

## SENTIDOS E SUJEITOS CAMBIANTES: DITADURA MILITAR E CENSURA NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Ana Cláudia de Moraes Salles<sup>1</sup>

Universidade do Estado de Mato Grosso

**Resumo:** Este artigo objetiva analisar discursivamente a música *Mulheres de Atenas* de Chico Buarque, composta no período de vigência do regime militar brasileiro, visualizando as maneiras que a música, enquanto material simbólico, produz efeitos de sentido diversos para distintas posições-sujeito. Assim, tomando como base a Análise de Discurso de linha francesa, procuramos compreender os deslizamentos de sentido constituintes da língua.

**Palavras-chave:** Análise de Discurso; Censura; Deslize de Sentido; MPB; Regime Militar.

**Abstract:** This paper aims to analyze discursively the song *Mulheres de Atenas* (Athens Woman) composed during the Brazilian Military Regime, visualizing the ways that the song, as a symbolic material, produces distinct effects of sense for different subject-positions. Thus, taking as base theory the French Discourse Analysis, we seek to understand the slips of sense which are constitutive of language.

**Keywords:** Censorship; Discourse Analyses; Military Regime; MPB; Slip of Sense.

---

1. Acadêmica do 7º Semestre do curso de Letras (Português/Inglês) da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT) e bolsista de Iniciação Científica PIBIC/CNPq com o projeto *A movência dos sentidos e dos sujeitos na Música Popular Brasileira (MPB)*, durante a Ditadura Militar. Artigo desenvolvido sob orientação da Profa. Dra. Olímpia Maluf-Souza e coorientação da Profa. Me. Fernanda Surubi Fernandes.

## I. Introdução

A Ditadura Militar do Brasil vigorou por pouco mais de duas décadas (1964-1985). Nesse período o país teve cinco presidentes e dezessete Atos Institucionais que conferiam legitimação e legalidade às ações militares, que seriam incabíveis de acordo com as constituições pré-estabelecidas no Brasil. Dentre esses atos, instaurou-se, em 1968, o AI-5, caracterizado por seu considerável enrijecimento, que concedeu poderes absolutos para o então presidente Artur da Costa e Silva, obstou manifestações e abateu o “habeas corpus” no caso de crimes políticos, isto é, contra aqueles que resistiam de alguma forma às diretrizes coagidas. Dessa maneira, nesse período de vigilância, medidas de segurança estipuladas pelo governo foram firmadas, como a proibição de se frequentar certos ambientes, a ‘liberdade’ sondada, dentre outros direitos políticos restringidos.

Assim, o Brasil, em regime ditatorial, tornou-se um país no qual nem tudo podia ser dito. Muitos protestos, principalmente na Música Popular Brasileira, foram silenciados e abafados pela censura prévia, através da qual, canções só chegavam aos ouvidos dos brasileiros depois de avaliações. Essas interpretações, feitas pelos avaliadores, em grande parte, não procediam à intenção dada pelo autor da música, o que resultou em divergências não só entre censores e compositores, como também, entre os próprios censores entre si, dando visibilidade a natureza incompleta da língua, que condiciona os deslizes de sentido.

A partir dessa migração, desse movimento dos sentidos, no momento da interpretação, procuramos compreender os discursos gerados em condições de produção particulares, como a da ditadura, tomando, assim, como objetivo analisar os modos como uma dada música produz diferentes efeitos de sentido, para distintas posições-sujeito, durante o Regime Militar.

Diante disso, a presente pesquisa procura analisar esse funcionamento derivante do simbólico a partir da música *Mulheres de Atenas*,

composta em 1976, por Chico Buarque. Dessa forma, nosso material de análise compreende, além da música mencionada, dois pareceres censórios – provenientes da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) – contrastantes sobre a música e uma entrevista cedida pelo compositor ao jornal *Correio Braziliense*, em 1999. Entrevista na qual Chico Buarque nega que houvesse na música qualquer incitação contra o Regime Militar.

