, apenas 25% da população era alfabetizada, desse modo o consumo de material intelectual continuava acessível a uma pequena parcela da população, que era a classe dominante. Razzini (2000) diz ainda:

Dentre as importações culturais europeias, destaca-se o modelo francês, que sempre exerceu entre nós grande fascínio durante o século XIX, prolongando-se até a metade do século XX. A França se fez presente desde o financiamento, por D. João VI, da "missão artística francesa", no início do século XIX, passando pela fundação de instituições nela inspiradas, como o Colégio Pedro II (1837), o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (1838), a Academia Brasileira de Letras (1897), além de salões, clubes, teatros, associações, até a disseminação do consumo de bens importados, tais como, arquitetura, decoração, companhias teatrais (e *cocotes*), moda, culinária, além, é claro, de muito material impresso (folhetins, romances, compêndios, etc.). (idem, p. 23)

Assim, o que podemos depreender é que há uma institucionalização do francês, e mais, uma institucionalização a título de memória de arquivo, pois tais instituições estão diretamente relacionada à institucionalização da língua portuguesa no Brasil, no entanto, o modelo é francês. Neste aspecto, compreendemos institucionalização como uma maneira de formalizar para a língua um modelo específico a ser seguido e isto é feito a partir de moldes franceses, o que marca a posição de uma influência francesa até mesmo na formalização da língua portuguesa e dessa maneira vai constituído uma memória da língua portuguesa permeada por um modelo francês.

Segundo Mariani (2001):

As academias funcionam como 'pre-instituições', cuja função reguladora maior seria a de dar início ao processo de escritura de uma história oficial do Brasil, utilizando o português da metrópole como forma de evitar uma 'fuga' de sentidos. [...] O papel das academias e do édito de Pombal, quando refletimos sobre a normatização e sobre a homogeneização da língua, foi o de construir A história, com O sentido, determinado através de A língua portuguesa e, desta forma, contribuir na formação de UMA memória oficial sobre o Brasil. (MARIANI, 2001, p. 113-114)

O que nos salta aos olhos é pensar que esta memória oficial formada através das instituições é dada “à francesa” o que corrobora para a institucionalização do francês no espaço do Brasil, dado por uma memória. Segundo Orlandi (2012), temos que:

A interpretação não é livre de determinações: não é qualquer uma e é desigualmente distribuída na formação social. Ela é “garantida” pela memória, sob dois aspectos: a. a memória institucionalizada (o arquivo) [...]; b. a memória constitutiva (o interdiscurso). (ORLANDI, 2000, p. 47-48).

Por essa perspectiva, as institucionalizações em modelos franceses, como apresentado do Razzini (2000) acima, vão criando sentidos para o francês aqui no Brasil.

Além de tudo isso podemos ver ainda, uma espécie de dominação do francês sobre o português: *os jovens assim formados e desconhecendo os assuntos referentes à sua própria pátria e mais familiarizados com o sistema, com os assuntos franceses* (idem). É, pois, sabido, que as condições de produção do dizer vão determinando os efeitos de sentido e mais uma vez vamos nos constituindo pelo outro ao ponto desse outro tomar o espaço do que é daqui. Ao ponto de já não encontrarmos beleza no que é daqui e passa-se a ostentar o que é de fora, como Freyre (2003) nos mostra:

Tudo que era português foi ficando “mau gosto”; tudo que era francês ou inglês ou italiano ou alemão foi ficando “bom gosto”. [...] em um Brasil que procurava fugir tão as tontas do “mau gosto” português e das coisas feitas em casa ou por mão de amarelo, de pardo ou de negro, para agarrar-se aos artigos de fábrica, de oficina, de loja, de laboratório europeu os mais finos fabricados por mãos cor-de-rosa de parisiense. (FREYRE, 2003, p. 456-459)

Desse modo, os efeitos de sentido vão se constituindo na história, determinando as formações discursivas para o francês enquanto língua glamorosa e fina. Dizemos isto, pois os produtos que aqui chegavam da Europa, não eram de boa qualidade, pelo contrário, era o que havia de mais chulo da Europa: *“Les alliances de cuivre et de zinc furent vendues pour l’or”*, informa Expilly. E ainda: *“le cuivre blanc de l’Allemagne passe pour de l’argent”*³ (EXPILLY, s/d apud FREYRE, 2003, p. 459).

Corroborando esta visão, Orlandi (2008b), no que se diz respeito à história, afirma que esta se define enquanto “poder” e não enquanto “tempo”. A história se dá enquanto

³ EXPILLY, Charles, *Le Brésil tel qu’il est*, cit. Por D’Assier 1847

condição de produção do dizer. Por uma relação mesmo de poder, vão se fundando os sentidos a cerca do francês. Isso dizemos, referindo-nos ao modo como o francês foi ganhando espaço dentro do nosso espaço. Esteve presente em primeiro lugar para manter o luxo da corte – se estabelece onde se há poder. Depois adentra a parte comercial, outra característica do poder é o capital, e por último, se dissemina no campo intelectual e adquire raízes.

Com relação ao idioma inglês, um dos primeiros contatos que tivemos com a língua, foi através da Inglaterra, tendo em vista a relação entre Portugal e o referido país. Além da língua, a cultura inglesa, assim como a francesa se disseminou pelas ruas brasileiras, como exemplo temos o hábito de tomar chá e as vestimentas à caráter europeu. Segundo Costa (2000):

Finalmente, com a abertura dos portos, homens e coisas, de origem estrangeira puderam penetrar livremente. Logo de início predominaram as influências britânicas. Era natural! A Inglaterra ajudara o príncipe regente e a corte a escapulirem-se para o Brasil, e a França, na figura de Napoleão, tornara-se sua inimiga. Como recompensa pela sua proteção aquela obteve o tratado de 1810 pelo qual os produtos ingleses passaram a pagar 15% de tarifa, enquanto os de Portugal pagavam 16% e os dos demais países 25%! Com esse incrível tratado que os privilégios da situação política lhe haviam assegurado, firmou-se a preponderância comercial da Inglaterra no Brasil e paralelamente o predomínio da influência inglesa em quase todos os setores (Pinho s/d, p. 17 *apud* COSTA, 2000).

No âmbito institucional, pensando novamente no fato de oficializar a língua do Outro em nosso espaço, eis que D. João VI em 22 de janeiro de 1808, determina a criação das cadeiras de francês e inglês para o ensino primário e secundário, esta criação tinha por finalidade o seguinte:

E, sendo outrossim, tão geral e notoriamente conhecida a necessidade de utilizar das línguas francesa e inglesa, **como aquelas que entre as vivas têm mais distinto lugar e é de muita utilidade ao estado, para aumento e prosperidade da instrução pública**, [grifo nosso], que se crie na Corte uma cadeira de língua francesa e outra de inglesa. (Oliveira, 1999 *apud* Primitivo Moacyr, s/d, p. 61)

A criação dessas cadeiras iria ajudar aos interesses do Estado tendo em vistas as relações comerciais, e como apresentado no decreto: *como aquelas que entre as vivas têm mais distinto lugar*, tais línguas já assumiram de antemão um lugar prestigiado e reconhecido pela Corte. Estes acontecimentos vão somando condições de produção à

nossa materialidade discursiva e desta forma, vai se construindo uma memória para tais línguas no nosso espaço.

Enquanto o francês se apresentava com maior ênfase no campo intelectual e relacionado ao luxo, o inglês estava mais destinado a fins comerciais:

Havia assim três pontos diferenciados a respeito das línguas que não a portuguesa no primeiro momento do Império: o latim, como língua “condutora aos princípios literários”; o francês, que pela sua “universalidade” já possuía status cultural, sendo “parte integrante da educação”; e o inglês, que apareceu como tendo utilidade extremamente prática para atender às relações comerciais da nação portuguesa com a inglesa. (SOUZA, 2005, p. 103)

Consolidou-se então o ensino de línguas estrangeiras no Brasil, havia uma oscilação da obrigação dos alunos de frequentar as aulas de determinadas línguas que variavam entre o inglês, o francês, o italiano e o alemão, de modo que era exigido pelos currículos escolares o cumprimento das obrigações no que diz respeito ao inglês e ao francês, quanto às outras, se marcavam enquanto facultativas.

Além dos currículos escolares, o inglês foi ganhando espaço ao longo da história, o período da primeira República que vai de 1889 até 1929 foi marcada pela forte presença do capital estrangeiro, primeiro da Inglaterra e depois dos Estados Unidos, com o início da chamada aproximação a Washington (*cf.* SOUZA, 2005).

Segundo Souza (2005, p. 125-126):

No fim do Império e durante a Primeira República, as línguas estrangeiras vivenciaram um deslocamento ambivalente e pendular em relação ao seu papel, ora na sedimentação da imagem da alteridade superior (o que vem de fora é sempre melhor), ora sendo questionadas pela necessidade da própria constituição da identidade nacional, num estranhamento que paradoxalmente ajudava a sedimentar seu lugar no imaginário brasileiro.

O que resultaria em uma efervescência de nacionalismo na década seguinte. Os anos 30 foram marcados pelo movimento modernista que como veremos mais adiante neste trabalho, foi a materialização de condições de produção acerca da língua portuguesa, que se via entranhada em meio a línguas outras. Quando nos referimos à língua inglesa, não nos remetemos apenas à Europa, em 1930, Getúlio Vargas assume o poder, (*cf.* SOUZA, *idem*) e apesar de demonstrar simpatia pelos governos autoritários

de Hitler e Mussolini, se aliou aos Estados Unidos, e passou a fazer parte do cenário da segunda guerra mundial.

Segundo Souza (2005):

Vargas buscou atuar em duas frentes: no campo administrativo, buscou organizar o Estado através da importação de preceitos da ciência de administração norte-americana. No campo da imagem de governo, adotou o nacionalismo como cultura. Para que a propaganda fluísse, passou a controlar os meios de comunicação de massa.

Atento para as mudanças que a modernidade impunha tanto aos valores sociais quanto às próprias formas de exercer o poder, o presidente Getúlio Vargas tratou com especial cuidado a questão da mídia em seu governo. Antes mesmo da Revolução de 30, já havia sido esboçado um esquema centralizador de propaganda. O principal órgão responsável por tal tarefa era o Departamento Oficial de Propaganda (DOP), criado em 1931 e reorganizado em 1934, transformando-se no Departamento Nacional de Propaganda e Difusão Cultural. Naquele mesmo ano, era iniciada a transmissão do programa de rádio que informava as ações do governo, a "Hora do Brasil", ainda hoje transmitido com outro nome. (SOUZA, 2005, p. 129)

É interessante pensarmos que, mesmo buscando instaurar “conscientemente” uma nação que fosse exclusivamente brasileira, Vargas inconscientemente, interpelado pelos moldes norte-americano, usa deste modelo para implantar sua política. O que ele não sabia era que de fato, uma nação exclusivamente brasileira já se dava interpelada e constituída por línguas outras.

Todo o nacionalismo efervescente dos anos 30, desembocaria mais adiante no chamado Estado Novo, um programa do governo Vargas que agiu diretamente nas questões linguísticas do país, de modo que era proibido aos imigrantes falarem suas línguas de origem, era proibido o ensino destas línguas e até mesmo os cultos religiosos que fossem presididos em outras línguas estavam vetados. Souza (idem) nos traz o Decreto-Lei nº. 1.545, de 25 de agosto de 1939, que dispôs sobre a adaptação no meio nacional dos brasileiros descendentes de estrangeiros:

Art. 1º Todos os órgãos públicos federais, estaduais e municipais, e as entidades paraestatais são obrigados, na esfera de sua competência e nos termos desta lei, a concorrer para a perfeita adaptação, ao meio nacional, dos brasileiros descendentes de estrangeiros. Essa adaptação far-se-á pelo ensino e pelo uso da língua nacional, pelo cultivo da história do Brasil, pela incorporação em associações de caráter patriótico e por todos os meios que possam contribuir para a formação de uma consciência comum.

Art. 11. Nenhuma escola poderá ser dirigida por estrangeiros, salvo os casos expressamente permitidos em lei e excetuadas as congregações

religiosas especializadas que mantêm institutos em todos os países, sem relação alguma com qualquer nacionalidade.

Art. 12. Aos estabelecimentos de ensino localizados nas regiões mais sujeitas à desnacionalização, a educação física, na forma obrigatória prescrita, poderá ser ministrada por oficiais ou sargentos designados pelos Comandantes de Região.

O que faz emergir sentidos para nossa materialidade é que apesar da proibição de línguas como o alemão e o italiano, outras eram permitidas como o inglês e o francês, mais que isso, faziam parte do currículo escolar. É desse modo que a história brasileira vai constituindo sentidos para essa diferença entre línguas em nosso território nacional. Souza (2005) nos diz o seguinte:

Os efeitos na educação foram de várias ordens. O ensino de língua estrangeira estava proibido aos menores de 14 anos. Os alunos do Propedêutico e de Guarda-Livros persistiam com suas aulas. A partir de 1943, o ensino de língua alemã foi completamente suprimido em todas as escolas e durante vinte anos ele iria ser tabu. Durante anos a população estudou somente Latim, Francês, Inglês e Espanhol.

Foi após a segunda guerra mundial que a influência norte-americana se deu com ênfase em nosso espaço.

A Segunda Guerra Mundial submeteu as nações mais fracas à hegemonia dos Estados Unidos. Ocorreu o fenômeno da centralização e concentração da riqueza, em um processo pelo qual a liberdade de competição fundou um sistema de monopólios.

País capitalista em desenvolvimento, o Brasil sentiu igualmente o impacto da influência norte-americana, iniciada no início dos anos 40. A penetração tanto econômica quanto militar atingiu a sociedade, alterou hábitos, costumes, padrões de comportamento e de linguagem. (SOUZA, 2005, p. 147)

Passado então a guerra e o mandato de Getúlio, que não queria abdicar do poder, sendo deposto devido a um golpe militar, o Brasil segue ao comando do General Eurico Gaspar Dutra, que tomou posse em 31 de janeiro de 1946. A partir daí o mundo já se via dentro do contexto de outra guerra, a Guerra Fria, tendo o Brasil mais uma vez se aliado ao Estados Unidos, o que vai materializando a presença da língua inglesa em nosso país.

[...] A orientação política do governo Dutra sofreu a influência da conjuntura internacional com a divisão do mundo entre os EUA e a URSS. Seu governo rompeu relações diplomáticas com a URSS.

A economia do período foi marcada pela liberalização, com a crença de que um desenvolvimento autônomo da economia brasileira era impossível. Estimulou-se então a entrada de capitais estrangeiros, sem controle da remessa de lucros para o exterior. (SOUZA, 2005, p. 143)

A mídia colaborou para a disseminação do inglês, como o cinema com os super-heróis, as revistas em quadrinhos, as rádios que difundiam o *jazz* e assim sucessivamente. Segundo Bandeira (1978):

As fontes de cultura europeia, praticamente, desapareceram. O francês, como idioma das elites e da intelectualidade, perdeu sua primazia. A presença de tropas americanas popularizou o inglês. Bye-bye, good-by, big, boy, black-out, night club, money e outras expressões entraram na linguagem do cotidiano. Muitas ficaram. Outras, os businessmen ainda trouxeram: marketing, merchandising, standard, fashion etc. Os brasileiros passaram a ler Eugene O'Neil, Sinclair Lewis, Carl Sandburg, Ernest Hemingway, John dos Pasos, John Steinbeck, William Faulkner, Arthur Miller e Heny Miller. O cinema, ainda nesse particular, contribuiu para difundir a cultura americana. As empresas de publicidade, que se instalaram no Brasil [...] começaram a influir na opinião dos jornais e criar novas necessidades de consumo. [...] Era toda a burguesia brasileira que se prostrava diante do imperialismo norte-americano (Bandeira, 1978, p. 310 *apud* SOUZA, 2005, p. 148).

A imersão/difusão de línguas estrangeiras no Brasil se deu em três momentos segundo Souza (*idem*, 150-152):

Assim, no que diz respeito ao movimento das línguas estrangeiras no período em questão como elementos do imaginário nacional, podemos afirmar que houve três momentos: uma infusão pós-40, um rápido porém intenso refreio pós-54 e um novo e gradual recrudescimento após a posse de Café Filho, recrudescimento esse que só aumentou desde então devido à globalização e a mundialização da língua inglesa como língua franca, entre outros fatores.

A globalização consagra a entrada do inglês não só no Brasil, mas sua disseminação pelo mundo. Atualmente, podemos ouvir que o inglês é a língua franca do mundo, tendo em vista o potencial econômico dos Estados Unidos, e somos hoje atravessados pela ideologia capitalista que justifica uma onipotência da língua inglesa. Isto posto, temos que nossa materialidade discursiva significa, pois há uma memória acerca das línguas francesa e inglesa, no espaço do Brasil. Há esse pré-construído, há formação discursiva que permite sua significação. É, pois, desse modo que o francês, assim como o inglês se estabelecem enquanto línguas glamorosas, poderosas, artísticas, lindas. É também por isso que nós sujeitos, pensamos desse modo, pois somos interpelados historicamente.

Como podemos ver na história, devido ao acordos comerciais, políticos e às estratégias de mercado, foi inevitável para o crescimento do país a relação ao que veio de fora e por aqui se estabeleceu. Todo esse contato com línguas e culturas diferentes refletiu em uma miscigenação de línguas.

1.2 As línguas estrangeiras na gramática: uma questão discursiva

Convencionalmente nos estudos sobre a língua, o fenômeno de incorporação de palavras de uma língua em outra é denominado, em especial nos estudos de Matoso Câmara, como *empréstimo* ou *estrangeirismo*. O *empréstimo* pode ser definido do seguinte modo, segundo Câmara Jr. (1998 p. 104-105):

Empréstimo é a ação de traços linguísticos diversos dos do sistema tradicional. O condicionamento social para os empréstimos é o contacto entre povos de línguas diferentes, o qual pode ser por coincidência ou contiguidade geográfica, ou, à distância, por intercâmbio cultural em sentido lato. A coincidência ou contiguidade geográfica determina os empréstimos íntimos e a língua a que é feito o empréstimo constitui um substrato, um superstrato ou um adstrato. Os empréstimos à distância são culturais.

