

SENTIDOS DO POLÍTICO NA VOZ DE JULINHO DE ADELAIDE

Nayara Cristini Bessi

Lucília Maria de Sousa Romão (USP)

Efeitos de resistência durante o período militar: uma canção de Chico Buarque

“A gente toma a iniciativa/ Viola na rua a cantar/ Mas eis que chega
a roda viva/ E carrega a viola prá lá”... - Chico Buarque

Este artigo objetiva analisar, à luz da Análise do Discurso de linha francesa, recortes da composição “*Acorda da Amor*” de Julinho de Adelaide, pseudônimo adotado por Chico Buarque de Holanda, durante o Estado ditatorial vigente no Brasil na década de 70. Considerando a forte necessidade de dizer dos sujeitos submetidos à lei da censura daquele período, vamos refletir sobre o silêncio, o mecanismo ideológico de evidência, o sujeito discursivo no cenário de interdição de sentidos de resistência e/ou contestação e também de proibição de certos arquivos circularem.

A origem da Análise do Discurso dá-se no entremeio de diferentes campos epistemológicos num momento em que as questões relacionadas à política e à tensão de forças sociais eram muito vigorosas. Nascida no final dos conturbados anos 60, essa disciplina promove um deslocamento no interior da teoria lingüística afeiçoada ao estudo da língua como sistema fechado, já que considera o que está fora como parte constitutiva do discurso. A exterioridade, como constitutiva da língua e do sujeito discursivo, combina-se com a noção de discurso como “[...] efeitos de sentidos que são produzidos em condições

determinadas e que estão de alguma forma presentes no modo como se diz”. (ORLANDI, 2007. p. 30), ou seja, como sentido(s) em jogo dentro de um quadro político datado sócio-historicamente. Esse importante postulado nos serve de farol para analisar e buscar compreender o modo como foi possível, ao sujeito na posição de compositor, produzir e fazer circular sentidos na canção já referida.

Eu não sou político. Sou um artista. Quando grito e reclamo é porque estou sentindo que se estão pondo coisas que impedem o trabalho da criação, do qual eu dependo e dependem todos os artistas. (BUARQUE, Chico. Realidade, 1972)

No fragmento acima, retirado de uma entrevista com Chico Buarque, encontramos o sujeito na posição discursiva em que os efeitos de criação inscrevem uma forma de resistência diante do impedimento dado pela censura da época. Em vista de não poder dizer de modo dito livre nem denunciar a tortura e a repressão, o sujeito instala os sentidos de “*grito e reclamo*” e o faz adotando o pseudônimo de Julinho de Adelaide, o que para nós é um indício curioso do modo como ele autorizou-se a dizer em nome de um outro (nome) como forma de driblar a censura e também de ocupar um lugar supostamente seguro pelo não reconhecimento e sem o peso da representação que teria um artista famoso.

Pseudônimos e toda forma de disfarce sempre acompanharam a história da literatura, marcando o trabalho de escritores dos mais variados gêneros. E as razões que levam um escritor a se esconder por detrás da máscara de um outro nome são as mais diversas possíveis: caminham desde o anonimato debochado até a clandestinidade da escrita política e de contestação e é no contexto de repressão política que este ensaio irá abordar a pequena; porém, maiúscula obra de Julinho da Adelaide, um pseudônimo que acabou virando uma personagem daquele tempo. (BRAUNER, 2005, p.1)

Com poucos anos de escolaridade, compositor tido como menor, descrito como tímido e dono de um rosto feio a ponto de não se deixar fotografar, posição política amorfa e pouco crítica, a narrativa sobre Julinho de Adelaide já chamou a atenção de pesquisadores (BRAUNER, 2005) que consideram esse fato como ato de criação de uma personagem complexa e difusa, ato que vai muito além do uso de um simples nome próprio.

aí eu senti que a barra estava pesada e falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou. As três primeiras músicas que mandei, onde eu assinava como Julinho da Adelaide, passaram. Se fossem com o meu nome, provavelmente, não passariam.