Para tanto, tomamos como base teórica a Análise de Discurso de linha materialista inaugurada por Michel Pêcheux na França e ampliada por Eni Orlandi no Brasil: área de conhecimento que compreende o discurso como sendo atravessado pela ideologia na história. Tomar essa teoria implica observar a materialidade simbólica sob uma perspectiva discursiva, em que história e ideologia são constitutivas e indispensáveis na formação de sujeitos e de sentidos. Observamos, portanto, as condições de produção, as posições tomadas pelos sujeitos, como também a ideologia que os interpela, a censura e a consequência iminente da opressão: a resistência.

## **2. Os efeitos produzidos pela ditadura nos sujeitos e nos discursos**

Ao analisar a Música Popular Brasileira e os pareceres censórios é necessário explicitar as condições de produção da materialidade analisada, nesse caso, retratamos a Ditadura Militar no Brasil. Para a Análise de Discurso as condições de produção “compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação” (ORLANDI, 2012). Portanto, nessa contextualização histórica, o Regime Militar mostra-se como um momento político que significou fortemente no país, não só pela repressão e pelo autoritarismo, como também, e, principalmente, pelos modos de reação causados nos oprimidos: enquanto alguns permaneciam na condição imposta, outros

procuravam maneiras de transgredir o impingido, de dizer o proibido, construindo maneiras de se burlar toda aquela circunstância, que, sem dúvidas, funcionou eficazmente nos discursos dessa fase ditatorial. Assim, todos os acontecimentos da época trabalharam na formação histórico-ideológica dos sujeitos, dos discursos e dos sentidos provenientes destes, que se mostraram estar em movimento contínuo, fazendo com que “[...] qualquer matéria significante explod[isse] os limites do sentido” (ORLANDI, 2007, p.123).

Esse período de opressão inicia-se com o golpe dos militares que, juntamente, com a elite empresarial operaram, a todo o custo, para a restrição dos poderes de João Goulart, que assumiu a presidência do país após a renúncia de Jânio Quadros. Esse processo, iniciado por parte das Forças Armadas, desenvolveu-se em razão de considerarem a administração de ‘Jango’ arriscada para a política e para a economia do Brasil, pois poderia ser mergulhada nos ideais comunistas, dos quais as classes conservadoras e, essencialmente, capitalistas desejavam distância (BARROS, p. 13). Essa situação dicotômica foi intensificada pela Guerra Fria.

Durante os anos como presidente, João Goulart, em 1963 já novamente em sistema presidencialista<sup>2</sup>, defendeu uma proposta denominada Reformas de Base que promoveriam uma reconfiguração na distribuição rentária. Tais ideias foram apoiadas por organizações como a União Nacional dos Estudantes (UNE), o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT) e as Ligas Camponesas, ou seja, a classe baixa, trabalhadora e acadêmica do país, que viam nessas reformas indícios de melhora. Entretanto, pouco tempo depois da exposição dessas propostas, os militares tomam o poder, ‘Jango’

---

2. Em 1961, no início do mandato de Goulart, foi instituído o parlamento, a fim de haver a restrição de seus atos presidenciais. Mas, devido ao insucesso desse sistema, em 1963, com aprovação da população brasileira, o presidencialismo voltou a vigorar, o que atribuiu maior autoridade à ‘Jango’.

se vê obrigado a sair de cena e, assim, iniciam-se os “Anos de Chumbo”. Nesse período, “ao longo desse processo, é fácil verificar a sucessividade de ações de forças destinadas a destruir franquias democráticas e a deter o avanço das forças populares em nosso país [...]” (SODRÉ, 1984, p. 107).

Observamos com esses acontecimentos que no momento em que as massas visionavam perspectivas de mudanças, de possíveis melhorias de ordem pública, são bruscamente arrastadas para uma nova administração que se mostraria, por muitos anos, como irredutível.