O *estrangeirismo* é dado como: *Palavra ou expressão estrangeira usada num texto em vernáculo, tomada como tal e não incorporada ao léxico da língua receptora.* (idem) ou então:

Estrangeirismo é o emprego, na língua de uma comunidade, de elementos oriundos de outras línguas. No caso brasileiro, posto simplesmente, seria o uso de palavras e expressões estrangeiras no português. Trata-se de fenômeno constante no contato entre comunidades lingüísticas, também chamado de empréstimo. A noção de estrangeirismo, contudo, confere ao empréstimo uma suspeita de identidade alienígena, carregada de valores simbólicos relacionados aos falantes da língua que originou o empréstimo (GARCEZ e ZILLES, 2004, p. 15).

Pelo viés dos estudos linguísticos, podemos dizer que a noção de *empréstimo* advém da relação de contato entre diferentes povos e línguas e da dicionarização, visto que algumas palavras estrangeiras começam a fazer parte dessa língua. No português, tem-se a palavra *shampoo*, hoje grafada *xampu*, por exemplo, já o estrangeirismo são as

palavras que estão tal e qual na sua língua de origem, mas que funcionam na língua portuguesa, como *business*.

Do ponto de vista discursivo, não consideraremos o funcionamento de palavras/sintaxe de outras línguas no sistema do português brasileiro em/pela sua transparência. O *empréstimo* e *estrangeirismo* serão tomados enquanto um funcionamento discursivo, que emerge na/da opacidade da língua, propondo deslocamentos, pelas/nas falhas do ritual, para além do fenômeno empírico, dada à relação constitutiva que supomos entre língua/sujeito/história.

Quando reduzimos as línguas outras a um conjunto de palavras, apagamos a história, segundo Orlandi (1988, p. 36): *É como se o período de contato dessas duas línguas fosse algo fugaz e passageiro, tão passageiro que as marcas desse contato, com o passar do tempo, tenderiam a desaparecer, cristalizando-se em forma de listas de termos exóticos [...]*. Conforme Payer (2014), à língua outra mantém-se o estatuto de língua estrangeira, como elementos externos ao sistema linguístico da língua portuguesa. Ainda que esses elementos linguísticos sempre estivessem na língua do enunciador – os compositores musicais brasileiros – podemos considerar que esses termos não se enquadram na categoria de *empréstimo* – visto que a língua se define na sua relação com a memória discursiva. Veremos que as palavras de outras línguas significam na sintaxe da língua portuguesa, justamente pela história e pela memória discursiva, e não pelas definições de *empréstimo/estrangeirismo*, que acabam por apagar o funcionamento da relação língua/memória.

Assim, o nosso interesse se centra sobre o jogo significante entre diferentes línguas no cenário brasileiro, materializado em composições musicais brasileiras, tomadas historicamente em suas condições de produção, pelo que perguntamos sobre os efeitos de sentidos produzidos nas canções, na/pela relação sujeito, língua e história, articulados pela memória discursiva da língua.

2. UM OLHAR DISCURSIVO PARA A LÍNGUA

Enquanto analistas de discurso, recortamos como objeto de estudos o discurso. Este, por sua vez, se torna palpável na língua, como uma estrutura que o materializa e faz com que se produza sentido. Nessa perspectiva, tomamos a *língua* enquanto não transparente, produzindo sentidos nessa opacidade, tomando o traço⁴ estruturalista do significado colado à palavra, enquanto estrutura e acontecimento. Compreendemos assim que os sentidos se dão na/pela história, pelas brechas possíveis dessa estrutura da língua. Pode-se afirmar a partir daí que é no furo/equívoco que o sentido se constitui, conforme propõe a análise do discurso. Orlandi (2012, p. 7), ao prefaciá-la obra *O discurso: estrutura ou acontecimento* de Michel Pêcheux, afirma que ele *propôs uma forma de reflexão sobre a linguagem que aceita o desconforto de não se ajeitar nas evidências e no lugar já feito. Ele exerceu com sofisticação e esmero a arte de refletir nos entremeios.*

De início, vale afirmar que a análise do discurso teve início na França, na década de 60 com Michel Pêcheux, propondo-se a ir contra a noção de leitura marcada pelas evidências da língua ou pela lógica harrisiana. Interessa à análise do discurso debruçar-se sobre o que está na não evidência, na opacidade/entremeio. Dessa forma, a análise do discurso enlaça diferentes campos teóricos para fundar o seu dispositivo teórico: a linguística, o marxismo e a psicanálise. Temos então o discurso que é materializado na/pela língua, tomada enquanto estrutura puramente linguística, que é atravessada pela ideologia, em que se figura o real da história e o sujeito que é inconsciente e que possibilita a materialização do discurso.

Acerca disso Orlandi, (2012, p. 20) afirma o seguinte:

[...] a Análise do Discurso é herdeira das três regiões de conhecimento – Psicanálise, Linguística, Marxismo – não o é de modo servil e trabalha uma noção – a de discurso – que não se reduz ao objeto da linguística, nem se deixa absorver pela teoria marxista e tampouco corresponde ao que teoriza a psicanálise. Interroga a linguística pela historicidade que ela deixa de lado, questiona o materialismo

⁴ Lacan, em seus estudos, privilegia o significante em detrimento do significado e mostra que pensar a língua como proposta por Saussure é colocar um impasse à significação, pois para Lacan o sentido é também o *non sense*. Ele utiliza o algoritmo S/s (significante sobre significado) para exemplificar a teoria do signo de Saussure de modo que o traço é chamado por ele de barra e esta barra se dá mesmo como um dificultador da significação: “Essas considerações, por mais existentes que elas sejam para o filósofo, [referindo-se a Saussure] desviam-nos do lugar de onde a linguagem nos interroga sobre sua natureza. E fracassaremos ao sustentarmos a questão, enquanto não nos libertarmos da ilusão de que o significante tenha que responder por sua existência ao título de uma significação qualquer, seja ela qual for.” (LACAN, 1996, p.228)

perguntando pelo simbólico e se demarca da psicanálise pelo modo como considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele.

Ao nascermos, submetemo-nos ao simbólico para nos significar, dessa forma, podemos perceber que há sentidos em circulação sobre nós e antes de nós. Há redes de sentidos que determinam a significação, há uma história, uma memória que dá sentido às palavras, à língua. Essa exterioridade determina como a linguagem produz sentidos assim e não outro modo. Para que uma palavra faça sentido, é necessário que ela tenha, de antemão, historicamente, um sentido já dado. O sentido não está arraigado apenas ao aspecto formal da língua, às formas gramaticais, à disposição dos elementos na frase, pelo contrário, os sentidos se produzem na relação constitutiva entre a forma da língua, o sujeito e sua exterioridade, como um sempre *já-lá*.

Pensamos a língua de um modo não estaque, mas em movimento. Pois o sentido vai para além de sua estrutura. Não há como garantir que aquilo que “A” diz seja interpretado do mesmo modo por “B”, pois há nesses dizeres um atravessamento da memória discursiva, materializando formações discursivas, diferentes formas-sujeito, histórias outras constituindo e fazendo produzir-se como linguagem em diferentes versões. Em relação a esse ponto, Orlandi (1996, p. 21) afirma que “[...] *partimos do princípio de que há sempre interpretação. Não há sentido sem interpretação*”. O que queremos dizer é que “A” interpreta em conformidade com a formação discursiva⁵ que o determina, que se dá pelo atravessamento ideológico do sujeito, na posição que esse sujeito ocupa na sociedade.

“A” tem assim uma relação com a falta, com a incompletude, em relação aos sentidos daquele que diz. O sujeito é tomado enquanto posição, que, por uma inscrição ideológica, se significa na história. Inscrição esta que comparece no lugar de uma origem e de um possuidor dos sentidos, em relação àquilo que se diz. Conforme Pêcheux (1975), a história se apaga pelos esquecimentos, marcando-se como discurso, na/pela materialidade significante:

[...] podemos distinguir duas formas de esquecimentos no discurso. O Esquecimento número dois, que é da ordem da enunciação: ao falarmos, o fazemos de uma maneira e não de outra, e, ao longo do

⁵ “[...] As palavras mudam de sentido segundo as posições daqueles que as empregam. Elas ‘tiram’ seu sentido dessas posições, isto é, em relação às formações ideológicas nas quais essas posições se inscrevem.” (ORLANDI, 2012, p. 42-43)

nosso dizer, formam-se famílias parafrásticas que indicam que o dizer sempre podia ser outro. [...] O outro esquecimento é o esquecimento número um, também chamado de esquecimento ideológico: ele é a distância do inconsciente e resulta do modo pelo qual somos afetados pela ideologia. (Pêcheux, 1975 *apud* ORLANDI, 2012, p. 34-35).

A língua se significa, se semantiza na/pela exterioridade. Tudo o que dizemos já foi dito, no entanto quando há uma nova enunciação instaura-se a possibilidade do novo que é atravessado por esse *já-dado*, da memória. Segundo ORLANDI (2012a, p. 31) [...] *é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer*. As formulações que compõem a memória discursiva do dizer definem o interdiscurso, como vemos:

O interdiscurso é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam o que dizemos. Para que minhas palavras tenham sentido é preciso que elas já façam sentido. E isto é efeito do interdiscurso: é preciso que o que foi dito por um sujeito específico, em um momento particular se apague na memória para que, passando para o “anonimato”, possa fazer sentido em “minhas” palavras. (ORLANDI, 2012, p. 33-34)

E é na formulação linear das palavras, no encadeamento da língua (intradiscurso) que o interdiscurso se materializa, em cujas frestas da estrutura nos deparamos com a ideologia. Em se tratando de inter/intradiscurso retomamos Courtine, tendo em vista que ele desenvolveu um gráfico que torna visível o imbricamento entre o *já-dito* e a enunciação. O eixo de Courtine se configura enquanto uma cruz com dois vetores, um na horizontal – o intradiscurso – e outro vetor na vertical – o interdiscurso. É no cruzamento desses vetores que se produz o sentido, pois as formulações existentes atravessam o novo, o aqui, o agora, de modo a atualizar, dessa memória discursiva, os sentidos, o discurso. O que justifica o emprego do termo “atravessamento” ideológico do sujeito, pois é a materialização do interdiscurso, atravessando, marcando pela ideologia, que se constitui o fio intradiscursivo. Segundo Pêcheux (2007, p. 50), a *Memória deve ser entendida aqui não no sentido diretamente psicologista da ‘memória individual’, mas nos sentidos entrecruzados da memória mítica, da memória social inscrita em práticas, e da memória construída do historiador*.

Não há como tratar de ideologia senão pelo sujeito, uma vez que se é sujeito pela interpelação ideológica. Assim, o discurso será produzido e interpretado a partir do

contexto histórico que cerceia os interlocutores, ideológica e historicamente. É pela ideologia⁶ que o indivíduo adquire o lugar de sujeito, isso porque ao produzir linguagem, faz-se a partir de uma posição ideológica.

Para a Análise do Discurso:

A ideologia, por sua vez, nesse modo de a conceber, não é vista como conjunto de representações, como visão de mundo ou como ocultação da realidade. Não há, aliás, realidade sem ideologia. Enquanto prática significativa, a ideologia aparece como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história para que haja sentido. (...) O efeito ideológico elementar é a constituição do sujeito. Pela interpelação ideológica do indivíduo em sujeito inaugura-se a discursividade. (ORLANDI, 2012, p. 48)

Esta posição ideológica está vinculada ao lugar que o sujeito ocupa na sociedade, na história, o modo como a exterioridade afeta esse sujeito. Uma exterioridade, por exemplo, como a que faz com que um sujeito-cristão seja contra o aborto, determinado por um *fora*, por meio da instituição religiosa, em que seu dizer é regulado. É desse modo que nos deparamos com a ideologia, ou seja, no modo como o dizer é delineado sob a *ilusão* de sermos origem e termos autonomia em relação aos sentidos.

De acordo com Orlandi (2006), há dois movimentos para a constituição do sujeito:

Um primeiro movimento em que temos a interpelação do indivíduo em sujeito, pela ideologia, no simbólico, constituindo a forma-sujeito histórica. Em seguida, com esta forma-sujeito histórica já constituída dá-se então o que considero como processo de individualização do sujeito. (ORLANDI, 2006, p. 13)

Dessa forma podemos pensar que os sentidos não estão soltos, à deriva, pois que perseguem um curso. A significação não se dá de forma aleatória, mas é regida, de modo que ao enunciarmos, atualizamos o tempo e um lugar, ocupando determinada posição marcada na materialidade da língua e atravessada por uma história de constituição.

Segundo ORLANDI (1996, p. 37):

⁶ Tomando a ideologia por um olhar discursivo, a concebemos do seguinte modo: “[...] não há discurso sem sujeito nem sujeito sem ideologia. A ideologia, por sua vez, é interpretação de sentido em certa direção, direção determinada pela relação da linguagem com a história em seus mecanismos imaginários. A ideologia não é, pois, ocultação mas função da relação necessária entre a linguagem e o mundo.” (ORLANDI, 1996, p. 31)

[...] a análise de discurso trabalha com a materialidade da linguagem, considerando-a em seu duplo aspecto: o linguístico e o histórico, enquanto indissociáveis no processo de produção do sujeito do discurso e dos sentidos que (o) significam. O que me permite dizer que o sujeito é um lugar de significação historicamente constituído.

Compreendemos, com Haroche (1992), que, na idade média, o homem era subordinado à igreja por uma interpelação ideológica. O homem estava subordinado a Deus pela obediência à interpretação, dada pela igreja, das sagradas escrituras. O século XVIII é marcado pelo deslocamento dessa ordem e o homem passa a cumprir às leis do Estado que, por sua vez, o individualiza, instaurando-lhe seus direitos e deveres a serem cumpridos. Sob a égide do Estado, vive-se a ilusão de que cada um é cada um, com suas respectivas responsabilidades, feito indivíduos únicos. É instaurada a ilusão da evidência, de modo que “eu”, indivíduo, sob o efeito de responsabilidade por mim e por aquilo que eu digo, quero que o meu dizer chegue ao ouvido do meu locutor, no modo como eu imaginei. Este sujeito é o do capitalismo, o qual tomamos como dispositivo de análise para a compreensão de alguns aspectos de nosso corpus, como será adiante apresentado.

Segundo Orlandi (2012, p. 107):

Uma vez interpelado em sujeito, pela ideologia, em um processo simbólico, o indivíduo, agora enquanto sujeito, determina-se pelo modo como, na história, terá sua forma individual(izada) concreta: no caso do capitalismo, [...], a forma de um indivíduo livre de coerções e responsável, que deve assim responder, como sujeito jurídico (sujeito de direitos e deveres), frente ao estado e aos outros homens. Nesse passo resta pouco visível sua constituição pelo simbólico, pela ideologia. Temos o sujeito individualizado, caracterizado pelo percurso bio-psico-social. O que fica de fora quando se pensa só o sujeito já individualizado, é justamente o simbólico, o histórico e a ideologia que torna possível a interpelação do indivíduo em sujeito.

Do mesmo modo que aquele que enuncia é atravessado ideologicamente como sujeito, ocupando ora uma posição de mãe, ora de mulher, de cristão, dentre outras, e também o é aquele que lê/interpreta o dizer. Acerca disto Orlandi (2012, p. 51) afirma que,

[...] submetendo o sujeito mas ao mesmo tempo apresentando-o como livre e responsável, o assujeitamento se faz de modo a que o discurso apareça como instrumento (límpido) do pensamento e um reflexo

(justo) da realidade. Na transparência da linguagem, é a ideologia que fornece as evidências que apagam o caráter material do sentido e do sujeito. É aí que se sustenta a noção de literalidade: o sentido literal, na concepção imanente, é aquele que uma palavra tem independentemente de seu uso em qualquer contexto. Daí seu caráter básico, discreto, inerente, abstrato e geral.

Aqui nos cabe refletir sobre o conceito de contradição, tendo em vista que há uma constituição ideológica de igualdade, de linearidade, como se tudo pudesse significar só de uma determinada maneira, como se houvesse um nivelamento, no entanto o que temos são atravessamentos ideológicos de uma classe dominante. Segundo Pêcheux (1990, p. 15), [...] *ao repetir o que todos sabem, permite calar o que cada um entende sem o confessar. Maldito aquele que rompe este pacto do silêncio tagarela [...].* Há aquele que domina, há aquele que é dominado, como se tudo fosse sempre daquele modo. É aí, então, que temos a contradição, na ruptura, nas frestas desse pré-estabelecido que só pode ser daquele jeito.

[...] levar até as últimas consequências a interpelação ideológica como ritual supõe o reconhecimento de que não há ritual sem falha, desmaio ou rachadura: “uma palavra por outra é uma definição (um pouco restritiva) da metáfora, mas é também o ponto em que um ritual chega a se quebrar no lapso ou no ato falho”. [...] As resistências: não entender ou entender errado; não “escutar as ordens”; não repetir as litanias ou repeti-las de modo errôneo, falar quando se exige silêncio; falar sua língua como uma língua estrangeira que se domina mal; mudar, desviar, alterar os sentidos das palavras e das frases; tomar os enunciados ao pé da letra [...] E assim começar a se despedir do sentido que produz o discurso da dominação. (PÊCHEUX, 1990, p. 11)

Assim, percebemos que a língua significa também na falha, enquanto matéria plástica capaz de produzir sentidos nas brechas que emergem na estrutura e faz com que a língua seja possibilidade de sentidos outros. E na contradição nos deparamos com o poético, enquanto essa possibilidade de fazer sentido no sem sentido.

Tomamos para estudo a língua em seu funcionamento, por isso mesmo dizemos que os sentidos podem ser muitos, mas não qualquer um: *Não nos iludamos, no entanto, com esse fato; não é porque é aberto que o processo de significação não é regido, não é administrado.* (ORLANDI, 1996, p. 13). O que cerceia o simbólico são as condições de

produção⁷, pois ao enunciarmos, o fazemos de uma determinada posição ideológica, em um determinado momento histórico e somos ainda constituídos por uma determinada formação discursiva. Todos esses fatores são determinantes para os processos de significação, pois que constroem a rede de atravessamentos na linearidade da língua.