No recorte dessa entrevista de Chico Buarque, pontuamos que o sujeito não nos dá pistas dessa criação de um personagem, talvez porque isso foi tecido aos poucos a cada nova entrevista que Chico concedia para falar de Julinho. Como analistas do discurso, observamos que o sujeito aproveita-se das fissuras do discurso dominante e, no movimento de sentidos tidos como marginais, faz emergir uma possibilidade de dizer de outro modo, driblando o previsível, produzindo um giro no que o nome do outro, no caso Julinho, poderia evocar sentidos de autorização na rede de sentidos já ditos antes sobre o nome de Chico.

Interessa-nos aqui analisar discursivamente esse nome-outro cujo funcionamento nos aponta e efeito de algo absolutamente inofensivo pela marca do diminutivo Julinho, algo que nos remete ao infantil, ao sentido de pequenez ou de adocicado afeto. Somado à marca lingüística “*da Adelaide*”, o nome faz falar efeitos ainda mais doces, já que o nome Julinho passa a ser atrelado, preso, enredado como parte de um nome feminino, este sim detentor da posse e da referência maior. Esse pseudônimo funciona como marca do sujeito em relação à censura, à impossibilidade de certos dizeres circularem, ou seja, ao fato de ele assumir outra posição, no caso, como homem de uma

mulher. Assim, coloca em movimento diferente rede de possíveis dizeres e de proteção, tal como Carneiro (2008, p.1) apontou em relação à literatura:

Outro elemento importante na literatura apocalíptica é a linguagem simbólica, enigmática. As visões, símbolos e mensagem cifradas além de dar beleza ao texto, asseguram o anonimato e segurança ao autor, pois sua mensagem fica obscurecida para o inimigo embora seja clara para os destinatários. Podemos acrescentar que a linguagem enigmática, simbólica e cifrada tem, também, a finalidade de trazer consolo e coragem na luta contra o invasor e alento para resistir.

Os efeitos de coragem e de denúncias, marcados na voz de Julinho da Adelaide, inscreveram os sujeitos excluídos do dizer na ordem do discurso, promovendo espaços de identificação com o efeito de medo e insegurança, além de condenação à violência. Esse caldo de sentidos alimentou a denominada “canção de protesto”, movimento musical marcado por canções que promoviam desacordos e acordes dissonantes em relação à ordem vigente; desse modo, a voz de Julinho coloca em discurso efeitos de resistência e inconformismo social, já que ele afirma que:

A ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí justamente para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram- não adianta agora querer mudar a História. De alguma maneira, nós os artistas, sempre vamos perturbar a ordem, e note que não estou falando nem da arte diretamente política, do tipo “canção de protesto. (BUARQUE, Chico. Versus, set. de 1977)

O fato de Chico, na posição de compositor, lançar mão de um pseudônimo para dizer nos remete ao tenso movimento discursivo entre ocupar um lugar e não outro no discurso, enfim, entre o sujeito e os outros que o atravessam, embora a heterogeneidade não seja o foco desse trabalho. Ao quebrar as regras do jogo, por meio de uma narrativa e um nome ficcional,

o sujeito não fica petrificado na posição imaginariamente destinada a ele, qual seja, aquela em que a dominação e a violência do Estado autoritário impedia e interditava a voz de muitos sujeitos que só poderiam se inscrever no discurso por meio do drible metafórico, o que para Bezerra de Meneses (2000, p. 73) reclama um efeito de malandragem já que “para se pronunciarem coisas, em determinadas situações históricas, só sendo malandro; o otário simplesmente... silenciaria”. É isso que a autora chama de malandragem que instala a possibilidade do giro, promovendo de efeitos de resistência e de desarranjo no discurso oficial, inscrevendo lugares outros, imprevistos e criativos. Dessa maneira, no jogo polissêmico constitutivo da linguagem, o sujeito burlou a censura e abriu fendas no que estava silenciado e impossível de dizer, fazendo girar a roda, viva e intensa do discurso.