Para controlar as manifestações contra o regime, foi instalada oficialmente, em 1972, a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), sob o controle do Departamento de Polícia Federal. Esse órgão tem sua gênese em 1931 com o DOP, Departamento Oficial de Propaganda, criado por Getúlio Vargas, que posteriormente foi substituído, em 1934, pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), que, em 1939, deu lugar a outra divisão que seguia os padrões das duas primeiras: o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)<sup>3</sup>. Essas três seções tinham como objetivo controlar não só as publicações artísticas, como também as midiáticas, disseminando informações convenientes ao governo com discursos patrióticos e adesistas. Assim, era conferida, ao governo, a exclusividade comunicativa e cultural do país.

Desse modo, tendo como base os ditames das organizações da era Vargas, período que também aludia ditadura e controle, o DCDP, vigente no Regime Militar, tinha como tarefa avaliar previamente, as obras artísticas, de todas as ordens, atentando-se desde questões morais, que iam contra os valores e os ‘bons costumes’, até aos protestos e às incitações de resistência.

---

3. Informações disponíveis no site *Censura Musical.com* que conta ainda com documentos oficiais digitalizados da época do regime, bem como entrevistas de cantores e de censores desse período.

Dentre as diversas categorias de produção artística; como o cinema, o teatro, o rádio e a televisão; podemos dar destaque à Música Popular Brasileira como maior alvo dos cortes da censura. Vários cantores utilizaram desse gênero musical – característico da identidade do país, devido à sua constituição miscigenada com origens indígenas, negras e europeias<sup>4</sup> – para apresentar ideais de inconformismo, de oposição. Dessa maneira, a MPB, enquanto gênero musical, possibilitou a esses compositores a oportunidade de significar sentidos proibidos, pois “apresentou-se não como um conjunto definido, fechado; mas até certo ponto diluído; um círculo de contornos não muito nítidos” (KRAUSCHE, 1983, p. 9), ou seja, um lugar de amálgama em que não há definições inexoráveis, pelo contrário, está totalmente aberta à corrupções, à comutações e tal como o simbólico (que o é), está em constante movimento.

Dessa forma, grandes nomes da música como Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, dentre vários outros, engajaram-se veementemente nessa causa e acabaram vetados, reprimidos e em alguns casos exilados. Entretanto, apesar do comprometimento desses músicos com a denúncia da opressão do governo, não eram todas as suas composições que continham tema político, mas, ainda assim, eram censuradas, ou seja, os avaliadores muitas vezes atribuíam sentidos às canções, que não correspondiam aos pensados pelos autores.

Diante disso, a presente pesquisa procura analisar os deslizamentos de sentido do simbólico a partir da música *Mulheres de Atenas*, composta em 1976, por Chico Buarque, conhecido pela qualidade artística de suas

---

4. A Música Popular Brasileira destaca-se, desde seus primórdios, pela mescla de estilos musicais procedentes de diferentes culturas e tradições e até hoje continua sempre reinventando-se, agregando novos sons à sua composição, como lhe é característico.

produções. Essa canção foi formulada a pedido de Augusto Boal<sup>5</sup> que a utilizaria em uma peça em que estava trabalhando: *Lisa, A Mulher Libertadora*<sup>6</sup>.

### 3. Censura: as significações vedadas

Nessa direção, em vista do *corpus* proposto e de sua condição de produção, abordaremos, primeiramente, a questão da censura, imposta pelo governo militar, na tentativa de adquirir controle absoluto sobre o conteúdo da imprensa e da arte, com os quais os cidadãos brasileiros entravam em contato.