O discurso define-se pelo fato de que o sentido pode ser sempre outro, pode deslizar, o que é constitutivo do real da língua, que não se fecha, não se finda. A língua se dá sempre enquanto possibilidade, como vemos, a partir de Orlandi, ao afirmar *A linguagem é um sistema de relações de sentidos onde, a princípio, todos os sentidos são possíveis, ao mesmo tempo em que sua materialidade impede que o sentido seja qualquer um* (ORLANDI, 1996, p. 20). Como já o dissemos, a língua na sua constituição se abre para a possibilidade, mas o sentido é sempre regulado. Isto acontece porque nos envolvemos em rede de repetições e para que nossas palavras façam sentido é necessário que elas já tenham de antemão, um sentido.

Quando enunciamos, a formulação põe em jogo o mesmo e o diferente dos sentidos, o que compreendemos como o movimento entre a paráfrase e a polissemia⁸. A paráfrase funciona como a repetição de dizeres já sedimentados, enquanto que a polissemia caracteriza-se pelos diversos sentidos que as redes de formulações já existentes podem produzir, ao serem colocadas em funcionamento, atualizadas em um outro contexto de dizer. Assim diz Orlandi (2012, p.37):

Se o real da língua não fosse sujeito a falha e o real da história não fosse passível de ruptura não haveria transformação, não haveria movimento possível, nem dos sujeitos nem dos sentidos. É porque a língua é sujeita ao equívoco e a ideologia é um ritual com falhas que o sujeito ao significar, se significa. Por isso dizemos que a incompletude é a condição da linguagem: nem os sujeitos nem os sentidos, logo, nem o discurso, já estão prontos e acabados.

Dessa forma o que a análise do discurso visa compreender é o *como* os sentidos se dão, não meramente interpretá-los como etiqueta do mundo, mas dizendo como os sentidos se constroem e como se dão assim e não de outra maneira. Pensar a linguagem

⁷ “O que são, pois as condições de produção? Elas compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação. Também a memória faz parte da produção do discurso. [...] Podemos considerar as condições de produção em sentido estrito e temos as circunstâncias da enunciação: é o contexto imediato. E se as consideramos em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico.” (ORLANDI, 2012, p. 30)

⁸ “[...] essa abertura do simbólico tem sido tratada nos limites indecisos, e muitas vezes tensos e indefiníveis, entre polissemia e paráfrase, dois eixos que constituem o movimento da significação entre a repetição e a diferença.” (ORLANDI, 1996, p. 13)

por um viés discursivo é pensar também a história, que se inscreve em uma memória que se configura como o (inter)discurso, fundamental nos processos de constituição dos sentidos. É o que faz da língua algo plástico, fluido, não estático. Pensar a língua enquanto transparente é reduzi-la aos significados de sua forma. A língua se constitui na opacidade e na possibilidade de significar assim ou de outro modo, conforme as condições de produção do dizer.

Com relação a isso, Orlandi (1996, p. 28) diz o seguinte:

A AD se interessa pela linguagem tomada como prática: mediação, trabalho simbólico, e não instrumento de comunicação. É ação que transforma, que constitui identidades. Ao falar, ao significar, eu me significo. Aí retorna a noção de ideologia, junto à ideia de movimento. Do ponto de vista discursivo, sujeito e sentidos não podem ser tratados como já existentes em si, como a priori, pois é pelo efeito ideológico elementar que funciona, como se eles já estivessem sempre lá.

Diferentemente de outras teorias linguísticas, a análise do discurso não toma a língua como instrumento porque a compreende como constitutiva do homem, como a condição de humanizá-lo, submetido e assujeitado pela relação entre língua, sujeito e história. Do mesmo modo que não consideramos a língua enquanto instrumento, que se usa quando necessário, se guarda quando não se precisa mais, buscamos teoricamente compreender os efeitos da diferença entre *dado* e *fato* no modo como tomamos a língua. Deixamos o *dado* para as ciências da natureza e às exatas, visto que o que interessa à análise do discurso não é o que os dados evidenciam, mas a história e a memória que tornam os *dados* em *fatos*:

[...] em análise de discurso não se trabalha com as evidências, mas com o processo de produção das evidências. O que, em última instância, significa dizer que a noção de dado é, ela própria, um efeito ideológico do qual a análise de discurso procura desconstruir a evidência, explicitando seus modos de produção. (ORLANDI, 1996, p. 44)

Os modos pelos quais se dão os gestos de interpretação põem a materialidade significativa, através do *corpus*, no entrecruzamento entre o dizer e o *já-dito*, ou seja, o intradiscurso com o interdiscurso, evidenciando a história na língua, por onde o discurso ganha visibilidade em seus efeitos. Se por um lado os sentidos podem ser muitos e não qualquer um, é porque há uma administração dos sentidos que determinam os processos de significação.

2.1 O Outro que significa em mim: heterogeneidades discursivas

A constituição pelo Outro, não só do sujeito, mas do discurso e da língua é dada como alteridade, entretanto esta constituição não nos é palpável, pois ao enunciar não conseguimos separar o que do Outro nos é constituinte, a menos que esse Outro se dê de forma mostrada, como será especificado mais a frente.

Pensaremos nesse “Outro” a partir dos pressupostos teóricos de Authier-Revuz (1990), que toma a constituição pelo Outro como heterogeneidade constitutiva e heterogeneidade mostrada. Na heterogeneidade constitutiva, o dizer do outro se dá de modo inconsciente. Através do interdiscurso vamos nos constituindo em sujeito pela exterioridade, através de já-ditos que se imbricam em nosso dizer de modo que não é possível dissociar o dizer do outro do dizer do eu. Segundo Authier-Revuz (1990):

Em ruptura com o EU, fundamento da subjetividade clássica concebida como o interior diante da exterioridade do mundo, o fundamento do sujeito é aqui deslocado, desalojado, “em um lugar múltiplo, fundamentalmente heterônimo, em que a exterioridade está no interior do sujeito”. Nessa afirmação de que, **constitutivamente**, no sujeito e no seu discurso está o **Outro**, reencontram-se as concepções do discurso, da ideologia, e do inconsciente, que as teorias da enunciação não podem, sem riscos para a linguística, esquecer. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p. 29)

Há um imbricamento do dizer do outro em nossa materialidade discursiva, de uma forma que em relação ao corpus analisado é como se fosse natural e ao mesmo tempo próprio da língua portuguesa as palavras que se apresentam em francês e em inglês na letra cantada. É o efeito do *já-lá*, da transparência, a ilusão de que aquilo só se dá daquele modo e por isso mesmo é chamado de heterogeneidade constitutiva. Authier-Revuz (1990) diz ainda:

[...] as palavras são, sempre e inevitavelmente, ‘as palavras dos outros’: esta intuição atravessa as análises do plurilinguismo e dos jogos de fronteiras constitutivas dos ‘falares sociais’, das formas linguísticas e discursivas do hibridismo, da bivocalidade que permitem a representação no discurso do discurso do outro [...]. (idem, p. 26)

Quanto à heterogeneidade mostrada Authier-Revuz diz que *totalmente outro é o ponto de vista linguístico da descrição das formas de heterogeneidade mostrada no*

discurso, através das quais se altera a unidade aparente da cadeia discursiva, pois elas aí inscrevem o outro [...]. (ibidem, p. 29), como por exemplo através das aspas, das notas de rodapé, dos parêntesis ou mesmo de outras línguas. Pela heterogeneidade mostrada o Outro é marcado, é mostrado.

Em nossa materialidade discursiva, dão-se as duas formas de heterogeneidades, de modo que há um *já-lá* do discurso do Outro, como que se os termos das outras línguas fossem língua do Brasil, palavras da língua portuguesa, mas ao mesmo tempo, embora haja essa ilusão de constituição, tais palavras não são do português, mas comparecem como a língua do Outro, marcada, mostrada, na sintaxe do português.

Esses termos de diferentes línguas marcam na sintaxe do Português, segundo pensamos, diferentes formações discursivas, diferentes espaços de dizer e diferentes condições de produção. Os sentidos que se produzem pela língua do Outro na sintaxe do português não são os mesmos produzidos quando não há atravessamentos de diferentes sistemas linguísticos. Nessa tensão, entre termos de línguas distintas que se marcam no português, formulada na/pela língua poética da composição musical, buscaremos compreender os efeitos produzidos para a língua no Brasil. Efeitos de sentido que serão tomados numa relação com o sujeito-compositor e o jogo das formações imaginárias sobre/para o sujeito e a língua.

Assim nos diz ORLANDI (2012b):

Como para a questão do sentido, a questão do multilinguismo está nas relações que estabelecemos para as línguas e entre elas. Relações que têm como princípio a abertura do simbólico. Isto quer dizer que é preciso considerar as relações entre línguas como relações sempre incompletas, em que se pratica a polissemia, compreendida como o fato de que há sempre vários movimentos de sentidos no mesmo objeto simbólico. Agora pensando não a polissemia que se dá nas palavras ou expressões de uma língua mas a polissemia da própria língua. As línguas são polissêmicas, sujeitas a falhas, ao possível, derivam, deslizam. (ORLANDI, 2012b, p. 17)

Assim, pensando a poesia, que se dá na/pela língua, tomamos para reflexão o que diz Milner, citado por PECHÊUX (2012, p. 51):

*- nada da poesia é estranho à língua
- nenhuma língua pode ser pensada completamente, se aí não se integra a possibilidade de sua poesia.*

Consideramos, a partir de Pêcheux (2004), Mariani (2004) e Almeida (2012), que a composição musical materializa o poético na língua pelo ritmo, pela fonética, etc., como propriedade da língua:

[...] o poético não está fora da linguagem, não é algo restrito a um conjunto de efeitos especiais a ser usado em determinadas ocasiões. Ao contrário, pode-se conceber como uma propriedade da ordem da língua essa capacidade de deslizamento poético. Um deslizamento que incide no corpo da língua, em sua materialidade significante. (Pêcheux 2004 *apud* MARIANI, s/d, p. 1)

É somente pela e na materialidade significante da língua que há a possibilidade de deslizamentos, metáforas, jogos entre as palavras, fonemas, significados, sentidos. Porque é quando a língua se torna “palpável” que há a possibilidade da metáfora, do jogo. Pensamos novamente em estrutura e acontecimento.

Jogar com a língua é uma questão de análise sintática. Isto é exemplificado pelo famoso *Witz* comentado por Freud: *Tu a pri um bain?* (você tomou/pegou um banho?) *Pourquoi, il em manque um?* (Por quê? Está faltando algum?). Há aqui uma ambiguidade lexical entre a expressão completa (tomar um banho) e a combinação do verbo tomar e do substantivo um banho. Mas é o esquema sintático que permite esse jogo [...] (PECHÊUX e GADET, 2011, p. 101)

Isto porque a metáfora significa por mediação da estrutura sintática da língua. É porque há regras que temos a falha, de modo que a ruptura nesta estrutura permita a metáfora e sentidos outros. Sobre isso Almeida (2011, p. 105) diz ainda, *Uma língua, cuja materialidade significante é capaz de deslizamento e jogo e que trabalha nela mesma a constituição do sujeito e dos sentidos*. Assim, a composição musical relaciona-se ao desestabilizado dos sentidos nesse espaço poético de dizer na/pela língua.

A análise do discurso é uma disciplina de interpretação. E por ser uma disciplina de interpretação trabalha com o não estabilizado na língua. Língua aqui, como possibilidade do simbólico, base ao mesmo tempo estruturada e furada. Ou seja, possibilidade do simbólico como inscrição de processos de significação nos quais se materializam a tensão entre o estabilizado e o não estabilizado, o mesmo e o diferente e o diferente no mesmo. Falar do simbólico em termos discursivos é falar desses processos de modo não estanque, é falar da paráfrase e da polissemia perpassando a fluidez do simbólico. (MARIANI, 2004, p. 13)

A metáfora é, assim, o deslizamento de sentidos que se dá não pela mera substituição de uma palavra por outra, mas por sentidos que se produzem como efeitos a partir de outra formulação. Segundo PÊCHEUX (1990, p. 53) [...] *todo enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro, diferente de si mesmo, se deslocar discursivamente de seu sentido para derivar para um outro*. Na mesma direção, Mariani (2004, p. 15) afirma que o processo metafórico consiste [...] *nessa possibilidade de haver deslocamento dos sentidos. Falar sobre metáfora, então, é falar sobre deslocamento e sobre sentido. Os sentidos existem nas relações de metáfora*.

Em se tratando de metáfora e pensando na capacidade de deslizamento de sentidos que tem essa alternância de um signo por outro, faz-se necessário retomar as reflexões de Jakobson. Segundo Mariani (no prelo), em seu artigo *Porque ler Roman Jakobson na atualidade*,

Nas reflexões de Jakobson, por outro lado, só é possível pensar a língua a partir do momento em que ela integra a possibilidade da poesia. Como ele reafirma em *Linguística e poética*, texto escrito em 1960, “a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.” (MARIANI, no prelo).

Mariani considera as críticas de Jakobson no que diz respeito aos questionamentos sobre a linearidade significativa, trabalhado por Saussure, pois ele desenvolve uma pesquisa com afásicos que analisa distúrbios que se relacionam à combinação e seleção dos signos. Segundo Mariani (idem)

E é nesse ponto que ele retoma as figuras de estilo, a metáfora e a metonímia para explicar a linguagem dos afásicos. No distúrbio de similaridade (deficiência na seleção e substituição) ocorre uma deterioração das operações metalinguísticas, fica suprimida a relação de similaridade. Nesse caso, “a metáfora é incompatível com o distúrbio da similaridade.” (Jakobson, 1969 [1960], p. 55) Já no distúrbio da contiguidade “não há perda total da palavra, há uma desordem da contiguidade na combinação de palavras em unidades superiores. Há uma deterioração na capacidade de construir sentenças. A frase vira um monte de palavras, sendo que a ordem das palavras se torna caótica.” (Jakobson *idem* p. 51) Nesse caso, ocorre uma deterioração da palavra na frase ou dos morfemas na palavra, portanto, há uma deterioração no poder de preservar a hierarquia das unidades linguísticas, fica suprimida a relação de contiguidade. “A metonímia é incompatível com o distúrbio da contiguidade.” (Jakobson *idem*, p. 55).

Há um rompimento com a linearidade trabalhada por Saussure, de modo que é aí então que se dá o efeito poético, na possibilidade do signo fazer sentido em sua não concatenação, pelo efeito poético.

O que podemos perceber é que a língua é possibilidade de sentidos em sua forma, em sua materialidade e se dá nas/pelas relações de metáfora, como propõe Pêcheux (1990) e Mariani (2007). Nesse mesmo entendimento, Almeida (2011) diz ainda que

[...] o efeito metafórico enquanto propriedade da língua produz sentidos à medida que um dizer significa-se como deslizamento do outro numa relação com a memória discursiva e o efeito metonímico à medida que as falhas constitutivas da cadeia significante, supondo o inconsciente laciano, captam sentidos e sujeito. (ALMEIDA, 2011, p. 105)

O que é interessante pensarmos é que embora a língua se dê por deslizamentos, por sentidos outros, há, segundo Orlandi (2008, p. 24), [...] *algo de “mesmo” nesse diferente; pelo processo de produção dos sentidos, necessariamente sujeito a deslizamentos, há sempre um “outro” possível que constitui o mesmo (os efeitos do deslocamento de sentido de a para f faz parte de f e de a também)*. É nesse aspecto que tomamos a noção de metáfora ao longo de toda nossa análise, por sentidos que se formam a partir de outra materialidade simbólica, que não são os mesmos produzidos pelos significantes anteriores.

A língua se dá enquanto possibilidade uma vez que está sujeita a falha. Há uma estrutura, mas esta estrutura não consegue abarcar e apreender os sentidos, por isso mesmo ela falha/rompe e produz sentidos em seus deslizamentos. Segundo Orlandi (2012, p. 52):

A condição da linguagem é a incompletude. Nem sujeitos nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente. Constituem-se e funcionam sob o modo do entremeio, da relação, da falta, do movimento. Essa incompletude atesta a abertura do simbólico, pois a falta é também o lugar do possível.

O trabalho estético de produção dos sentidos articula a relação entre aquele que formula – o poeta e a língua, pelo funcionamento de imaginários que constituem um e o outro. Segundo Orlandi (2001, p. 40), o jogo imaginário *fica mais complexo pois incluirá: a imagem que o locutor faz da imagem que seu interlocutor faz dele, a imagem que seu interlocutor faz da imagem que ele faz do objeto do discurso*. Ao enunciar, o sujeito constitui-se no seu dizer, determinado por uma exterioridade que devemos levar

em consideração como as condições de produção do dizer. No caso particular de nosso recorte, as condições de produção de composições musicais.

Nessa perspectiva, o questionamento que irá orientar nossa análise é de que modo as composições musicais brasileiras, de diferentes épocas, significam a língua nacional, considerando a sua relação com outras línguas em funcionamento no verso poético?

3. LÍNGUA, UM OLHAR HISTÓRICO

Os gestos de interpretação se dão de um modo e não de outro por uma inscrição na história. Não há sentido nem significação prontos e acabados que tenham se dado neste exato instante. O que há é um acontecimento e quando dizemos acontecimento é pensando justamente no “processo” em que os sentidos se formulam. Orlandi (1996, p.46) afirma que [...] *a língua significa porque a história intervém, o que resulta em pensar que o sentido é uma relação determinada do sujeito com a história.* Do sujeito porque há formações discursivas diversas que se marcam no dizer, fazendo com que este faça sentido, e com a história, porque há um já dado que determina, que interpela, que faz emergir o sentido.