Discurso e o silêncio: os movimentos do sujeito

“Estou falando dos anos 70, época em que começou a circular com maior intensidade aquilo que a gente poderia chamar - com certo cuidado, porque a expressão está muito desgastada - de cultura de resistência”. Chico Buarque.

A Análise do Discurso articula pressupostos teóricos da lingüística, do materialismo histórico e da psicanálise, postulando uma não correspondência entre palavra e mundo e rompendo com as certezas da univocidade e transparência da linguagem.

A Lingüística constitui-se pela afirmação da não transparência da linguagem: ela tem seu próprio objeto, a língua, e esta tem sua ordem própria. Esta afirmação é fundamental para a Análise do discurso, que procura mostrar que a relação linguagem/pensamento/mundo não é unívoca, não é uma relação direta que se faz termo a termo,

isto é, não se passa diretamente de um a outro. (ORLANDI, 2007, pg.19)

Tal teoria de linhagem francesa tem como objeto de estudo o discurso, buscando compreendê-lo na relação de produção dos sentidos, tendo a língua como materialidade opaca que está sempre em movimento, não como um sistema estático e fechado em si mesmo. Assim, a língua é o lugar da incompletude, da tensão da contradição, que admite falhas e deslizamentos.

Longe de encarar a ambigüidade como um ‘problema’ como um fato lingüístico “negativo”, ela deve ser vista como um lugar de resistência, um lugar de diferença com o sistema e um modo de se perceber melhor o sujeito que a produz e/ ou a detecta”. (FERREIRA, 1998, p.207)

Podemos afirmar que Pêcheux define discurso como sendo “*efeito de sentidos entre interlocutores*”, processo de significação em que estão presente a língua e a história e no qual fala sempre um sujeito interpelado pela ideologia. Segundo Orlandi citando Pêcheux “não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia : o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido”. (ORLANDI, 2007 apud. PÊCHEUX, 1975, p 17). A partir desta concepção teórica, não se considera o falante do discurso como indivíduo, mas sim como uma posição discursiva, um lugar em que o sujeito é interpelado, capturado por um mecanismo de naturalização que evidencia certos sentidos no discurso; a este mecanismo é dado o nome de ideologia.

ideologia não se define como o conjunto de representações, nem muito menos como ocultação de realidade. Ela é uma prática significativa; sendo necessidade da interpretação, não é consciente – ela é efeito da relação do sujeito com a língua e com a história em

sua relação necessária, para que se signifique.” (ORLANDI, 1998, p.48)

Assim, interessa-nos flagrar, na materialidade lingüística de recortes da composição “*Acorda amor*”, a posição-sujeito interpelado, capturado por tal mecanismo de naturalização que evidencia certos sentidos no seu discurso, mecanismo este chamado ideologia. Ou seja, o sujeito, na injunção ideológica de dizer, assume uma posição de artista inconformado com a interdição dos sentidos, com a censura, com a violência de Estado e passa a ser capturado pela ideologia em outro lugar. A ideologia não é única, existem “ideologias”, e apenas uma será a ideologia dominante. Segundo Althusser (1968), esse processo é assegurado pelos aparelhos ideológicos do Estado; em relação ao nosso objeto, podemos exemplificar a polícia do Estado ditatorial vigente no Brasil, que alimentava uma relação imaginária de poder político inclusive quem continuava vivo e quem deveria morrer.

“Não há um centro, que é o sentido literal, e suas margens, que são os efeitos de sentidos. Só há margens. Por definição, todos os sentidos são possíveis, e em certas condições de produção, há a dominância de um deles. O sentido literal é um efeito discursivo.” (ORLANDI, 2003, p. 114).

Segundo (BUENO, s/d), citando Pêcheux, “o conceito de formação discursiva compreende o lugar de construção dos sentidos, determinando o que “pode” e “deve” ser dito, a partir de uma posição numa dada conjuntura. Assim sendo, a uma dada formação discursiva sempre corresponde uma dada formação ideológica”. Assim, uma formação discursiva (FD) não tem fronteiras rígidas e estanques, podendo inclusive ser atravessada por discursos que vieram de outras formações discursivas, ou seja, ela é atravessada por efeitos provenientes de discursos outros.