Conforme Orlandi (2007, p. 104), a censura é “[...] a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas”. Ou seja, os sujeitos não são autorizados a produzir certos discursos, pois estes são proibidos, apresentando-se como aquilo que poderia ser dito, mas não o é, devido a certas interdições de posições a serem ocupadas. Dessa forma, Orlandi diz que a censura, a que chama de *local*, relaciona-se ao intradiscurso, à formulação dos dizeres, e não ao interdiscurso, pois são sentidos sócio-historicamente possíveis, porém, obstados por algum poder. Mas, diz ainda, que também existe a censura que entra no plano do histórico fazendo com que certos sentidos não sejam sequer produzidos, sem que os sujeitos reconheçam isso, o que remete ao esquecimento nº I de Pêcheux, do nível ideológico. Entretanto, a censura a que nos atentaremos, nesse trabalho, é

---

5. Augusto Boal é um famoso dramaturgo, diretor e teórico de teatro brasileiro, criador do teatro do oprimido. Devido ao princípio inovador e libertador de sua arte, foi perseguido durante a ditadura e acabou por exilar-se, mas ainda assim continuou com seus trabalhos no exterior.

6. Essa peça foi baseada na obra cômica *Lisístrata*, do dramaturgo da Grécia Antiga, Aristófanes. Diante dessa temática, a partir de um esboço de *Mulheres de Atenas* enviado por Boal, Buarque faz várias mudanças e arranjos dando origem a música tal como foi avaliada e lançada em 1976.

aquela instalada por alguma autoridade, que proíbe a produção de determinados sentidos, no caso aqueles que protestam contra a gestão militar.

Como foi dito, no período militar, a censura local era feita pelo DCDP, departamento que tinha como função avaliar, atribuindo o veto ou a liberação, às produções artísticas, a partir das formulações escritas recebidas dos compositores. Desse modo, essa divisão possuía o poder de exercer ou não a censura, de acordo com as interpretações geradas pelos seus funcionários. Não existia, portanto, nos primeiros anos de vigor do DCDP, normas e padrões fixos bem delimitados a serem seguidos no momento da avaliação, entretanto, ainda se estes existissem, uma unificação interpretativa seria inviável, pois, segundo Pêcheux (2012, p. 53), “[...] toda sequência de enunciados é linguisticamente descritível como uma série (léxico-sintaticamente determinada) de pontos de deriva possíveis, oferecendo lugar à interpretação.” Assim, as interpretações provenientes das avaliações censórias, nunca seriam as mesmas e variariam de acordo com o atravessamento ideológico, pois “[...] a ideologia é a condição para a constituição do sujeito e dos sentidos [...]” (ORLANDI, 2012, p. 46), que podem ser sempre outros.

Desse modo, na Análise de Discurso, tomamos esses movimentos, esses equívocos, como intrínsecos à língua, como elementos fundamentais na produção e na constituição de sentidos. Dessa forma, procuramos compreender esse funcionamento da língua em nossos recortes, através dos quais buscamos verificar de que modo a posição sujeito-autor visibiliza a variedade e a fuga de sentidos, a partir da música *Mulheres de Atenas* e das diferentes interpretações resultantes dela.



#### 4. A migração dos sentidos: *Mulheres de Atenas* e suas interpretações

Tudo isso é, portanto, visualizado nos recortes que trazemos para análise:

- (01) Trechos da letra da música
- (02) Recorte do parecer censório de interdição
- (03) Recorte do parecer censório de liberação
- (04) Entrevista de Chico Buarque (1999).

No recorte (01), temos fragmentos da letra da música, a partir dos quais podemos dizer que o efeito de evidência que se produz é o da narração da realidade vivenciada pelas mulheres de Atenas: a sua submissão, a sua devoção e até mesmo dificuldades pelas quais passavam, devido ao papel limitado e oprimido atribuído ao feminino na Grécia Antiga.

(01) *Mirem-se no exemplo*  
 Daquelas mulheres de Atenas  
 Vivem pros seus maridos  
 Orgulho e raça de Atenas  
 Quando amadas, se perfumam  
 Se banham com leite, se arrumam  
 Suas melenas  
*Quando fustigadas não choram*  
*Se ajoelham, pedem imploram*  
*Mais duras penas; cadenas*  
 [...]  
 E quando eles voltam, sedentos  
 Querem arrancar, violentos  
 Carícias plenas, obscenas [...]