Esta por sua vez, a história, é também interpretação, segundo Karvat (2005), [...] *toda história resulta da interpretação do historiador, apresentando-se, conforme nos diz Jenkins⁹, como um constructo linguístico intertextual, permitindo-nos logo dizer, que toda história é historiografia, pois toda história deriva da “escrita” do historiador.* (KARVAT, 2005, p. 48). Em contrapartida, por um viés discursivo, tomamos a história enquanto condição de produção, que se materializa na escrita/texto, conforme nos diz Lagazzi (2011, p. 277): *Consideramos que os sentidos são uma produção na história. Portanto, a leitura, na perspectiva discursiva, é um percurso de interpretação que tem como limites o texto, em sua materialidade significativa, e a história, em suas condições de produção.* Dessa forma o que podemos perceber é que a história é também construída pela língua e por uma “institucionalização”, passando a ocupar um lugar de verdade, enquanto fundadora de verdade, pois seu discurso é fundador e então instaura-se uma verdade sobre os fatos e inaugura-se sentidos.

Afirma Orlandi (2003) acerca do discurso fundador:

Cria tradição de sentidos projetando-se para frente e para trás, trazendo o novo para o efeito do permanente. Instala-se irrevogavelmente. É talvez esse efeito que o identifica como fundador: a eficácia em produzir o efeito do novo que se arraiga no entanto na memória permanente (sem limite). Produz desse modo o efeito do familiar, do evidente, do que só pode ser assim. (ORLANDI, 2003, p. 14)

⁹ KEITH, Jenkins A história repensada. São Paulo: Contexto, 2001. p. 24.

Pensar a história é fundamental a toda análise discursiva, pois a história é condição de produção dos efeitos de sentido. Em nosso trabalho não tomamos a história enquanto verdade soberana, uma vez que a língua, nesta perspectiva, não é transparente e onipotente, mas tomaremos a história enquanto efeito de verdade, enquanto discurso fundador de verdade, pelo trabalho da ideologia. Assim, segundo Orlandi (2008b, p. 117), [...] *podemos compreender a ideologia como o fato de que os sentidos são fixados historicamente em uma direção determinada. [...] Do mesmo modo, podemos compreender que a história não se define em relação ao tempo, mas ao poder.*

Por esta perspectiva, pensando em nossa materialidade linguística, nos propomos a compreender os efeitos de sentido que, historicamente vem se constituindo acerca desta materialidade.

3.1 Música Popular Brasileira e suas condições de produção

O Brasil, por uma questão histórica, constitui seu povo e sua cultura numa grande miscigenação, o que determina fortemente a sua produção musical. Em se tratando de Análise do Discurso, temos sempre um antes para que o hoje tenha sentido e isto se deu em relação à Música Popular Brasileira, a chamada MPB.

Como nossa colonização se deu por portugueses, a primeira influência musical que tivemos foi então de Portugal, através de Domingos Caldas Barbosa que fez surgir no Brasil a modinha. Este nome é já uma memória da moda portuguesa, mas em se tratando de um outro espaço, que não o de Portugal, foi necessário renomear. O ritmo da modinha se assemelhava ao da música operística italiana, o que vai configurando à música popular brasileira um pré-construído de erudição.

[...] a modinha, nascida no século XVII, viveu o seu primeiro momento de glória na década de 1770, quando foi introduzida em Portugal por Domingos Caldas Barbosa. O sucesso extraordinário então alcançado pelo gênero – chamado de modinha para diferenciarse da moda portuguesa – despertou o interesse de músicos de formação erudita, que passaram a tratá-lo de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana. Os mais antigos exemplos conhecidos dessa modinha elitizada são as já referidas composições sobre letras de Caldas Barbosa, publicadas no *Jornal de Modinhas* no final do século VXIII. (SEVERIANO, 2009, p. 17)

A miscigenação é constitutiva do Brasil e é verificável também no ritmo, um exemplo disto é o *lundu*, que se deu pela junção de músicas de cultura branca e negra, o que serviria de alicerce para o surgimento do samba. Sobre isso, Severiano (2009, p. 29) afirma:

O lundu surgiu da fusão de elementos musicais de origens branca e negra, tornando-se o primeiro gênero afro-brasileiro da canção popular. Na verdade, essa interação de melodia e harmonia de inspiração europeia com a rítmica africana se constitui em um dos mais fascinantes aspectos da música brasileira. Situa-se portanto o lundu nas raízes de formação de nossos gêneros afros, processo que culminaria com a criação do samba.

Com o passar dos anos outros ritmos foram adentrando nosso espaço e como que por uma heterogeneidade constitutiva foram se aproximando do que conhecemos hoje. A *polca* foi mudada e deu origem ao *choro*, o *tango* também se “abrasileirou” resultando no tango brasileiro, mas o ritmo que entrou para a histórica como legitimamente brasileiro foi o *maxixe*, embora ele trouxesse em sua formação toda miscigenação dos ritmos de outros lugares, ele nasceu no espaço do aqui, por isso foi denominado enquanto próprio do Brasil. Este revelava uma miscigenação de tudo o que se fazia na época. No entanto, quase desapareceu em 1930, tendo em vista o não agrado da classe média e *a chegada de novos ritmos americanos e o crescimento do samba, que também proporciona uma coreografia sensual, porém mais comportada*. (ibidem, p. 33).

O maxixe, composto por um batuque que lembra os ritmos afros, foi logo deixado de lado, pois era considerado “baixo”, utilizamos este termo no sentido de ser obsceno, pobre. Isto se dá, pois retoma uma memória do negro escravo, pois retoma os ritmos de uma população escrava. Há em nossa formação discursiva uma predileção ao que vem do outro e do outro não necessariamente europeu, mas do outro que seja branco, processo este que é inconsciente, mas que se encontra em nosso interdiscurso, em nossa memória.

O que se mostra interessante é pensar que o samba, que se caracteriza também como um ritmo afro, pois foi inspirado no maxixe e no lundu, obteve uma grande aceitação do público. Como o samba foi aceito, sendo ele um ritmo também afro? Segundo PÊCHEUX (1990, p. 08):

[...] 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 alhures, o além e o invisível.

É assim que funciona a contradição, marcada por atravessamentos ideológicos que estão ali, mas somos tomados pela transparência que faz com que a aceitação do samba em detrimento de outros ritmos se dê de forma “natural” é o “está, mas não está”, dado por Pêcheux (idem). Esta aceitação se dá na/pela ideologia.

Segundo Severiano (2009):

[...] o samba vive sob forte influência do maxixe. Ao contrário do que possa parecer, essa influência foi benéfica, no sentido de que apressou o seu processo de aceitação pelo público, que agora já podia dispor de um novo tipo de música cantante e dançante, também sensual e sacudida, porém sem a pecha de imoral do maxixe. (SEVERIANO, 2009, p.71)

O que encontramos no fato da aceitação do samba em detrimento do maxixe é a memória discursiva funcionando mais uma vez, uma memória de um país clerical, fundado com alicerces cristãos, alicerces estes que intervêm, por um já dado dos sentidos e pela ideologia, até mesmo na aceitação de um ritmo em detrimento do outro e somente pelo fato de um proporcionar uma coreografia sensual, “porem” mais comportada, retomamos aqui as palavras de Severiano.

Um outro aspecto que contribuiu para a aceitação do samba foi sua chegada à classe média, o protagonista desta história foi Mario Reis. Em 1927 chega ao Brasil a amplificação eletromagnética que propiciou a Mario Reis exibir sua voz suave. Uma vez que o que predominava eram vozes empostadas, fortes, muito parecidas com os cantos italianos, isto se dava ao fato da não possibilidade de se fazer ouvir em recintos amplos ou com uma gravação ruim.

Acreditando que a maneira certa de cantar exigia uma aproximação da língua falada – o que representava o oposto à eloquência do *bel canto* – e utilizando ao máximo sua apurada musicalidade, sua dicção impecável e seu perfeito domínio sobre a divisão do fraseado musical, Mário desenvolveu uma técnica de interpretação que revolucionou nossa maneira de cantar. Suas gravações, especialmente da fase inicial da carreira, passam uma impressão de extrema leveza, como se cantasse sorrindo. Era o canto coloquial, quase falado, que, praticado por um jovem aristocrata, abria ao samba, então em fase de afirmação,

boas possibilidades de aceitação pela classe média e até por parte da alta sociedade. (SEVERIANO, 2009, p. 112)

Através de Mario Reis então, o samba ganha outra dimensão e se encaminha para ser o gênero mais importante da nossa Música Popular Brasileira e é em meio aos sambistas e “bambas do Estácio”¹⁰ que estava Noel Rosa, compositor de “Não tem Tradução” e “Cem Mil Reis”, músicas que fazem parte da nossa materialidade discursiva.

Noel Rosa começa sua carreira em grupo que se chamava Bando de Tangarás, cujo repertório era sertanejo, no entanto se destacou como cantor, compositor e letrista fazendo samba. Segundo Severiano (2009) a obra de Noel se dividiu em dois momentos:

[...] o amargo, pessimista, que trata das agruras do amor – paixões, ciúmes, traições – e que é muitas vezes autobiográfico e até confessional; e o alegre, otimista, que faz a crônica do cotidiano, dos fatos pitorescos, além da exaltação de Vila Isabel, do samba e de outras bossas, de forma espirituosa, por vezes satírica e irônica.

Ele nasceu no Rio de Janeiro, mais precisamente em Vila Isabel, no dia 11 de dezembro do ano de 1910. Não viveu muito, tendo falecido em 4 de maio de 1937 resultado de complicações de doenças do trato respiratório. Embora tenha vivido pouco deixou um legado de grandes composições, apesar de ter se consagrado como melhor letrista, poeta do que compositor. Durante sua trajetória, Noel Rosa produziu 259 composições em 26 anos de vida e 7 de atividade musical¹¹.

Dessa forma, passando do dado ao fato¹², temos que o que compreende como essencial à Análise do Discurso é que a linguagem para se significar, se marca no tempo, no espaço, na história. Assim situamos a composição de Noel Rosa em um

¹⁰ Este nome se deve ao Bairro Estácio de Sá situado no centro do Rio de Janeiro. Era nesse lugar que os cantores e compositores se reuniam para conversas informais, confraternizarem e viverem sua boemia. Um bar que se destacava era o do Compadre: “Esses frequentadores do Café do Compadre eram os chamados Bambas do Estácio, que reformularam o samba, dando-lhe personalidade própria, ou seja, um padrão que o consolidou e o tornou o mais importante gênero da música popular brasileira.” (SEVERIANO, 2009, p. 119)

¹¹ Dados estes encontrados na Obra de SEVERIANO op. Cit. p. 137.

¹² “Um deslocamento fundamental, no estudo da linguagem, permite passar do dado ao fato. Este deslocamento, por sua vez, nos coloca no campo do acontecimento linguístico e do funcionamento discursivo. Sem comentar mais extensamente esta distinção, tal como ela se explica para Milner (1989) podemos dizer que, para a análise de discurso, este deslocamento significa a possibilidade de se trabalhar o processo de produção da linguagem e não apenas seus produtos.” (ORLANDI, 1996, p.36)

momento caracterizado pelo modernismo. Desse modo, tomando a música como arte, temos que esse movimento que aconteceu em fevereiro de 1922 revolucionou a produção artística da época, dando ao Brasil uma identidade que rompia com a influência europeia. Segundo Bosi (2006, p. 324)

Do quadro emergem ideologias em conflito: o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos, permeável aos influxos europeus e norte-americanos na faixa burguesa, e rica de fermentos radicais nas suas camadas média e operária. No limite, a situação comportava:

- a)-uma visão do mundo estática quando não saudosista;
- b)-uma ideologia liberal com traços anarcoides;
- c)-um complexo mental pequeno-burguês, de classe média, oscilante entre o puro ressentimento e o reformismo;
- d)-uma atitude revolucionária

Nesse período, houve uma grande vontade de se desvincular dos modos europeu, houve uma vontade de se ter um Brasil que fosse então “brasileiro” e não europeu. Que tivesse algo próprio e não do “outro”. E isto se fazia presente nas composições de Noel Rosa, como nos mostra Severiano (2009, p. 136):

Outro procedimento que o distingue dos letristas do seu tempo [...] é a frequente utilização de rimas ricas, extravagantes, inesperadas, como as que misturam palavras portuguesas e estrangeiras (“você-soirée”, do samba “Dama do Cabaré”). Todas essas características são desenvolvidas num estilo enxuto, realista, de grande poder de síntese, que valoriza a língua do povo e despreza exageros românticos, jamais mitificando o amor ou a mulher.

O que acontece é que não é pelo Modernismo que nasce um Brasil desprendido dos moldes europeus, o Modernismo não inaugura sentidos para um Brasil “Brasileiro”, mas ele é materialização das condições de produção. O Modernismo é já efeito de sentidos do que vinha se marcando historicamente. Há sim uma determinação, um atravessamento, uma constituição pelo outro, mas o dizer não se dá no espaço do lá, se dá em um aqui que é o Brasil e não França ou Estados Unidos. Através de nossa materialidade discursiva, o que podemos perceber é que embora interpelados por uma cultura europeia, o que se faz aqui (Brasil) é brasileiro, é nosso. As palavras em francês presentes na letra de Noel Rosa significam, produzem efeito aqui e não lá.

Esses sentidos retomam sim uma memória europeia, mas inauguram um novo e vão significar através da exterioridade que permeia o dizer hoje. Os sentidos não se dão

por uma intenção, quando Severiano afirma que as composições de Noel Rosa não mitificam o amor ou a mulher ele toma a composição como um dado, sendo que pelo viés discursivo a mulher e o amor se constituem como fato, são condição de produção para a composição de Noel Rosa, tendo em vista sua tumultuada vida passional. Não tomamos a linguagem em sua superficialidade, há um antes, há uma memória, há uma história e é isto que determina a significação.

Dessa forma, o que houve é que o Brasil continuou seu repertório musical ao ritmo de samba-canção e choros, tendo aí a introdução do baião até aproximadamente 1957. A partir daí, então, os ritmos tomam um outro rumo e novamente nos deparamos com a alteridade, isto porque a partir de 1958 surge a bossa nova, que se deu por um forte atravessamento da cultura norte-americana.

Após a primeira Guerra Mundial os Estados Unidos iniciaram um programa de industrialização que logo afetaria também o Brasil. Segundo Tinhorão (2012):

Assim, quando a grande máquina da indústria e da publicidade mudou, de repente, o penteado e a altura das saias das mulheres, os conceitos de moral e o ritmo das danças (a maior contribuição dos negros nesse processo), as camadas médias da população do Rio de Janeiro – onde também se verificava um acelerado processo de urbanização – passaram a adotar as novidades norte-americanas como modelo, através de um mimetismo que atingiria a música popular. (TINHORÃO, 2012, p. 51)

O ritmo norte-americano que atingiu primeiramente o Brasil foi o jazz. Rítmo este que também é de cultura negra, como o lundu, o maxixe e o samba. Nesse período, primeiras décadas do século XX, o jazz que se fazia aqui era mesmo uma réplica do dos Estado Unidos. Foi só depois da recessão do Estado Novo¹³, (quinze anos tentando controlar, aquilo que não se tem controle, nos referimos à língua, por um desejo heurístico explicado por Pêcheux através dos esquecimentos), que a influência norte americana se intensificou e ocasionou deslizamentos metafóricos em nosso samba, fazendo com que o mesmo já não fosse o mesmo por uma alteridade constitutiva do jazz. Eis que surge então a Bossa Nova, mais precisamente em 1959, com a gravação da música “Desafinado” de João Gilberto. Severiano (2009) nos fala que:

¹³ “A volta da influência avassaladora da música norte-americana deu-se após uma trégua de quinze anos (os quinze anos de clausura política do Estado Novo), por volta de 1945 de , por força do falso princípio de reciprocidade instituído com a Política de Boa Vizinhança, em nome da qual O Brasil cedia matérias primas e recebia em troca ioiôs de matéria plástica, garantindo o mercado americano para discos que não teria chance de exportar, em troca da invasão do mercado brasileiro pela produção comercial das fábricas norte-americanas, todas com subsidiárias funcionando no Brasil.” (TINHORÃO, 2012, p. 52-53)

Bem diferente do que se ouvira até então em quase dois séculos de música popular brasileira, esta gravação já mostrava tudo o que a bossa nova oferecia de inovador e revolucionário: a melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados (ou seja, que utilizavam combinações de notas estranhas à harmonia tradicional), a letra alegre, sintética, despojada, o canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa poliritmia que ressaltava o balanço da canção. (SEVERIANO, 2009, p. 330)

Foram os destaques da bossa nova figuras como Tom Jobim, Vinicius de Moraes e João Gilberto, tendo estes três, estabelecido contato com a língua inglesa por terem morado nos Estados Unidos no período de sua formação acadêmica ou por terem estendido seu sucesso ao exterior, o que vem acrescentar nas condições de produção de nossa materialidade discursiva.

Entre esses grandes da Bossa Nova, estava também Chico Buarque, que compartilhou com Tom Jobim dez composições. Assim como Noel Rosa, Francisco Buarque de Holanda é parte integrante de nossa materialidade discursiva. Sua carreira começa no I Festival Internacional da Canção Popular da TV Rio, que aconteceu em 29 de setembro a 10 de outubro de 1966, em que Chico teria sido campeão sozinho com a música “A Banda”, no entanto houve um empate que colocou em um mesmo patamar a música “Disparada” de Geraldo Vandré e Theo de Barros. Este empate foi devido a boatos que surgiram antes da divulgação do resultado oficial, em que Chico teria dito que se ganhasse rejeitaria o prêmio por considerar “Disparada” melhor que sua música. Severiano (2009) diz que:

Na realidade, segundo o historiador Zuza Homem de Mello (no livro *A Era dos Festivais: uma parábola*), “A Banda” foi a vencedora, derrotando “Disparada” por sete votos a cinco. Aliás, Zuza seria o depositário do envelope contendo as fichas de votação da comissão julgadora, que lhe foi confiado no final do festival por Paulinho Machado de Carvalho, diretor da emissora, fato que manteve em segredo por muitos anos. (SEVERIANO, 2009, p. 348)

Se tomarmos as letras das músicas em questão em sua superficialidade é fácil concordar com Chico, pois “Disparada” traz em sua composição um apelo social e um

arranjo de sonoridade mais forte, que funciona como uma crítica. No entanto, ao tomarmos essas canções levando em consideração as condições de produção que permeavam suas tessituras, veremos que realmente “A Banda” faz jus à vitória, pois traz na opacidade uma crítica ao regime militar vigente na época. De modo que ao ver a banda passar e a população se ocupar com aquele momento, era um modo de fechar os olhos para o que vinha acontecendo com país, que funciona como uma memória da política do pão e circo

Chico nasceu no Catete, bairro carioca, em 19 de junho de 1944, filho do historiador Sérgio Buarque de Holanda e de Maria Amélia Alvim Buarque de Holanda. Morou em São Paulo até seus 9 anos e na Itália dos 9 aos 12 anos, isto devido à profissão de seu pai, que lecionou em Roma neste período.