Observamos isso em recortes de entrevistas de Chico Buarque em que ele cria a história de vida de Julinho de Adelaide e atribui a ele uma suavidade simpática em relação ao governo de então. A formação discursiva na qual a denúncia é produzida e produz efeitos, por exemplo, na canção que veremos logo mais, dissolve-se ou fica furada sob a neutralidade política da voz do próprio Julinho ao dar entrevistas sobre o governo. Temos aqui duas FDs em rota de colisão, cujos sentidos aparecem interpenetrados para que existisse o dizer de resistência ou a possibilidade de dizer. Disso resulta a máxima de que os discursos são definidos e determinados pelas formações sociais, ou seja, pelo jogo tenso das relações de poder tecidas em uma conjuntura dada.

O contexto histórico- social, então, o contexto da enunciação, constitui parte do sentido do discurso e não apenas um apêndice que pode ou não ser considerado. Em outras palavras, pode-se dizer que, para a AD, os sentidos são historicamente construídos. (MUSSSALIM, 2004, p.131).

O discurso da censura era autoritário, pode ser entendido como um movimento discursivo parafrástico, ou seja, pode-se afirmar que a censura objetivava que apenas um sentido circulasse socialmente, ou seja, aquele imposto por ela de forma óbvia, evidente, naturalmente assegurado pelo efeito da ideologia. Isso promovia uma relação direta e unívoca entre a palavra e o mundo, relação esta que rejeitava qualquer sentido que pudesse abalar a ordem vigente, fazer romper a “tranquilidade” das práticas de tortura, desautorizar as instâncias da polícia política e dos censores. Para Orlandi (2003), a paráfrase é basicamente a ilusão da existência de um único sentido para um dizer e mantém o sujeito em um retorno constante a um mesmo espaço do dizível, ou seja, à uma única região d interdiscurso e do já dito.

A paráfrase é considerada, na lingüística, como a “matriz do sentido”. Segundo nossa perspectiva a polissemia é a “fonte do sentido” uma

vez que é a própria condição da linguagem. Se o sentido não fosse múltiplo não haveria necessidade do dizer. Matriz ou fonte do sentido o importante é que esses dois processos são igualmente atuantes, são igualmente determinantes para o funcionamento da linguagem. (ORLANDI, 2003. p. 137)

Porém, apesar de a ideologia dominante sustentar o discurso oficial, neste caso o autoritário, há sempre fissuras de onde podem emergir sentidos outros, pois o movimento parafrástico convive em tensão constante com outro processo denominado polissemia, que permite ruptura e deslizamento de sentidos. Naquele momento, parecia evidente, para o regime e as vozes autorizadas a circular, que certos sentidos de desconforto, desacordo, denúncia e resistência não fossem inscritos. Legitimando essa afirmação, temos como referência para nossa reflexão a política do silêncio formulada por Orlandi (1997) como sendo um processo de silenciamento do sujeito, em que os sujeitos ficam impedidos de se filiarem em determinadas formações discursivas, assim, certos sentidos se tornam proibidos.

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é o mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante. (ORLANDI, 1997, p.14)

Para a autora, silêncio não é entendido como falta ou ausência, mas como parte constitutiva do dizer, no nosso caso, do discurso oficial de dominação e, em contrapartida, do de resistência também. Ou seja, o que deixou de ser dito produz sentidos pelo avesso do que a língua colocou em funcionamento, afetada pela história. Pêcheux (1975) concebe um dos dois esquecimentos característicos da interpelação do sujeito como sendo da ordem da enunciação, cuja ilusão instala a não mobilidade do dizer. Ou seja, a crença de que não há

meios de dizer de outro modo, o que garante, ao sujeito discursivo, a ilusão de ser dono de seu próprio discurso, desconsiderando estar afetado pela historicidade e pelos usos sociais já dados para as (suas) palavras. Assim, o sujeito silencia o que já foi dito antes apoderando-se do seu dizer como representação fiel da realidade, imaginando que o seu pensamento está reproduzido igualmente no que diz. Tais esquecimentos constituem o sujeito no momento de dizer e produzem a condição de dizer e silenciar, ou seja, de que certas palavras sejam deixadas de lado e adormecidas para que outras possam ganhar materialidade.

O sujeito é então, um sujeito descentrado, que se define agora como sendo a relação entre o “eu” e o “outro”. O sujeito é constitutivamente heterogêneo, da mesma forma como o discurso é. [...] o sujeito não é senhor de sua vontade ; ou temos um sujeito que sofre as coerções de uma formação ideológica e discursiva, ou temos um sujeito submetido á sua própria natureza inconsciente (MUSSALIM, 2004, p.134)

Desse modo, “o que é silenciado em uma formação discursiva é acolhido em outra formação discursiva [...]”, fazendo falar furos, apagamentos e retornos. Por isso, os lugares em que o sentido falta devido à interdição e aqueles apagados pela formação discursiva oficial, retornam de outro modo, no nosso caso no modo como o pseudônimo e o relato de um suposto sonho foram nomeados na canção que iremos interpretar adiante, de autoria de Julinho de Adelaide. Marcamos finalmente que, diante da interdição oficial, sujeitos na posição de artista fazem emergir deslocamentos e furos na política do silêncio (Orlandi, 1999), inscrevendo o metafórico e o polissêmico onde antes estava posta a paráfrase e o repetível.

Em outras palavras, não basta apontar o sentido hegemônico, é necessário, do ponto de vista discursivo, Considerar a relação de

forças que permitiu sua hegemonia; Filiar este sentido a outros com os quais ele pode ser relacionado; Compreender como ele se tornou 'objeto' para o pensamento; Mapear os gestos de resistência, sinalizando os resíduos existentes. E por fim, compreender como e por que aquele sentido "colou" e os demais não, e que condições foram necessárias para ele fazer sentido na história daquela formação ou grupo social. (MARIANI, 1998, p.39)

Então, partindo dos pressupostos de que a linguagem está sempre em movimento, de que o sujeito é errante, de que o sentido desliza sempre podendo ser outro, conclui-se que o trabalho de um analista do discurso é escutar a tensão do jogo discursivo, rastrear os resíduos de resistência e inconformismo social que furam o dizer de ordem e progresso, flagrar o que não está dito na palavra, mas indiciado pelo silêncio fundador (Orlandi, 1997). É exatamente isso que tentamos fazer a seguir.

Análise dos sentidos de uma textualização musical: o jogo de (não) dizer

"A lei tem motivos/ Pra te confinar/ Nas grades do teu próprio lar" -
Chico Buarque

Enfatizando devemos levar em consideração o contexto histórico de produção do discurso, a memória discursiva para então analisá-lo. Em 1969, o General Emílio Garrastazu Médici é escolhido pela Junta Militar. Seu governo fora considerado o mais duro e repressivo do período, conhecido como "Anos de chumbo", pois a repressão e a luta armada cresceu e uma severa política de censura de silêncio fora colocada em execução. Formas de expressão artística como jornais, revistas, livros, peças de teatro, filmes, Músicas e outras foram censuradas. Muitos professores, políticos, músicos, artistas e escritores são investigados, presos, torturados ou exilados do país. O DOI-Codi (Destacamento

de Operações e Informações e ao Centro de Operações de Defesa Interna) atuava como centro de investigação e repressão do governo militar.

“Acorda Amor”, de 1974, foi composta sob o governo Médici e a sua Doutrina de Segurança Nacional. E foi em nome desta ‘doutrina’ que levava o brasileiro a viver num clima de tanta insegurança e medo e é esta situação que permeia toda a canção. Preferir ao ladrão a Polícia, mostra claramente esta insegurança. Podemos interpretar os versos “Era e dura / Numa muito escura viatura”, como referência à ditadura e aos seus veículos de repressão: “Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão da escada [...] São os homens”, como exemplo das prisões na madrugada: “Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo/ E pode me esquecer”, como os sumiços inexplicados; “Se você corre o bicho pega / Se fica, não sei não”; referência aos impasses, às dúvidas: “Dia desses chega a sua hora”, a insegurança; e a solução para o crime político é recorrer ao crime comum: “Chame o ladrão”. (BRAUNER, 2005, p.8)