A primeira parte de sua carreira mostra um retorno ao que se fazia antes da bossa nova, tendo em suas composições um ritmo que fazia lembrar Noel Rosa, bem marcado na música “A Banda”. Segundo Severiano (2009), este assunto Chico esclareceu em entrevista ao jornal *Pasquim* em 1970:

Noel Rosa faz parte das coisas que eu ouvia muito e admirava muito. As músicas que eu fiz primeiro tinham muita coisa de Noel. [...] Mas aprendi a tocar violão com a bossa nova. [...] Quando comecei a cantar profissionalmente [...] a gente, mesmo gostando do João Gilberto, gostava de cantar samba. Não fui eu que comecei. Foi samba de Baden, foi letra de Vinicius falando em todo mundo cantar junto, coisa que a bossa nova não dava oportunidade. Então muito antes de eu fazer as músicas que apareceram, já tinha “Deixa”, de Baden e Vinicius. “Formosa” (também dos dois) já era, de certa forma, uma volta ao tradicional. Mas nunca negando a bossa nova [...] que fez eu começar a tocar violão e praticar música. (SEVERIANO, 2009, p. 364)

A maior parte da produção musical de Chico se deu entre os anos de 1964-1968, início do regime militar no Brasil. De janeiro de 1969 a março de 1970, Chico foi mantido exilado na Itália, tendo sido *detido e interrogado no ministério do exercito* (SEVERIANO, 2012, p. 365), devido à polêmica peça *Roda Viva*, inspirada na música de mesmo nome, dirigida por José Celso Martinez Corrêa.

Ao voltar ao Brasil Chico Buarque se revolta com a situação de seu país e inaugura uma nova etapa de sua carreira lançando o samba “Apesar de Você” que simula uma discussão entre namorados, mas que funciona como uma metáfora, pois a

música se tratava de uma crítica à ditadura vigente na época. Pensar em metáfora é pensar na não estabilidade dos sentidos.

Assim como esta música de Chico Buarque, houve varias outras no período da ditadura que traziam em sua letra a não satisfação do modo de governo a que o Brasil estava sujeito. No entanto, na literalidade das letras e pelo efeito de transparência produzido pela linguagem e pelo sujeito de direito, passavam despercebidas pela censura. O deslizamento metafórico que se dava nas canções no período militar pode ser explicado por LACAN (1996), pois ele afirma que a metáfora se constitui pela substituição de um significante por outro, mas que o significante substituído ainda está ali produzindo sentidos:

A centelha criadora da metáfora não jorra da apresentação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela jorra entre dois significantes dos quais um substitui o outro tomando-lhe o lugar na cadeia significante, o significante oculto permanecendo presente pela sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. (LACAN, 1996, p. 237)

Pensar nos deslizamentos é pensar mais uma vez que os sentidos não estão no controle do enunciador, mas sim à deriva, um exemplo disto é este samba de Chico que não foi barrado pelos sensores, de modo que foram vendidos aproximadamente 100 mil discos para então a censura barrar as vendas. Depois disso ele ainda conseguiu lançar músicas com conotação crítica à ditadura utilizando pseudônimos, o que obrigou aos sensores requisitar a apresentação de documentos juntamente com a música a ser analisada.

O resultado das vendas, discursivamente falando, funciona como uma resposta do público/interlocutor/consumidor de música ao momento político vivido pelo país. Consumir um produto que ia contra ao que era imposto politicamente significa enquanto um posicionamento do sujeito que se diz através do que se marca na música, uma música que significa pelo jogo metafórico do “dizer, mas não dizer” criticar e se opor à ditadura, mas de um modo que não seja perceptível à censura. Temos um efeito de nacionalidade funcionando no número de venda dos discos, esse ato materializa o dizer de um público/povo/interlocutor que se posicionava enquanto movimento contrário ao regime político ao qual o país se submetia.

Podemos perceber ainda que os sentidos se dão na/pela exterioridade, de modo que só notamos a conotação à ditadura devido ao momento pelo qual o país passava no momento em que a música foi produzida. Mesmo que a letra da música não trate explicitamente de ditadura podemos compreender esse efeito de sentido, isto porque a significação depende da exterioridade, o que podemos perceber na materialidade, como no fato das vendas dos discos de Chico, tendo em vista que o interlocutor é interpelado por essa exterioridade.

Chico é um grande compositor, poeta, músico e ainda se destacou na área das artes cênicas produzindo trilha sonora pra filmes, dos quais Joana Francesa, *corpus* de nosso trabalho, que foi trilha do filme de mesmo nome, escrito, dirigido e produzido por Cacá Diegues, no ano de 1973.

Depois de passarmos ao longo das décadas de 30 e 70, anos cruciais às nossas condições de produção, chegamos então ao final do século XX e início do século XXI, onde se encontram nossos últimos compositores, os Zecas Pagodinho e Baleiro.

Zeca Pagodinho (Jessé Gomes da Silva Filho) se consagrou enquanto cantor de pagode, mas precisamente através do LP *De pé no chão* de Beth Carvalho. Este LP foi produzido na quadra do bloco Cacique de Ramos, no Rio de Janeiro, liderada por Ubirajara Felix (o Bira), a mais importante roda de pagode acontecia neste lugar. Segundo Severiano (2009):

Originária do sânscrito e significando “templo destinado por alguns países asiáticos ao culto de seus deuses”, a palavra “pagode” já era empregada pelos portugueses no século XVI para designar também diversão do povo. Nos anos 50 o termo ressurgiu no Brasil, denominando reuniões festivas em que havia música e dança. Duas décadas depois, com a expansão das rodas de partideiros nos subúrbios cariocas, pagode passou a dar o nome a um tipo de samba praticado nessas reuniões que admite banjo, tantã e repique de mão [...]. (SEVERIANO, 2009, p. 447)

Apesar de se destacar enquanto pagodeiro, Zeca Pagodinho é um grande compositor de sambas, o que por uma afinidade rítmica não se afasta do pagode. Ele nasceu no Rio de Janeiro-RJ, em 04 de fevereiro de 1958 e começou sua carreira em 1985.

O nosso outro Zeca é José Ribamar Coelho dos Santos, que nasceu em Arari, no Maranhão, em 11 de abril de 1966. Sua carreira está entre o *boom* dos anos 90 que segundo Severiano (2009),

Além de contar com um extraordinário grupo de prestigiados veteranos, que continuavam em atividade, como foi visto, a década de 1990 revelou um bom número de cantores, músicos e compositores que mantiveram o alto padrão de nossa música popular.

A alteridade linguística que se faz presente na composição de Noel Rosa e Chico Buarque vem novamente se fazer presente na contemporaneidade, como podemos ver nas composições de Zeca Pagodinho e Baleiro, objeto do nosso *corpus*, no entanto, em um mundo globalizado, não há mais uma barreira linguística. Os sons, em especial do inglês, já estão tão imbricados à nossa língua que aparentam serem do nosso léxico “desde o princípio”.

Nós, hoje, só falamos em globalização ou em exclusão, em distância social crescente ou, ao contrário, em concentração do capital ou da capacidade de difundir mensagens e formas de consumo [...] Nesse esquema o indivíduo que está “fora” não tem mais, como no caso de uma sociedade de integração piramidal, a possibilidade de imaginar que ele pode subir os degraus de uma escala, que ele pode progredir, que ele pode sair de sua situação. O fosso aparece como quase intransponível e o medo difundido é cair do lado ruim. Segundo Touraine (idem) nós estávamos numa sociedade de discriminação, nós nos tornamos uma sociedade de segregação. (Touraine, 2001 *apud* ORLANDI, 2005).

Estes sentidos são produzidos porque o dizer possui uma história que se inscreve em uma memória que é refeita a cada enunciação. Essa memória com relação às palavras em inglês, situa o sujeito em uma época, em um determinado lugar, em um determinado espaço, características estas que se encontram marcadas em seu dizer. Não se escreve as palavras em inglês propositalmente, como se o sujeito fosse dono de seu dizer, mas se escreve por que há uma exterioridade que o determina e conforme ORLANDI (2012b), que cita L. Carroué (2007):

[...] a globalização é um processo geo-histórico de extensão progressiva do capitalismo em escala mundial e que é ao mesmo

tempo uma ideologia (neoliberal), uma moeda (o dólar), um instrumento (o capitalismo), um sistema político (a democracia), uma língua (o inglês). (L. Carroué, 2007 *apud* ORLANDI, 2012b, p. 7)

Orlandi (2012b) nos diz ainda que:

Essa formação ideológica da globalização, a que se agrega o multilinguismo, se constitui de uma contradição entre seu discurso formal universalizante e sua prática concreta de segregação. É uma formação ideológica que, frequentemente, produz a redução das culturas a museus, museifica as relações com línguas locais, se prende a um multiculturalismo empobrecedor, que faz idealmente a apologia da diferença e da multiplicidade, mas impõe, na prática, um monolinguismo fechado que silencia a pluralidade linguística necessária à dinâmica das sociedades e dos sujeitos no mundo.

Pensar o hoje, a contemporaneidade, é justamente pensar na inconstância, dessa maneira, faz-se necessário sabermos da história, pois o agora não significa senão atravessado por um passado. É por esta perspectiva que nesta parte do nosso trabalho apresentamos o histórico de nossa materialidade discursiva, porque todo *corpus* é historicamente determinado, tem um interdiscurso, uma história, uma memória fundamental à significação.

3.2. O *Corpus*: uma descrição discursiva

Compreendemos como *corpus* a materialidade que torna o discurso palpável, em que a estrutura e o acontecimento fundem linguagem e história, fazendo com que seja possível interpretar. O trabalho da análise de discurso começa aí, em mostrar o como se interpreta de um modo e não de outro, tendo em vista que a língua, cerceada pela exterioridade, produz o acontecimento (as condições de produção), possibilitando a interpretação. As configurações do *corpus* que fazem da análise do discurso um dispositivo de análise, segundo Orlandi (2008),

A noção de “dispositivo” tem, para mim, um sentido preciso que leva em conta a materialidade da linguagem, isto é, sua não-transparência e coloca a necessidade de construir um artefato para ter acesso a ela, para trabalhar sua espessura semântica – linguística e histórica – em uma palavra, sua discursividade. [...] A questão do sentido torna-se a questão da própria materialidade do texto, de seu funcionamento, de sua historicidade, dos mecanismos dos processos de significação. A

Análise do Discurso é a disciplina que vem ocupar o lugar dessa necessidade teórica, trabalhando a opacidade do texto e vendo nesta opacidade a presença do político, do simbólico, do ideológico, o próprio fato do funcionamento da linguagem: a inscrição da língua na história para que ela signifique. (ORLANDI, 2008, p. 21)

Dessa forma, considerando o funcionamento da língua e tomando-a não como algo plano e de significado estático, mas historicizada em suas condições de produção, vemos que os significantes textualizam-se em discurso de diferentes modos, numa relação particular com a memória do dizer. Por este aspecto, do conjunto heteróclito da linguagem posto por Saussure (1997), recortamos para nossos estudos a língua escrita, materializada em algumas composições musicais brasileiras desde 1933, dentre elas, *Não Tem Tradução* (1933) e *Cem Mil-Réis* (1936), de Noel Rosa, *Joana Francesa* (1973) de Chico Buarque, *Samba do Approach* (1999) e *Babylon* (2000) de Zeca Baleiro. Pretendemos, ao compreender o *corpus*, como afirma Orlandi, (1996, p. 47 *apud* Payer 2006, p. 151) *ultrapassar [...] a organização (regra, sistematicidade) buscando chegar à ordem (funcionamento, falha) da língua e da história.*

Essas composições musicais nos chamaram a atenção, pois que mobilizam simultaneamente sistemas linguísticos distintos, ou seja, trazem à formulação do verso uma sintaxe mista de diferentes línguas, que compreendem a língua portuguesa, o francês e o inglês, como um fio único da língua, produzindo efeitos de sentidos para a língua no Brasil, através dessa composição poética:

Não tem tradução

O cinema falado/É o grande culpado da transformação/Dessa gente que sente que um barracão/Prende mais que o xadrez
Lá no morro,/Se eu fizer uma falseta/A Risoleta desiste logo/Do francês e do Inglês
A gíria que o nosso morro criou/Bem cedo a cidade aceitou e usou/Mais tarde o malandro deixou de sambar,/Dando pinote/É só querendo dançar um Fox-Trote
Essa gente hoje em dia/Que tem a mania da exibição/Não se lembra que o samba/Não tem tradução no idioma francês/Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia é brasileiro,/Já passou de português
Amor lá no morro é amor pra chuchu/As rimas do samba não são I love you/E esse negócio de alô, Alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone
Amor lá no morro é amor pra chuchu/As rimas do samba não são I love you E esse negócio de alô, Alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone/Só pode ser conversa de telefone

Alô boy e alô Johnny/é telefone/telefone. (ROSA, SILVA, ALVES, 1933)

Cem Mil Reis

Você me pediu cem mil réis,/Pra comprar um soirée,/E um tamborim,/O organdi anda barato pra cachorro,/E um gato lá no morro,/Não é tão caro assim.

Não custa nada,/Preencher formalidade,/Tamborim pra batucada,/Soirée pra sociedade,/Sou bem sensato,/Seu pedido atendi,/Já tenho a pele do gato,/Falta o metro de organdi.

Sei que você,/Num dia faz um tamborim,/Mas ninguém faz um soirée,/Com meio metro de cetim,/De soirée,/Você num baile se destaca,/Mas não quero mais você,/Porque não sei vestir casaca. (NOEL ROSA, 1936)

Joana Francesa

Tu ris, tu mens trop/Tu pleures, tu meurs trop/Tu as le tropique/Dans le sang et sur la peau/Geme de loucura e de torpor/Já é madrugada/Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Mata-me de rir/Fala-me de amor/Songes et mensonges/Sei de longe e sei de cor/Geme de prazer e de pavor/Já é madrugada/Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Vem molhar meu colo/Vou te consolar/Vem, mulato mole/Dançar dans mes bras/Vem, moleque me dizer/Onde é que está/Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou/O mar, marée, bateau/Tu as le parfum/De la cachaça e de suor/Geme de preguiça e de calor/Já é madrugada/Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda. (CHICO BUARQUE, 1973)

Samba do Approach

Venha provar meu brunch/Saiba que eu tenho approach/Na hora do lunch

Eu ando de ferryboat...

Eu tenho savoir-faire/Meu temperamento é light/Minha casa é hi-tech/Toda hora rola um insight/Já fui fã do Jethro Tull/Hoje me amarro no Slash/Minha vida agora é cool/Meu passado é que foi trash...

Venha provar meu brunch/Saiba que eu tenho approach/Na hora do lunch

Eu ando de ferryboat...

Fica ligado no link/Que eu vou confessar my love/Depois do décimo drink/Só um bom e velho engov/Eu tirei o meu green card/E fui prá Miami Beach/Posso não ser pop-star/Mas já sou um nouveau-riche...

Venha provar meu brunch/Saiba que eu tenho approach/Na hora do lunch
Eu ando de ferryboat...
Eu tenho sex-appeal/Saca só meu background/Veloz como Damon Hill/Tenaz como Fittipaldi/Não dispense um happy end/Quero jogar no dream team/De dia um macho man/E de noite, drag queen...
Venha provar meu brunch/Saiba que eu tenho approach/Na hora do lunch
Eu ando de ferryboat...(ZECA BALEIRO, 1999)

Babylon

Baby!/I'm so alone/Vamos pra Babylon!/Viver a pão-de-ló/E möet chandon/Vamos pra Babylon!/Vamos pra Babylon!...
Gozar!/Sem se preocupar com amanhã/Vamos pra Babylon/Baby! Baby! Babylon!...
Comprar o que houver/Au revoir ralé/Finesse s'il vous plait/Mon dieu je t'aime glamour/Manhattan by night/Passar de iate/Nos mares do pacífico sul...
Baby!/I'm alive like/A Rolling Stone/Vamos pra Babylon/Vida é um souvenir/Made in Hong Kong/Vamos pra Babylon!Vamos pra m Babylon!...
Vem ser feliz/Ao lado deste bon vivant/Vamos pra Babylon/Baby! Baby! Babylon!...
De tudo provar/Champanhe, caviar/Scotch, escargot, ray-ban/Bye, bye miserê/Kaya now to me/O céu seja aqui/Minha religião é o prazer...
Não tenho dinheiro/Pra pagar a minha yoga/Não tenho dinheiro/Pra bancar a minha droga/Eu não tenho renda/Pra descolar a merenda/Cansei de ser duro/Vou botar minh'alma à venda...
Eu não tenho grana/Pra sair com o meu broto/Eu não compro roupa/Por isso que eu ando roto/Nada vem de graça/Nem o pão, nem a cachaça/Quero ser o caçador/Ando cansado de ser caça...
Não tenho dinheiro/Pra pagar a minha yoga/Não tenho dinheiro/Pra bancar a minha droga/Eu não tenho renda/Pra descolar a merenda/Cansei de ser duro/Vou botar minh'alma à venda...
Eu não tenho grana/Pra sair com o meu broto/Eu não compro roupa/Por isso que eu ando roto/Nada vem de graça/Nem o pão, nem a cachaça/Quero ser o caçador/Ando cansado de ser caça...
Ai, morena! Viver é bom/Esquece as penas/Vem morar comigo/Em Babylon... (ZECA BALEIRO, 2000)

A composição musical, pensada como poesia, está relacionada ao desestabilizado dos sentidos, pois que materializa o poético na língua, organizado em ritmos, compassos, tons musicais dados, etc.. No caso particular, da arte na escrita, a poesia – os sentidos produzidos pelas/nas composições musicais se dão a partir do funcionamento plástico da língua e sua inscrição na história, em que os fonemas, as palavras, as sintaxes deslizam-se melodicamente em metáforas.