A canção de intervenção reúne esses sujeitos silenciados, por esse processo histórico-social silenciador, conscientizando-os acerca da situação política do país, da repressão. Além disso, agita as idéias, os discursos então lutarem contra o regime, tornando-se uma arma nesta luta. Buscamos nessa análise, então, observar a dinâmica da linguagem através do jogo que existe entre os seus processos de constituição, ou seja, a relação entre polissemia e paráfrase.

Trazendo para o contexto de nossa discussão, como um movimento parafrástico evidenciava o discurso autoritário imposto nesse período pela ditadura, e a paráfrase é responsável pela produtividade na língua, abre – se espaço para reformulações de dizeres, para o deslizamento de sentidos, para o vir a ser outro, tornando necessário pensar o sentido em sua pluralidade não mantendo a noção de um sentido literal, e fazendo com que surjam canções de intervenção como o discurso de Julinho de Adelaide e na canção que

analisaremos abaixo: trechos da composição “*Acorda Amor*”, produzida nesse contexto político-ideológico silenciador, no qual se inscreve uma posição de dizer jogando com a língua, brincando e troçando com os efeitos da repressão.

Como marcas da interdição, do movimento polissêmico, do silêncio que significa, podemos observar nas composições de Julinho de Adelaide um deslizamento de sentidos nos versos de “*Acorda Amor*”. CROSARA (2009) afirma que a música se inicia com um toque de sirene policial e com o narrador dizendo ao seu amor que acorde, porque teve um “*pesadelo*”, depois ele percebe que tal pesadelo era realidade.

Acorda Amor

Eu tive um pesadelo agora

Sonhei que tinha gente lá fora

Batendo no portão, que aflição.

Era a dura, numa muito escura viatura

Minha nossa santa criatura

Chame, Chame o ladrão, chame o ladrão

[...] Acorda Amor

Não é mais pesadelo nada

Tem gente já no vão da escada

Fazendo confusão, que aflição.

Considerando o contexto de produção desta música podemos inferir que os signos “*DURA*”, “*VIATURA*” e “*CRIATURA*” foram instituídos de forma poética para driblar a censura, de forma que o discurso de Julinho de Adelaide,

pseudônimo de Chico Buarque, inscrevia efeitos de sentido de inconformismo em relação à opressão, às invasões de privacidade que sofrera. Verificamos isso através da polissemia e do deslizamento de sentidos implícitos, escondidos nos versos, nas palavras, sentidos que se homogeneízam com os sentimentos e constituem parte dos enunciados. Na estrofe acima podemos inferir que o signo “*ESCURA*” não representa somente a falta de luz, mas também e sobretudo a falta, a ausência de esperança e de liberdade sentimentos impostos pela Dura, entendida aqui como sendo a linha dura da polícia, a ditadura cruel e repressiva. Neste verso destaca-se também a expressão “*Chame, Chame o ladrão*”, onde o signo ideológico Ladrão se encontra empregado no lugar do signo polícia, dando o sentido de inversão do papel do ladrão e da polícia naquele contexto, ou seja, mais especificamente a Polícia como o infrator e o ladrão como a salvação. Neste diálogo entre supostamente homem e mulher que dormiam juntos, o homem diante de seu interlocutor clama pelo salvamento diante da “*DURA*”, “*ESCURA*” “*DITADURA*” e o signo “*LADRÃO*” recebe uma outra atribuição de valores: a polícia seria pior e mais cruel que o ladrão nesta representação imaginária, o sujeito coloca a outra posição da polícia em uma posição de zombaria sem que a censura possa perceber, através de um jogo polissêmico daí o efeito e a dimensão desse discurso infere o riso, a zombaria, de denúncia.

São os homens e eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão.”