Propomo-nos a compreender nas composições acima apresentadas, os efeitos de sentidos produzidos pela língua nos seus versos poéticos, considerando esse

funcionamento linguístico que brinca com os sentidos pelos deslizes metafóricos. Vale considerar que para nós os sentidos se dão na história, materializados na língua.

Propomo-nos compreender os efeitos de sentidos produzidos na/pela memória discursiva dessa língua esteticamente formulada em verso, recortando como materialidade o *aqui* de onde se diz, em relação à língua nacional brasileira e considerando as políticas de língua instauradas ao longo da história de sua constituição¹⁴. Perguntamos pelo atravessamento ideológico materializado nesses diferentes fios discursivos que extrapolam o ordinário da língua, fazendo funcionar no português imaginários sobre a língua do Outro, além de significar as políticas de estado no Brasil, para a questão da língua. Trata-se de uma língua produzida “aqui” no espaço discursivo brasileiro, cujos significantes deslizam-se de outros sistemas para o português brasileiro.

O movimento da história que se dá no batimento entre a paráfrase e a polissemia produz o mesmo e o novo dos sentidos, pelo já dado, que é a condição à constituição dos sentidos. Segundo Orlandi (2008),

A historicidade aí está justamente representada pelos deslizamentos (nas relações de paráfrase) que instalam o dizer no jogo das diferentes formações discursivas, presença de uma ausência necessária, relação incontornável com a alteridade. Falamos a mesma língua mas falamos diferente. Este deslizamento, a metáfora, própria da ordem simbólica, é o lugar da interpretação, da ideologia, da historicidade. (ORLANDI, 2008a, p. 24)

Há sempre algo que fala antes, os sentidos se inscrevem na história e nós, ao nascermos, somos inseridos em uma sociedade que já fala, dessa forma somos tomados pela língua que já está em funcionamento. O sujeito é constituído por uma língua e por uma história, ambas já postas. Ao enunciar, o sujeito constitui-se no seu dizer, determinado por uma exterioridade. Desse modo, devemos levar em consideração as condições de produção do dizer. Segundo Orlandi em seu artigo A questão do assujeitamento: um caso de determinação histórica:

¹⁴ Ao dizermos língua nossa, pensamos pelo viés da História das Ideias Linguísticas, um estudo que busca na história os modos de constituição da língua portuguesa falada no Brasil, acerca disto Payer (2006), ao estudar as condições históricas da interdição das línguas dos imigrantes, diz que “[...] a língua funcionou como *argumento* na discussão da autonomia do Estado Brasileiro. Dessa vez, entretanto, tal funcionamento interveio, por outro lado, na constituição de um imaginário social do país como linguisticamente homogêneo. Envolvido em um outro contexto mundial específico, e estando dessa vez concernida na discussão da autonomia não mais apenas a relação com Portugal, mas com diversas outras nações, os anos 1930 testemunharam um recuo no movimento de afirmação da identidade linguística brasileira, em face da configuração de uma necessidade de reafirmação do português como língua nacional diante dos imigrantes.”

[...] o assujeitamento tem uma forma histórica que depende da conjuntura da época, sendo diferente, por exemplo, na época medieval e na época contemporânea. Além disso, a relação do sujeito com a exterioridade não é direta, nem de causa e efeito, e passa pelo jogo das formações imaginárias relativas às condições de produção do dizer. (ORLANDI, s/d)

Pensar que uma palavra significa permeada por dizeres outros é o que faz a canção significar, por sentidos já dados acerca das palavras estrangeiras que funcionam no Brasil. Pechêux (2012) nos diz sobre o entrecruzamento da linguagem e da história:

Novas práticas de leitura (sintomáticas, arqueológicas, etc ...) aplicadas aos monumentos textuais, e de início aos Grandes Textos (cf. *Ler o Capital*), surgiram desse movimento: o princípio dessas leituras consiste, como se sabe, em multiplicar as relações entre o que é dito aqui (em tal lugar), e dito assim e não de outro jeito, com o que é dito em outro lugar e de outro, a fim de se colocar em posição de “entender” a presença de não-ditos no interior do que é dito. (PÊCHEUX, 2012, p. 44)

Em nosso material tomaremos a língua do outro numa relação com o português falado no Brasil, uma vez que as marcas linguísticas do Outro, do estrangeiro, se articulam na língua do Brasil produzindo sentidos.

4. POESIA: O EFEITO DA PLASTICIDADE DA/NA LÍNGUA

Considerando a materialidade significativa que recortamos, notamos que outras diferentes línguas entranham-se na sintaxe da língua portuguesa, produzindo efeitos de sentidos a partir da plasticidade que lhe é própria.

Tomemos para leitura a canção *Não Tem Tradução*, de Noel Rosa. Nesta música há dizeres sobre a língua nacional fortemente marcados, o que vamos buscar compreender. O compositor diz em suas composições musicais sobre a língua nacional, utilizando-se de verbetes, expressões e termos de outras línguas combinados à sintaxe do português, como veremos a seguir.

De início, consideramos os versos: *Lá no morro,/Se eu fizer uma falseta/A Risoleta desiste logo/Do francês e do Inglês/, /o samba/Não tem tradução no idioma francês/Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia é brasileiro/, /A gíria que o nosso morro criou/Bem cedo a cidade aceitou e usou/*. O que conseguimos perceber são os sentidos de enaltecimento da língua nacional enquanto superior às línguas outras, em que a língua portuguesa aparece como sedutora e preferida em relação ao francês e ao inglês.

Nos versos de Noel, marca-se um movimento contraditório que se dá pela língua. Enquanto em alguns versos a língua portuguesa se mostra enquanto melhor que as outras línguas, há versos que marcam a língua do outro enquanto melhor, como em *Mais tarde o malandro deixou de sambar,/Dando pinote/E só querendo dançar um Fox-Trote*. O samba significa neste verso a língua portuguesa, enquanto que o fox-trote, que é um ritmo inglês, vem então materializar a língua inglesa, e enquanto melhor que o português, pois há a preferência de um pelo outro.

Esse embate de versos, que se opõem em seus significados, fazem efervescer sentidos para a língua nacional, em que se vai elevando nossa língua por meio da crítica à língua do Outro, mas faz-se isto com palavras do Outro. Temos a língua do outro funcionando como crítica a esse mesmo Outro: *Amor lá no morro é amor pra chuchu/As rimas do samba não são I love you/E esse negócio de alô, Alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone [...]*. A contradição se marca no criticar o outro e sua língua e usar então essa língua outra para se criticá-la. Esse furo/equívoco se dá na/pela língua, por um atravessamento ideológico de constituição de nação bem marcado na década de 30 do século XX.

Vamos percebendo que o sentido se dá no que escapa, na/pela falha e o que escapa é justamente a língua do outro significando então na nossa língua, como uma maneira de não aceitação da língua desse outro. E é aí então que se dão os sentidos, no modo de significar a língua nacional se opondo à língua estrangeira, mas que sobretudo produz efeitos pelo português.

Nos versos, *A gíria que o nosso morro criou/Bem cedo a cidade aceitou e usou*, o que percebemos é que não há uma oposição entre a língua daqui e a língua do Outro, mas a língua nacional aparece enquanto diferente para si mesma, o que vai no sentido dos primeiros versos apresentados. Há uma valorização da língua portuguesa, pois, pensar a gíria é pensar a língua fluida, em funcionamento, vai além da língua “portuguesa” aquela do colonizador, mas é a língua que funciona aqui no Brasil.

Em se tratando de oposição à língua de Portugal, no verso *Tudo aquilo que o malandro pronuncia/Com voz macia é brasileiro,/Já passou de português*, a língua nacional aparece numa oposição fonética em relação à língua de Portugal. O verso, *voz macia*, está significando o ritmo do falar brasileiro, que é diferente do português de Portugal. Os efeitos de sentidos que se produzem é de que temos uma língua e uma língua que é daqui e não de lá, que tem um ritmo próprio e que não é a mesma de Portugal.

O que se faz aqui é brasileiro, pois o espaço do dizer é o Brasil. Desse modo, os efeitos de sentido que vão se constituindo na composição de Noel Rosa é o de um lugar nacional, isto se dá no modo como a crítica ao que é do Outro se marca, e vem valorizando o que é nacional: *Amor lá no morro é amor pra chuchu/As rimas do samba não são I love you/E esse negócio de alô, Alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone*. Quando ouvimos na música que *as rimas do samba não são I love you*, os efeitos de sentido que se produzem é de que o samba, algo que é do Brasil não se constitui do dizer do outro, é “puramente” nacional. Há ainda uma satirização à essa língua outra, por um jogo de sentidos que se dá nos versos: *esse negócio de alô, Alô boy e alô Johnny/Só pode ser conversa de telefone*. A fonética da palavra **Alô** assemelha-se à fonética da palavra **hello**, que na língua inglesa se dá como um cumprimento. Então, quando se diz *alô boy e alô Johnny* na música, o que temos funcionando é um modo de cumprimentar, no entanto, a fonética de uma e outra se parecem, se confundem, dessa maneira, por um deslizamento os sentidos que se produzem por meio de uma sátira, que se dá pelo poético é o de *alô* significando enquanto o de conversa de telefone.

Neste aspecto é onde se dão as heterogeneidades, de modo que a língua do outro se estrutura no fio da sintaxe da língua portuguesa e a partir da estrutura desta língua se estabelece uma crítica a esse outro, o que configura a heterogeneidade constitutiva. E é pela heterogeneidade mostrada que se dá na/pela língua estrangeira que conseguimos notar então de forma marcada a presença do outro.

Indo ao encontro desta nossa análise, Orlandi (2013) em seu livro intitulado *Língua e Conhecimento Linguístico*, nos trás uma análise de uma paródia da Canção do Exílio de Gonçalves Dias, feita por Juó Bananére, chamada Migna Terra em que a autora vai trabalhar os deslocamentos de sentidos sobre a língua macarrônica e de que modo uma diferente ordem simbólica significa dentro da língua portuguesa. Assim como o Outro se marca em nossa análise através das palavras em inglês, na análise de Orlandi uma das marcas é através da escrita:

Um segundo deslocamento que podemos considerar é o que nos indica que o gesto da escrita [...] é o sintoma da vontade de uma “língua nacional”. Nessa vontade, a sátira aparece como forma de relação ao falar imigrante, que é uma posição de crítica e afastamento, mas também uma possibilidade de interpretação da diferença, integrando-a. Aqui, igualmente, a ambiguidade, o equívoco, a indistinção, trabalham seus efeitos. (ORLANDI, 2013, p. 41)

Se lá temos a sátira, aqui temos a crítica ao inglês, o que significa é justamente a necessidade de evidenciar a diferença e isto se dá por uma necessidade de nacionalidade, Orlandi (2013, p. 45) nos diz ainda:

Como vemos, a história da língua no Brasil nos mostra que o brasileiro está exposto a diferentes ordens simbólicas, sem no entanto deixar de se representar a necessária unidade, seja ela qual for, que lhe dá o sentimento de uma “união” nacional, regida por um Estado brasileiro.

Por meio dessas críticas à língua do Outro, vão emergindo sentidos para língua nacional, de modo que tenhamos então uma língua portuguesa e do Brasil. São por sentidos como estes, produzidos por meio de músicas como as de Noel e de manifestações artísticas e literárias que foi desencadeado o movimento modernista:

Segundo Nunes (2003, p. 49)

O contexto cultural da época dos manifestos se caracteriza pela afirmação da identidade nacional, o que é visível tanto nos movimentos modernistas e nas manifestações artísticas, como nos

estudos da língua. Nestes intensifica-se a preocupação com a questão da língua nacional, havendo um esforço no sentido de distinguir a língua brasileira das demais, principalmente da portuguesa.

A língua é capaz de deslizamentos, os quais não se arraigam à forma. Faz sentido na/pela exterioridade. Segundo Almeida (s/d) [...] *A falha materializa deslocamentos discursivos em relação a materialidades que dão corpo a saberes vazados em relação ao poético na ordem da língua [...]*. Pensando então essa ordem da língua, não temos em “Cem Mil Reis” uma oposição entre as línguas. Há efeitos de sentido que se marcam no verso como duas vozes distintas, mas que se imbricam na sintaxe e na letra cantada: *Você me pediu cem mil réis,/Pra comprar um soirée,/E um tamborim,/O organdi anda barato pra cachorro,/E um gato lá no morro,/Não é tão caro assim.*

Nesta música não há uma oposição à língua do outro como ocorre em *Não Tem Tradução*. Ao passo que vamos escutando a música é como se a palavra em francês fosse, desde sempre, palavra da língua portuguesa. Nesta composição se diz de um saber sobre a língua portuguesa, de uma língua já estabelecida/oficial e que produz sentidos agora de uma maneira diferente, pois aqui, os sentidos se dão no modo como pela poesia, deslizam e marcam a posição sujeito do compositor e as condições de produção. Aqui, não se dando enquanto oposição, mas no modo como se entrelaçam o português e o francês e a partir dessa alteridade os sentidos se produzem.

Dessa forma, pensando na constituição dos sujeitos e na poesia, temos que é dessa forma que os sentidos se dão nesta composição de Noel Rosa. Há um antagonismo, e neste caso tomamos antagonismo enquanto antagonismo de classe que se dá através da posição sujeito, na qual o compositor se marca por meio da formulação que dá vida à música. Essas marcas se dão pela língua. Tomamos então os versos, *Pra comprar um soirée/E um tamborim*, a diferença se marca entre essas duas palavras: *soirée* e *tamborim*, de modo que o significado de *tamborim* irá deslizar para *pele de gato*, para *batucada*, para *morro* e para *não sei vestir casaca*, isto dentro da cadeia significativa. Já a palavra *soirée* irá deslizar para *organdi*, para *sociedade*, *cetim* e *baile*.

Na música, *batucada* se opõe a *baile*, *morro* se opõe a *sociedade* e *não sei vestir casaca* se opõe a *organdi* e *cetim*. Os sentidos que se constituem então para o que se refere a *tamborim* são uns ao passo que os que se constituem para *soirée* são outros. O que está para *soirée* vai se configurando enquanto de prestígio, diferentemente dos sentidos que se configuram para *tamborim* na cadeia significativa, e é nesse lugar de não prestígio que o sujeito (compositor/eu lírico) se marca na canção, pois há uma parte em

que se diz: *Já tenho a pele do gato,/Falta o metro de organdi*. Dessa forma, os sentidos se dão de modo que, tamborim se faz com pele de gato, por um dito popular. O verbo “ter” conjugado na primeira pessoa do singular marca o lugar do “eu”, sujeito enunciador na canção, mas que pelo efeito de sentido e pelas condições de produção mencionadas no quadro histórico deste trabalho, marca a posição sujeito do Noel Rosa compositor e não é o lugar do soirée, mas sim o lugar do tamborim.

O que podemos perceber é que os sentidos se dão nas/pelas relações de metáfora. Tomamos então como dispositivo de análise o efeito metafórico. É por ele também que *Joana Francesa* significa. Não temos algumas palavras em francês, temos versos inteiros em francês que se encadeiam com os versos em português de uma maneira que quase não conseguimos separar um verso do outro, uma língua da outra, pois na letra cantada os fonemas de uma língua e de outra se fundem e produzem sentido não termo a termo, mas pelo poético, pelos deslizamentos metafóricos, pelo jogo das palavras e seus fonemas.

Pensamos a língua em sua incompletude, no real, que faz com que as formas da língua sejam então possibilidades de sentidos, tomamos nossa materialidade, em sua capacidade de deslizamento de sentidos. Na composição de Chico Buarque em seus primeiros quatro versos temos somente a língua francesa funcionando *Tu ris, tu mens trop/Tu pleures, tu meurs trop/Tu as le tropique/Dans le sang et sur la peau/Geme de loucura e de torpor/Já é madrugada/Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda*, a língua portuguesa é introduzida no quinto verso e ainda assim se confunde com a língua francesa, e esta introdução do português passa quase que despercebido como se na canção fosse apenas uma língua funcionando.

Isto se dá pelo modo como o cantor pronuncia os “r” na canção. Todos os “r” são pronunciados como uma fricativa velar desvozeada /x/ o que caracteriza o som do “r” francês. No Brasil temos uma variação grande nos sons dos “r”, mas em especial nesta canção os “r” são pronunciados como se faz no francês de modo que o som das palavras em português se misture às palavras em francês produzindo sentido pelo poético.

O fato de *Joana Francesa* começar com versos todo em francês já vão fazendo emergir sentidos para esta canção, sentidos que fazem a música significar através da memória discursiva que se tem da língua francesa no Brasil. Que vai determinando a significação pela alteridade, por um Outro que é constitutivo e faz funcionar todo o glamour, toda a sensualidade que não só o ritmo da música traz, mas que se constitui efetivamente pela língua.

Nesta canção um dos efeitos de sentido que se produz é o de que o enunciador é que está em foco. Parece constituir-se, pelo efeito produzido pela pronúncia do “r”, um sujeito que, por falar deste modo (a mesma pronúncia em duas línguas) transcenderia a língua, as línguas, os diferentes sistemas, para integrá-los - através de um fonema.

Em nosso corpus, a noção que prevalece é a de efeito poético e metafórico, em que um elemento da língua desliza para outro produzindo sentidos outros, mas não deixando de ter em sua significação vestígios do significante anterior. É desse modo que se dão os deslizamentos na canção de Chico e nas de Baleiro, como veremos mais adiante. No verso *Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda* presente na primeira, segunda e quarta estrofes, ao ser cantada, pronunciada a palavra **acorda** seguidamente como se dá no verso em questão, o seu sentido desliza para a palavra “**d’accord**” em francês. Este deslizamento só se dá porque a língua é capaz de poesia e porque os sentidos não são fixos às formas das palavras, ao ponto de já não se saber o que é português e o que é francês.