Neste trecho podemos destacar além da inversão de papel ocasionada pela troca do signo ladrão, a posição que o sujeito se inscreve quando diz “*São os homens e eu aqui parado de pijama*”. Ele se coloca em uma posição estática em relação ao poder que a ditadura exercia na população, porém inconformadamente distribui por entre os versos da música a expressão “*Acorda Amor*”, que é título desta, como se estivesse pedindo para sua esposa acordasse, através do jogo polissêmico, verificamos que esse Acordar também

é outra marca de inconformismo em relação aos acontecimentos daquele período, em relação ao “vexame” que a população privada de seus enunciados e ações estava passando, tais sentidos estão implícitos nesse verso no intuito de mostrar a necessidade da população em perceber o que estava acontecendo, mais especificamente o que o poder Estatal estava fazendo com estes sujeitos privados do dizer indicados aqui, nessa relação, como sendo sua mulher (amor).

Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa não reclame
Clame, chame lá, clame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
Não esqueça a escova, o sabonete e o violão.

Neste, como continuidade do pensamento anterior ele anuncia, que essa ameaça poderia atingir direta ou indiretamente qualquer pessoa, e o fato dele enunciar “*não reclame*” deixa subentendido, dicotomicamente, a dominância dos sentidos impostos pela ditadura – ficar calado, quieto, não reivindicar, silenciar. Para intensificar o sentido dominante, o sujeito enuncia uma partícula de negação “não”. No último verso, da estrofe acima, o sujeito compositor desse discurso enfatiza pra que “*Não esqueça a escova, o sabonete e o violão*”, que indica uma posição de fuga, esta expressão nos remete a memória dos músicos que foram exilados por fazerem circular dizeres contrários, ou que colocassem em risco a supremacia da ideologia dominante, naquele contexto, que tinham como arma um lápis um papel um violão e um discurso, com destaque para Chico Buarque.

Considerações finais: dizer sob o nome de outro

“A gente quer ter voz ativa/ No nosso destino mandar/ Mas eis que chega a roda viva/ E carrega o destino prá lá.” - Chico Buarque

Conclui-se com este artigo que a linguagem é uma faculdade constituinte do sujeito, tal linguagem não é unívoca ela faz com que deslize sentidos, que ocorra ruídos na comunicação, pois o sujeito da linguagem é um sujeito interpelado ideologicamente que assume sempre uma posição ao falar, ou seja, inscreve-se em uma formação ideológica e tal formação condiciona seu discurso, se os sentidos são muitos então as formas de do dizer também não são unas, quando não é possível um dizer, um enunciar, o sujeito faz valer sua faculdade da linguagem e discursiviza através de signos metafóricos, de canções de intervenção, pelas fissuras e lacunas do discurso opressor dominante. Não importa a forma que se enuncia o importante é que se enuncie e se inscreva na memória, pois só quando o discurso é dito, é que ele se inscreve e permite a história.

A relação entre o Estado, a população e a censura e sujeito é da ordem do que Thomas Hobbes (1651) afirma ser o contrato social que se estabelece para manter uma ordem no caos na figura de um soberano ou um grupo, tal contrato seria uma convenção. Fazendo um paralelo com Orlandi (1999), temos, por um efeito ideológico de um grupo soberano, o sentido dominante como o mais confiável, verdadeiro e evidente; o que promove a emergência e a sustentação da aceitação e legitimidade de apenas uma voz, silenciando e calando outras que poderiam fazer fissuras, propor desacordos, promover rupturas com este discurso dominante. Trazendo essa afirmação para nosso estudo, temos que o sujeito desta canção coloca-se na posição de inconformismo diante da repressão e da censura, produzindo o movimento de desautorizar a opressão do dizer, o medo imposto pelo governo vigente, a quebra a ideologia dominante, jogando com uma situação aparentemente banal, qual seja, um homem que acorda à noite depois de um pesadelo. Devido a esses fatores que seu discurso se tornou tão popular, pois ao contestar essa ideologia dominante tornando possível o seu dizer através do “silêncio fundante” e através do “não-dito” da linguagem, fazendo significar sempre na contradição, provocou e evocou várias vozes de sujeitos excluídos do dizer que se fizeram significar no discurso de Chico sob o pseudônimo de Julinho Adelaide.