Essa alteridade entre o português e o francês ocorre também em outros versos, como em *O mar, marée, bateau*, neste verso só as duas últimas palavras estão em francês, mas no modo como é cantada é como se o verso dissesse: O mar me arrebatou, e o verso significa tanto a partir das palavras em francês *marée* e *bateau*, como também, pelo encadeamento dos fonemas produzindo o efeito de *o mar me arrebatou* e aqui faz sentido o conceito de imagem acústica que Saussure (2000) propõe, como apresentamos em nosso quadro teórico, pois pela emissão do som no modo como a palavra se encadeia em outras o efeito metafórico emerge, fazendo então produzir sentidos outros de modo que não se anule o sentido produzido antes.

Esse jogo entre as palavras e seus fonemas se dá também nos versos de Baleiro:

[...] De tudo provar/ Champanhe, caviar/ Scotch, escargot, rayban/
Bye, bye misere/ Kaya now to me/ O céu seja aqui/ Minha religião é o
prazer [...]

Esta estrofe mobiliza um jogo de fonemas na palavra *Kaya*, presente no verso *Kaya now to me*, não apresentando, tal palavra, tradução do inglês para o português. No entanto, produz sentido não pela tradução do termo. O verso */Kaya now to me/* juntamente com o verso subsequente */O céu seja aqui/*, põe a palavra *kaya* como um convite para ir ao céu */Kaya now to me/ O céu seja aqui/* e pode ser lido como: */caia*

agora em mim porque o céu é aqui/. Esse tipo de jogo com as palavras de duas línguas se dá porque a língua constitui-se do poético pelo jogo metafórico, fazendo com que o signo apresente-se arbitrariamente em relação ao significado e ultrapassando os sentidos convencionais da relação significante/significado.

Ainda se tratando deste verso */kaya now to me/*, no modo como é pronunciado, articula o termo *Kaya* com o subsequente *now*, que formarão a fonética da palavra anal. Além deste sentido, o verso em questão significa retomando uma memória da música *Kaya* (1978) de Bob Marley, cujo refrão diz: *I got to have kaya now, got to have kaya now/ I got to have kaya now, cause the rain is falling*. A palavra *kaya* é uma gíria jamaicana utilizada para significar a maconha¹⁵, que funciona mais uma vez como uma maneira de obter prazer. O que temos nesta estrofe são jogos de palavras que produzem sentidos para o prazer */Kaya now to me/ O céu seja aqui/ Minha religião é o prazer/*, visto que os sentidos na música apontam para uma desconstrução daquilo que é historicamente já dado. Essa composição mobiliza um novo modo de significar a língua poética no jogo da relação entre a paráfrase e a polissemia.

Dentro desse aspecto de sensualidade e de prazer, na música *Babylon*, os versos *O céu seja aqui* e *Minha religião é o prazer* produzem sentidos do prazer, funcionando diferentemente do pré-construído, visto que os sentidos de religião estão sempre ligados à inibição do prazer. O prazer passa a ser religião: *Kaya now to me/ O céu seja aqui/ Minha religião é o prazer*. Os sentidos vão se constituindo nesse movimento de reformulações, no já dado dos sentidos.

E em se tratando de jogos de palavras, temos ainda os versos *Tu as le parfum/De la cachaça e de suor*, de Chico Buarque, a palavra **parfum** em francês é cognata com **perfume** em português, do mesmo modo que no verso subsequente *cachaça* e *suor* são léxicos da nossa língua, que ao serem precedidos por “*De la*” e sendo “*suor*” pronunciado com o som do “*r*” francês, ocasiona-se um imbricamento de ambas as línguas de modo que por um jogo de fonemas já não se pode separá-las e produzem sentido a partir desse imbricamento, sentidos esses que se dão pelo poético na língua.

Os sentidos vão se constituindo por uma memória do francês constituída aqui no Brasil. Há uma sensualidade na música, um erotismo e esta sensualidade se dá no ritmo da letra cantada, no modo como uma palavra se encadeia na outra no fluído de sua enunciação. No modo como a letra é cantada e nos jogos de palavras que há na música,

¹⁵ Disponível em http://www.istoe.com.br/reportagens/23755_BARATO+JAMAICANO. Acesso em 26/11/2013

os efeitos de sentidos que se produzem são de uma languidez, uma lentidão e nos traz uma memória dos pecados capitais, como a preguiça e diversas formas de prazer, como podemos ver nos versos: *Geme de loucura e de torpor; Mata-me de rir; Geme de prazer e de pavor; Vem molhar meu colo; Geme de preguiça e de calor*. Os versos em francês vão atribuindo à música, por um pré-construído, um ar de sensualidade à canção que vem se confirmar no ritmo e nos versos em português que remetem ao prazer sexual, ao prazer da preguiça e do ócio. Esses efeitos de sentidos se dão na/pela poesia presente no verso cantado.

Enquanto as canções de Noel materializam o desejo de instauração de uma identidade brasileira, a canção de Chico materializa essa identidade já instaurada. Identidade de um povo que já tem uma língua oficial, uma “língua de madeira” como diz GADET & PÊCHEUX, (2004, p. 23-24): *A língua de madeira do direito e da política se enrosca com a língua do vento da propaganda da publicidade. [...] A língua do direito é uma língua de madeira*. Agora na década de 70, já não há essa necessidade, pelo contrário. A década de 70, início da contemporaneidade materializa as desconstruções que os anos 30 propunham, o que iria desencadear no Modernismo. A canção de Chico faz funcionar duas línguas que se imbricam, ela rompe com a língua de madeira e faz funcionar a língua do vento.

A música *Babylon* assim como em *Joana Francesa*, instaura também esse jogo erótico que se dá pela enunciação, isto ocorre em virtude do poético que é próprio da língua e que é articulado pelo compositor no ritmo da música/poesia:

Baby!/ I'm so alone/ Vamos pra Babylon!/ Viver a pão-de-ló/ E möet chandon/ Vamos pra Babylon!/ Vamos pra Babylon!...
Gozar!/ Sem se preocupar com amanhã/ Vamos pra Babylon/ Baby! Baby! Babylon!...
Comprar o que houver/ Au revoir ralé/ Finesse s'il vous plait/ Mon dieu je t'aime glamour/ Manhattan by night/ Passear de iate/ Nos mares do pacífico sul...
Baby!/ I'm alive like/ A Rolling Stone/ Vamos pra Babylon/ Vida é um souvenir/ Made in Hong Kong/ Vamos pra Babylon!/ Vamos pra Babylon!...
Vem ser feliz/ Ao lado deste bon vivant/ Vamos pra Babylon/ Baby! Baby! Babylon!...
De tudo provar/ Champanhe, caviar/ Scotch, escargot, rayban/ Bye, bye misere/ Kaya now to me/ O céu seja aqui/ Minha religião é o prazer...

Os termos em francês produzem sentidos de glamour, pela sua relação com a memória discursiva. É a memória que movimenta os sentidos pré-construídos, que já estão dados, mas que são reformulados a cada momento de uma nova enunciação.

Há já sentidos pré-construídos a respeito do francês como uma língua glamorosa e sensual. Esse já dado a respeito do francês vem para a tessitura da poesia/música, construindo um lugar de prazer.

Esses sentidos se dão devido a uma memória que se constitui sobre o francês aqui no Brasil. Orlandi (2013) diz sobre isto mas as línguas em questão são o português brasileiro e o português de Portugal: *Isto quer dizer que o brasileiro significa diferentemente do português ao significar em português.* (ORLANDI, 2013, p. 27) Parafraseando o que Orlandi diz, poderíamos dizer que o francês e o inglês significam diferentemente do francês e do inglês ao significar em português. Isto porque temos condições de produção, uma memória/história diferente das que atravessam estas línguas em seu espaço de enunciação de origem.

O lugar de prazer constrói-se também no convite para ir à Babylon ou Babilônia, em português:

[...] Baby!/ I'm so alone/ Vamos pra Babylon!/ Viver a pão-de-ló/ E
môet chandon/ Vamos pra Babylon!/ Vamos pra Babylon!
Gozar!/ Sem se preocupar com amanhã/ Vamos pra Babylon/ Baby!
Baby! Babylon!
Comprar o que houver/ Au revoir ralé/ Finesse s'il vous plait/ Mon
dieu je t'aime glamour/ Manhattan by night/ Passear de iate/ Nos
mares do pacífico sul [...]

O discurso é determinado por sua exterioridade, por uma memória, como apresentamos anteriormente, com relação a essa memória que fundamenta os sentidos pré existentes sobre a Babilônia, podemos tomar como exemplo o texto bíblico: [...] *Caiu, caiu a Babilônia, a grande; [...] Porque deu de beber a todas as nações o vinho do furor de sua prostituição; os reis da terra prostituíram-se com ela, e os mercadores da terra enriqueceram-se com o poder do seu luxo.* (Apocalipse, 18, 2-3). Na materialidade simbólica da composição musical, os sentidos são articulados por essa memória discursiva, tanto pela memória que antecede os sentidos a respeito da Babilônia, como pela memória que faz do francês e do inglês, línguas prestigiadas, cult.

(...) Gozar!/ Sem se preocupar com amanhã/ Vamos pra Babylon/
Baby! Baby! Babylon!...

Comprar o que houver/ Au revoir ralé/ Finesse s'il vous plait/ Mon dieu je t'aime glamour/ Manhattan by night/ Passear de iate/ Nos mares do pacífico sul... (...)

Na composição de Baleiro, o convite para ir à Babilônia e deixar tudo aquilo que no capitalismo é impositivo ao sujeito: *Eu não tenho grana/ Pra sair com o meu broto/ Eu não compro roupa/ Por isso que eu ando roto/ Nada vem de graça/ Nem o pão, nem a cachaça*, funciona como um meio de sentir-se livre quanto às coerções do estado. No entanto há uma determinação e esse sentir-se livre funciona novamente como uma ilusão que é constitutiva do sujeito. O ser passa a se constituir pelo ter e em nossa materialidade, Babylon passa então a constituir esse lugar em que o sujeito do capitalismo deseja estar, de modo a deixar de ser caça para ser caçador.

Esse sentido que é articulado pelo [...] *Comprar o que houver/ Au revoir ralé* contraposto pelo *Eu não tenho renda/ Pra descolar a merenda*, pelo *soiree/tamborim*, pelo *minha vida agora é cool/ meu passado é que foi trash*, presente em nosso corpus é constitutivo do sujeito interpelado pelo capitalismo, cujos valores estão relacionados ao ter. A Babilônia, o *soirré* e o *cool*, que são dados em nossa materialidade simbólica como um lugar de prazer, de glamour, de ter, isto em virtude da memória discursiva, cujos sentidos se configuram como esse lugar de glamour, caracterizam-se pelo lugar onde o sujeito do capitalismo deseja estar. O antagonismo surge no momento em que o sujeito deseja estar nesse lugar significado pela Babilônia, mas que, no entanto, localiza-se em um lugar de privações.

Ao pensarmos em poesia, estamos pensando no modo como pela língua os sentidos se dão em deslizamentos, em possibilidade que não estão ali afixadas à sintaxe da língua, mas estamos pensando então em movimento. A língua enquanto estrutura se desloca de seu afixamento e passa a ser fluida uma vez que há um atravessamento ideológico, histórico e social daquele que a coloca em funcionamento, que por sua vez, ao formular o faz para alguém que também é atravessado. A língua passa então a ser possibilidade. É esse o real da língua e o que há são interpretações. Tomamos como deslizamento polissêmico essa possibilidade do simbólico presente na língua, que segundo Orlandi (2012, p. 36): [...] *na polissemia, o que temos é deslocamento, ruptura de processos de significação. Ela joga com o equívoco.*

As composições de Zeca Baleiro como também as de Noel Rosa e de Chico Buarque dão visibilidade à metáfora, mobilizando simultaneamente línguas distintas.

Nesta injunção de sentidos, entre línguas outras, mobilizadas em um único sistema simbólico, é possível compreender o jogo significante.

Essas relações de metáfora se materializam no *corpus* de modo que as músicas só significam estando com as palavras em inglês e francês. Se as palavras que estão em outras línguas fossem traduzidas para o português os sentidos seriam outros. Isto se dá porque essas línguas vão funcionar a partir de uma memória da língua que se dá aqui no Brasil, acerca das línguas outras. As palavras são estrangeiras, mas o efeito de sentido que essas palavras produzem se dá pela significação que elas têm ao serem enunciadas aqui no Brasil, tendo em vista que a linguagem significa por que as enunciações se dão enquanto acontecimentos discursivos, como podemos perceber em *Samba do Approach*:

Venha provar meu brunch/Saiba que eu tenho approach/Na hora do
lunch
Eu ando de ferryboat.
Eu tenho savoir-faire/Meu temperamento é light/Minha casa é hi-
tech/Toda hora rola um insight/Já fui fã do Jethro Tull/Hoje me
amarro no Slash/Minha vida agora é cool/Meu passado é que foi
trash.[...]

Um outro efeito que podemos perceber é de um sujeito exibicionista, aqui mais uma vez retomando a noção do sujeito capitalista como já vimos anteriormente, que exhibe saber várias línguas. Efeito diferente do sujeito anterior, que se produz num ponto de saber que ultrapassa as línguas. Pode-se notar isso pelo campo semântico das palavras em inglês.

Samba do Approach e *Babylon* se inscrevem na contemporaneidade, em um mundo globalizado, onde se diminuiu as fronteiras que abrange também a língua. Se no século XVIII já tínhamos línguas outras funcionando em nosso território, o que resultou nas políticas de língua para se ter uma nação com uma língua oficial, hoje o que temos é uma desterritorialização/descolonização linguística. É como se tudo estivesse acessível neste exato momento. Vivemos um momento de pluralidade e as línguas não se constituem de forma una, pelo contrário, são heterogêneas, se significam pelo simbólico nessa multiplicidade, como podemos ver em “*Samba do Approach*”.

Em nosso corpus o que não temos é justamente uma língua única e engessada, há um jogo de palavras que fazem sentido pela heterogeneidade que se dá entre as diversas línguas imbricadas em um único sistema simbólico.

Há um atravessamento ideológico que faz com que pensemos que o inglês em *Samba do Approach* e em *Babylon* signifique pela globalização, pois há um pré-construído acerca da língua inglesa enquanto língua mundial. Pela globalização o que temos são palavras do inglês que se espalham pelo mundo, pois ser falante de uma língua não se resume a emissão de palavras, mas sim a um atravessamento ideológico que torna indivíduos em sujeitos, que se significam na/pela exterioridade. Um brasileiro falando inglês não é o mesmo que um norte americano falando inglês. Assim, as palavras em inglês e também em francês, presentes no corpus, materializam esta nossa discussão, pois como podemos ver as palavras do inglês presentes em *Babylon* e em *Samba do Approach* podem ter adentrado nosso país pela globalização, mas o modo como essas palavras significam aqui no Brasil não é o mesmo modo pelo qual elas significam nos Estados Unidos ou na França. As palavras em inglês significam aqui por sentidos que se dão acerca do inglês no espaço do Brasil.

As palavras em inglês que se fazem presentes nas músicas de Baleiro estão presentes em nosso dia-a-dia como **lunch** que se parece com o nosso lanche até mesmo em seu significado, aqui pensando a relação entre significado/significante, dado por Saussure (2000); **light** é visto a todo tempo nas prateleiras do supermercado; **hi-tech** ouvimos sempre com relação a artigos da área de informática. Como já propôs Orlandi (2012a), pra que uma palavra faça sentido é necessário que antes ela já signifique.

Uma particularidade que podemos notar em *Samba do Approach* é o modo como os versos se estruturam, pois é apenas no final dos versos que temos as palavras em outra língua o que vai determinado o sentido pelo viés da língua portuguesa. Desse modo, pensando mais uma vez no poético, na polissemia e na capacidade de deslizamento metafórico que se dá na/pela língua, temos que, a música em questão é composta por 36 versos, isto contando com as repetições do refrão. De todos esses versos, dois apresentam léxicos do francês, sendo eles *Eu tenho savoir-faire* na segunda estrofe e *Mas já sou um nouveau-riche* na terceira estrofe. Com exceção destes, quase todos outros estão em língua inglesa.

O quase é para especificar um verso na música que significa pelo jogo de palavras constituído na letra cantada em que ao final do verso não encontramos uma palavra em francês ou em inglês, mas que é escrita de um modo que não se caracteriza enquanto língua portuguesa: “Só um bom e velho engov”.

A música se estrutura do seguinte modo, versos que começam em português e que se encerram com palavras de outra língua, então teremos: brunch, approach, lunch,

ferryboat, savoir-faire, light, assim sucessivamente até nos deparamos com “engov” que não é inglês, que não é francês, mas sim uma marca de remédio vendida no Brasil, que apresenta um escrita diferenciada das palavras da língua portuguesa, e por um sentido que vem se estabelecendo ao longo da composição, de uma alteridade linguística, “engov” significa e significa pela falha, pela incompletude, pela possibilidade e pela deriva de sentidos outros se darem a partir de uma materialidade que é plástica.

Estes sentidos são produzidos porque o dizer possui uma história que se inscreve em uma memória que é refeita a cada enunciação. Essa memória, com relação às palavras em inglês, situa o sujeito em uma época, em um determinado lugar, em um determinado espaço, características estas que se encontram marcadas em seu dizer.

Desse modo, podemos dizer, *cf.* Payer (2014) que há diferenças entre si no que diz respeito aos sujeitos das canções analisadas, e também envolvendo a materialidade discursiva específica do corpus, que é artístico e musical; o modo como os sujeitos compositores se constituem nessa discursividade artística, permanecendo ou ultrapassando o espaço dado por um simbólico relativo a uma única língua ou a mais de uma. Por exemplo, há compositores que fazem do fato de lançarem mão de duas línguas (e não de uma só) a sua *matéria mesma de sua poesia*, enquanto em outros o fato de lançarem mão de duas línguas (e não uma) parece configurar um sujeito enunciador que “representa”, ao inserir-se nela, uma discursividade de mercado, onde se exhibe mais de uma língua, em condições de produção em que se configura o sujeito “cidadão do mundo”, falante de várias línguas.

Nessa direção, na canção *Não Tem Tradução*, a composição argumenta o prestígio do português brasileiro, em relação às línguas estrangeiras, ironizando o sujeito brasileiro que atua performaticamente a partir da língua ou da cultura de outro país. O sujeito que se representa na composição, no texto de Noel Rosa, assim, é o sujeito brasileiro na relação com uma língua brasileira, que *já passou de português*. O sujeito se mostra atravessado pelo nacionalismo pingente dos anos 20 e 30 do século passado, em que o sujeito brasileiro proclama a instauração de um Brasil livre dos moldes estrangeiros, visando uma língua/história brasileira. O que passa despercebido nesse contexto é que o português do Brasil se diferencia do de Portugal justamente pelas línguas outras que se imbricaram na língua daqui.

Em *Cem Mil Réis*, os sentidos de prestígio da língua e da cultura brasileiras são reiterados, conforme a composição anterior do mesmo compositor, visto que a tensão posta entre as diferentes línguas no espaço nacional se mostra na impossibilidade da

injunção entre o *tamborim* e o *soirée*. Nessa perspectiva, a composição mobiliza com um sujeito brasileiro e com a definição de língua brasileira, visto os sentidos brasileiros não se dizem como tais nas línguas estrangeiras.

A música *Joana Francesa* opera, diferentemente das composições anteriores, com os sentidos de um sujeito que se constitui tanto pela língua portuguesa, como pela língua francesa, na medida em que não põe um dizer sobre essas línguas, cujo *locutor* delas se distancia. Pelo contrário, o dizer alterna uma e outra língua como próprias de quem as enuncia. Aqui, a discussão do nacionalismo brasileiro não se coloca do mesmo modo como na década de 30, no Brasil. A composição opera com um sujeito poeta que toma como fenômeno da sua escrita, a articulação entre diferentes línguas.

As composições de Zeca Baleiro apontam para o imaginário da língua inglesa numa relação com o que representa o PIB norte americano no mundo, além de mostrar que essa relação implica a injunção de um sujeito e a língua. O sujeito que se marca nas composições de Baleiro é o sujeito do capitalismo, que se marca pelo ter como já falamos anteriormente. A injunção desses diferentes sistemas criam um espaço produtivo para os sentidos eróticos, que se realizam a partir de diferentes jogos do significante.

Dessa maneira, levando em consideração a noção de sujeito dada pela Análise de Discurso, de que só se é sujeito na/pela linguagem, podemos compreender que os sujeitos compositores brasileiros não se significam só na língua portuguesa, pelo contrário. O que temos são compositores brasileiros que se dão enquanto sujeitos brasileiros e que se significam além da língua portuguesa, um sujeito que sim atravessado pelo Outro, pela língua do Outro.

Podemos então concluir que o simbólico perpassa os limites da forma, ou seja, para que um signo faça sentido, ele deve estar inserido em um contexto histórico. O mesmo acontece com o sujeito, visto que ele constitui-se deste contexto histórico, o que faz com que seu dizer produza sentido.

O que vamos propondo ao longo desse trabalho é compreender de que modo esse jogo deslizante entre diferentes línguas significa a língua e o sujeito nacional em nossa materialidade. Assim, o que podemos perceber é que a língua é abertura para o simbólico. Em nosso *corpus* a significação se dá também por uma relação de contradição, (cf. PÊCHEUX, 1990). Temos uma nação que tem uma língua oficial, princípio de igualdade, pois que falamos uma mesma língua somos então todos brasileiros. Dessa maneira, pensando então que não há ritual sem falhas, temos que é

nesta ruptura que o nosso corpus significa. Quando se produz sentido para a língua nossa a partir de uma língua outra. A contradição funciona no fato de a língua nacional funcionar/significar com outras línguas “não nacionais”. É a resistência, como propõe Pêcheux (idem), a brecha, a rachadura na estrutura que permitem o real da língua.

Significa porque há algo que fala antes, há sentidos já dados, pré-costruídos que dão possibilidade aos sentidos e que mesmo sendo uma outra língua há constituição de sentidos que se dão na história o que faz com que em um lugar específico sujeitos sejam atravessados por uma memória que se constitui para essas línguas outras dentro do espaço de uma língua determinada e oficializada pelo Estado.

Entre o jogo e a regra, a necessidade e o acaso, no confronto do mundo e da linguagem, entre o sedimentado e o a realizar, na experiência e na história, na relação tensa do simbólico com o real e o imaginário, o sujeito e o sentido se repetem e se deslocam. O equívoco, o non-sens, o irrealizado tem no processo polissêmico, na metáfora, o seu ponto de articulação. (ORLANDI, 2012a, p. 53)

Essas línguas significam na sintaxe da língua portuguesa, pois há uma memória da língua (cf. PAYER 2006) que determina sentidos para essas línguas outras dentro do espaço da língua nossa e que mesmo havendo políticas de língua que instituem, oficializam, regulam e determinam uma língua oficial engessada, pela análise do discurso podemos atestar o real da língua que se sujeita à falha, ao furo, ao equívoco e permite pelo poético que os sentidos sejam outros. As palavras estrangeiras vão significar justamente por sua não tradução, vão significar pelo efeito metafórico e pela incompletude, pois estando as palavras traduzidas teríamos então outros sentidos, o que configura a abertura do simbólico e coloca a língua enquanto possibilidade, polissemia, heterogeneidade.

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

Buscamos compreender a questão – *de que modo diferentes línguas articuladas à sintaxe da língua portuguesa, em canções da música popular brasileira, significam a relação língua/sujeito/história* – levando em consideração que os sentidos não se fecham e que nos conduzem sempre a outros sentidos, pela falta.

Como supõe a Análise do Discurso, para que a língua faça sentido é necessário que ela se formule a partir de sentidos já dados. Como vimos, a língua significa em movimentos na história, de um jeito e não de outro, que vão construindo os modos pelos quais a língua significa.

Os sentidos vão se construindo na história e passam a constituir a memória discursiva da língua, propondo pela Análise do Discurso, que nos estudos linguísticos a língua não seja tomada em sua transparência, visto que o inglês ou o francês como língua são tomados na sintaxe do português pelo funcionamento da memória discursiva do português brasileiro.

Se pensarmos que as línguas diferentes funcionam no espaço brasileiro e significam do mesmo modo como elas significam em seus países de origem, acabamos por apagar a história e a memória da língua. Assim, somos contrários ao que propõem os estudos linguísticos de Câmara Jr., pois que acaba por caracterizar as palavras de outras línguas na língua portuguesa como uma lista de *empréstimos* ou *estrangeirismos*.

Vimos que as palavras de outras línguas funcionam na língua portuguesa, tomando outra direção, não como meramente um instrumento, do qual fazemos uso e guardamos quando não precisamos mais usar. A língua significa em suas condições de produção, o que se dá também com as palavras das outras línguas, o que faz com que elas funcionem diferentemente do mero *empréstimo/estrangeirismo* de outros sistemas linguísticos.

O que determina a significação são as condições de produção, desse modo temos que as palavras de outras línguas significam no espaço brasileiro diferentemente do modo como significam em seus lugares de origem. Isto se dá porque a memória discursiva da língua que se constrói significa as palavras de outras línguas pela sintaxe mesma do português.

As palavras de outras línguas, significam em nossa materialidade sem a necessidade de tradução, elas significam pela memória do português, em efeitos metafóricos, que fazem com que o sentidos deslizem para um outro sentido. Isto se dá

pela capacidade que a língua tem de poesia. Gostaria de retomar aqui o que diz Mariani (no prelo) acerca de suas reflexões sobre os trabalhos de Jakobson:

Nas reflexões de Jakobson, por outro lado, só é possível pensar a língua a partir do momento em que ela integra a possibilidade da poesia. Como ele reafirma em *Linguística e poética*, texto escrito em 1960, “a Poética pode ser encarada como parte integrante da Linguística.” (MARIANI, no prelo)

Ao pensarmos em poesia, estamos pensando no modo como pela língua os sentidos se dão em deslizamentos. Segundo Orlandi (2012, p. 36): [...] *Ela joga com o equívoco*.. A língua enquanto estrutura se desloca de seu afixamento e passa a ser fluida uma vez que há um atravessamento histórico e social. A língua passa então a ser possibilidade. É esse o real da língua e o que há são interpretações. Tomamos como deslizamento polissêmico essa possibilidade do simbólico presente na língua.

Supor e definir a língua sem a sua capacidade própria de poesia é pensá-la de maneira estática, o que seria a negação de sua incompletude constitutiva. Dessa maneira, buscamos ao longo deste trabalho responder às inquietações de como diferentes línguas significam estando articuladas na sintaxe da língua portuguesa, através de versos poéticos de canções da música popular brasileira e o que podemos responder é que os sentidos produzidos para as línguas Outras no espaço da língua portuguesa do Brasil não são os mesmos produzidos em seus países de origem. Não há como “transferir, emprestar” palavras com significados congelados de um país para outro. Isto vem atestar que a língua produz sentido pelas/em suas condições de produção, numa relação com a memória de dizer essa língua mesma.

As línguas de outros países significam na língua portuguesa estando atravessadas por imaginários e pela memória discursiva sobre essas línguas dentro do espaço brasileiro. Estes sentidos são construídos na história e são retomados e re-significados a cada enunciação. Pensamos assim que as línguas estrangeiras são interpeladas pela história, produzindo na língua nacional brasileira os sentidos pela memória discursiva do português, não como lista de palavras com sentidos fixos, pois que os sentidos não são transparentes.

A memória discursiva que atravessa os modos pelos quais as línguas estrangeiras significam no Brasil não se dá aleatoriamente, pois se inscreve na história e como vimos no decorrer deste trabalho, se constitui pela noção de alteridade. Nós somos constituídos

pelo Outro, a partir desta constiuição abrimos a possibilidade da produção de diferentes efeitos de sentidos para a língua nacional.

Neste trabalho foi possível perceber que há um deslocamento dos sentidos estabilizados para a língua nacional. Podemos constatar na história que o Brasil sempre buscou instaurar uma identidade, fato marcado nas políticas de língua para a nação. Essas condições de produção produzem sentidos mais tarde na arte, na literatura, na música, como vimos nas composições de Noel Rosa, em especial em *Não Tem Tradução*. Retomo aqui o que diz Orlandi (2013, p. 45):

Como vemos, a história da língua no Brasil nos mostra que o brasileiro está exposto a diferentes ordens simbólicas, sem no entanto deixar de se representar a necessária unidade, seja ela qual for, que lhe dá o sentimento de uma “união” nacional, regida por um Estado brasileiro.

Mas como já vimos, a língua falha. Ou seja, a língua nacional não é “tão” nacional, pois somos constituídos pelo Outro e as palavras estrangeiras não funcionam através de um efeito de transporte, como se transportassem também sentidos cristalizados. Vamos percebendo que o sentido se dá no que escapa, na/pela falha e o que escapa é justamente a língua do Outro significando então na nossa língua.

Outro aspecto que conseguimos perceber através da análise é a formação de diferentes sujeitos, dadas as condições de produção. Conforme a língua desliza estando afetada pela exterioridade, isto se materializa também na constituição dos sujeitos em cada composição. Em Noel Rosa, é o sujeito brasileiro na relação com uma língua brasileira, que *já passou de português*. Aqui o sujeito brasileiro proclama a instauração de um Brasil livre dos moldes estrangeiros.

Já em Chico, nos deparamos com uma heterogeneidade constitutiva, pois diferentemente de Noel Rosa, há um sujeito que se constitui tanto pela língua portuguesa, como pela língua francesa. É como se o falante do francês na música não fosse um brasileiro, falando de fora dessa língua. Desse modo, emana um jogo de sentidos entre estas duas línguas, produzindo um sujeito que toma esse fenômeno poético de escrita, articulado entre diferentes línguas.

E por fim, as composições de Zeca Baleiro materializam um sujeito contemporâneo, consumista, globalizado, atravessado por uma territorialização discursiva, que se marca pelo ter em detrimento do ser.

Nosso dispositivo de análise faz emergir sentidos para a língua nacional a partir dos modos como somos constituídos pelo Outro. Dessa maneira, constituímos memória discursiva para a língua do Outro a partir das condições de produção que se dão aqui no espaço nacional do Brasil e a língua do Outro significa a partir da nossa memória discursiva, o que faz produzir outros efeitos de sentidos, atestando mais uma vez a capacidade de deslizamento da língua. E como afirma Mariani (idem), *só é possível pensar a língua a partir do momento em que ela integra a possibilidade da poesia*. Ou seja, quando a tomamos enquanto possibilidade de sentidos.

REFERÊNCIAS

- ACHARD, Pierre [et al]. *Papel da Memória*, tradução e introdução: José Horta Nunes, Campinas, SP: Pontes Editores, 2007, 2ª Edição.
- ALMEIDA, Eliana de [et al]. *Linguagem, História e Memória*. Campinas: Pontes Editores, 2011.
- ALMEIDA, Eliana de. *Rimas e Telas: a rua no (dis)curso*. S/D
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Heterogeneidade(s) Enunciativa(s)*, In: Cadernos de Estudos Linguísticos, (19): 25-42, Jul./Dez. 1990.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*
- CAMARA Jr., J. Mattoso. *Princípios de lingüística geral*. Rio de Janeiro, Padrão, 1989.
- KARVAT, Erivan Cassiano. *A historiografia como discurso fundador: reflexões em torno de um Programa histórico*, Revista de História Regional 10(2): 47-70, Inverno, 2005. Acesso em <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2215/1696>>, às 10:30h de 24/05/2013.
- COSTA, Emília Viotti da. *Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX*. Revista de História n. 142-143, São Paulo, dez. 2000. Acesso em <<http://revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18903/20966>> 15:30h de 15/01/2013
- DIAS, Luiz Francisco. *Os Sentidos do Idioma Nacional: As Bases Enunciativas do Nacionalismo Lingüístico no Brasil*. Campinas, Pontes, 1996. Acesso em <http://www.unicamp.br/iel/hil/publica/relatos_04.html>, as 16:44 de 08/10/2013.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. 14ª ed. rev., São Paulo: Global, 2003.
- FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na livraria do Cônego*. Belo Horizonte, Livraria Cultura Brasileira Ltda, 1945.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A Língua Inatingível*; Tradução: Bethania Mariani e Elizabeth Chaves de Mello. Campinas: Pontes, 2004.
- GARCEZ, Pedro M.; ZILLES, Ana Maria S. *Estrangeirismos: desejos e ameaças*. In: FARACO, Carlos Alberto (Org.). *Estrangeirismos: guerras em torno da língua*. 3ª ed. São Paulo: Parábola, 2004. p. 15-30.
- LACAN, Jacques. *Escritos*; tradução: Inês Oseki-Depré, 4ª Edição, São Paulo, Editora Perspectiva, 1996.

LAGAZZI, Suzi. *Análise do Discurso: a materialidade significativa na história*. In: DI RENZO, Ana. (Org.). *Linguagem, História e Memória*. Campinas: Pontes, 2011. 275-290.

MARIANI, Bethania. *Silêncio e metáfora, algo para se pensar*. P. 1-16, 2004. Acesso em <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/BethaniaMariani.pdf>>

_____. *Por que ler Roman Jakobson na atualidade*. s/d.

OLIVEIRA, Luiz Eduardo. *A Historiografia Brasileira da Literatura Inglesa: uma história do ensino de inglês no Brasil (1809-1951)*. 189f. Dissertação (Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas) Unicamp, São Paulo. 1999.

ORLANDI, Eni Puccineli. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1996.

_____. (Org) *História das Ideias Linguísticas: construção do saber metalinguístico e constituição da língua nacional*. Cáceres, MT: Unemat Editora, 2001.

_____. *Discurso Fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas, SP, Pontes, 3ª Edição, 2003.

_____. *O Sujeito Discursivo Contemporâneo: um exemplo*. In: II Seminário de Estudos em Análise do Discurso. UFRJ: Porto Alegre, RS, 2005. CD-ROM.

_____. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. 3ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2008a.

_____. *Terra à Vista, Discurso do Confronto: Velho e Novo Mundo*. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008b.

_____. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 10ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012a.

_____. *Espaços Linguísticos e seus Desafios: convergências e divergências*. Revista Rua, 2012b, no. 18. Volume 2. p. 05-18.

_____. *Língua e Conhecimento Linguístico: para uma história das ideias no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Cortez, 2013.

PAYER, Maria Onice. *Memória da Língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*; tradução: Eni P. Orlandi, 6ª Edição, Campinas, SP, Pontes Editores, 2012.

_____. *Delimitações, inversões, deslocamentos*. Cadernos de Estudos Linguísticos, Campinas, (19), julho/dezembro, 1990.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

FUREGATTI, Sylvia. *Passagens da Arte Brasileira para o Espaço Extra-Muros: Experimentações ambientais de Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Artur Barrio na passagem da modernidade para a contemporaneidade*. s/r.

SOUZA, Sérgio Augusto F. *O Movimento dos Sentidos Sobre Línguas Estrangeiras no Brasil: discurso, história e educação*. 19/12/2005. 244 f. Tese (Doutorado em Linguística do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas). Campinas, SP, 2005.

RAZZINI, M.P.G. *O Espelho da Nação: A Antologia Nacional e o Ensino de Português e de Literatura (1838-1971)*. 2000. 439 folhas. Tese – UNICAMP, Instituto de Estudos da Linguagem, 2000.

SCHWARTZMAN, S.; BOMENY, H. M. B.; COSTA, V. M. R. *Políticas e Ideologias da Educação*. 1ª edição: Editora da Universidade de São Paulo e Editora Paz e Terra, 1984 - 2ª edição, Fundação Getúlio Vargas e Editora Paz e Terra, 2000. Acesso em <http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/capit2.htm#N_68_> às 15:23h do dia 09/10/2012.

TEIAS: Rio de Janeiro, ano 7, nº 13-14, jan/dez 2006.

Acesso em <<http://zecabaleiro.uol.com.br/site2012/discografia-autorais.php>> às 15:34 do dia 25/07/2013.

Acesso em <<http://topicosespeciais.wordpress.com/2010/01/15/cinema-falado/>> acesso às 10:19h do dia 21/09/2013,

Acesso em <<http://www.vagalume.com.br/bob-marley/kaya-traducao.html>> às 16:21h do dia 26/11/2013.

Acesso em <<http://www.carlosdiegues.com.br/osfilmes.asp?idF=6>> às 14:30 do dia 27/01/2014.