Referências bibliográficas

ADELAIDE, Julinho de. *Acorda Amor*. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: jun. 2008

ALTHUSSER, Louis; Ranciére J; Macharey P. *Ler o Capital*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zabar, 1979. Título original: *Lire le Capital*

BRAUNER, Eugenio. *Julinho da Adelaide, um pseudônimo que driblou a Censura - em processo*. Nau- Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas *Dossiê: a literatura em tempos de repressão* PPG-LET-UFRGS – Porto Alegre – Vol. 01 N. 01, jul/dez, 2005.

BUARQUE, Chico. *Chico põe nossa música na linha*. Realidade. fev. 1972. Entrevista concedida a Hamilton Ribeiro. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_realidade.htm>. Acesso em: jul. 2008.

BUARQUE, Chico. *Revista Versus*. 1997. Entrevista concedida a Hélio Goldztein. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_09_77.htm> Acesso em : jul.2008.

BUENO, Marcilene P R. *Análise do discurso de linha francesa: preliminares*. Disponível em: < http://www.unisal-lorena.br/nova/cidinha/marc_artigo1.doc> Acesso em: 10 de agosto de 2008.

CARNEIRO, Neri de Paula. *Apocalipse: Literatura de Resistência*. Disponível em: <www.artigonal.com/religiao-artigos/apocalipse-literatura-de-resistencia-510619.html>. Acesso em: 28 de maio de 2009.

CAROCHA, Maika L. *DCDP: A censura musical no regime militar*. Revista Eletrônica de História do Brasil. Juiz de Fora, v. 1, 2005.

CROSARA, Francielele M. Discurso, História e memória em ACORDA AMOR: a construção dos sentidos. In: *Análise do discurso na literatura, rios turvos de margens indefinidas*. São Carlos, Claraluz Editora, 2009.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. *Nas trilhas do discurso: A propósito de leitura, sentido e interpretação*. In: A leitura e os leitores. ORLANDI, Eni (org). Campinas: Pontes, 1998.

FURLANETTO, Maria Marta. *Análise do Discurso e Ensino: como a teoria situa a prática*. In: "Análise do discurso e ensino de línguas". In: SEMANA INTEGRADA DAS LICENCIATURAS, II, 2003. Disponível em: <http://br.geocities.com/agatha_7031/ad_ensino.html>. Acesso em: 20 set. 2008.

KOGAWA, João. *O discurso-arte de Chico Buarque: poder sobre o sujeito brasileiro*. Revista Urutágua- Revista acadêmica multidisciplinar. n° 7, ago./set./out./Nov. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br//007/07kogawa.pdf> > Acesso em: 20 de set. 2008.

MARCADET, Christian. *O poder da imaginação contra violência do poder: ou de como, driblando a censura, Chico Buarque transformou a recepção das canções no Brasil dos anos de chumbo*. Open Journal Systems. Brasília, v. 19, n°. 48, set./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.cadernocrh.ufba.br//viewarticle.php?id=428> >. Acesso em: 5 de mar. 2009.

MARIANI, Bethania. *O PCB e a imprensa: os comunistas no imaginário dos jornais 1922-1989*. Campinas: Unicamp. 1998.

MARTINS, Christian Alves. *O inconformismo social no discurso de Chico Buarque*. Revista de História e Estudos Culturais, n° 2, vol. 2, abr./maio/jun. 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Christian%20Alves%200Martins.pdf> >. Acesso em: 10 de set. 2008.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2000.

MUSSALIM, Fernanda; BENTES, Anna Christina. *Introdução á lingüística: domínios e fronteiras*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2004.

ORLANDI, Eni P Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 7º ed. Campinas: Pontes, 2007.

ORLANDI, Eni P Pulcinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4º ed. Campinas: Unicamp, 1997.

ORLANDI, Eni P Pulcinelli. *O que é lingüística*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 1996.

PECHÊUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni P. Orlandi [et al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.
www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/serto.es.html > Acesso em: 30 de nov. de 2007.