A sentença imperativa: *Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas*, sempre repetida a cada início de estrofe, pode gerar várias interpretações: a descrita pelo censor, em que se faz referência as mulheres do passado para na verdade remeter às atuais, que revolucionam politicamente; poderia ser um alerta a ala feminina ao dizer que se aquele exemplo fosse seguido consequências ruins se achegariam; ou rememorar um discurso machista de uma mulher servil e obediente. Enfim, uma gama de significações possíveis poderia ser produzida a partir dessa mesma estrutura linguística, o que nos faz observar que “[...] o significante detém o deslizamento, de outra forma indeterminado e infinito da significação sempre fluida e sempre prestes a se desfazer” (LACAN *apud* MARIANI, 2007, p.39).

Mas, ao passar pela avaliação prévia, dois censores pensaram diferente, se distanciando desses sentidos possíveis, ou seja, silenciando esses sentidos e colocando em evidência outros. Assim, com o intuito de compreender o modo como outros sentidos foram produzidos, trazemos pontos relevantes das argumentações feitas nos pareceres oficiais do DCDP, digitalizados e disponibilizados no site Censura Musical.

Um dos censores inicia seu texto avaliativo com o questionamento:

(02) A composição poética relaciona-se a mulher de Atenas do passado ou do presente?

O avaliador faz, então, uma pesquisa, embasando-se na História, para dar fundamento científico às suas ideias. Entretanto, a História, enquanto uma das ciências humanas e sociais, não confere nenhuma asserção, logo que “[...] se resumem a um complexo de representações relativamente a um *moi* [eu]” (PÊCHEUX, 2010, p. 25). Portanto, nessas ciências, afirmações terminantes são inviáveis, pois sua dispersão é inegável devido a essencial incompletude do sujeito e da linguagem. Não se pode fugir da ideologia que habita toda a ciência e que [...] “se perpetua depois da constituição d[essa] ciência” (ALTHUSSER, 1967, p. 32).

Ainda assim, o censor discorre sócio historicamente a respeito dos costumes e das tradições da antiga mulher ateniense, confirmando a imagem de uma mulher sisuda, que era impingida a obedecer à figura masculina da casa, seja o pai, o irmão ou o marido. Assim, segundo a interpretação desse censor, a mulher ateniense do passado não produz sobre a atual, nenhum mérito ou benefício, sem haver, portanto, algum motivo para tomá-la como exemplo, como é proposto na letra da música. Diante disso, o censor faz sua primeira conclusão:

(2.1) NÃO HÁ O QUE CONCLAMAR PARA A MULHER ATUAL  
A HISTÓRICA POSIÇÃO FEMININA DA MULHER ATENIENSE.

O modo como é posto esse dizer, trazido em letras garrafais, viabiliza a exposição de uma absoluta certeza, deixando a mostra uma tentativa do sujeito de tornar a sua interpretação como única possível, como acabada, como uma sentença final. Porém, a AD nos diz que “[...] nem sujeitos, nem sentidos estão completos, já feitos, constituídos definitivamente” (ORLANDI, 2007), não temos controle sobre o simbólico, que é caracterizado por sua incompletude e por sua inatingibilidade no real, entretanto, a tentativa de torná-lo estático sempre existe. O sujeito-censor – atravessado necessariamente pelos esquecimentos teorizados por Pêcheux – ilusoriamente, projeta um imaginário de língua una e transparente, à qual pode ser atribuído apenas um sentido.

Após a exclusão da primeira possibilidade (composição relacionada à mulher de Atenas do passado) o censor dá sequência a sua análise, se voltando para a mulher ateniense atual:

(2.2) Aqui então há a nosso ver a denotação. Com a atual política grega do afastamento da ditadura militar, tão comentada pelos meios de comunicação de massa, houve grande participação feminina,

inclusive da artista grega refugiada em Paris, Mercoulis ou Mercouri carregada em triunfo após a vitória. Esta artista incentivou as alas femininas ao processo revolucionário na deposição dos generais.

Desse modo, para este censor, falar de mulheres de Atenas nessa canção, se relaciona a uma em particular: a famosa atriz ateniense Melina Mercouri que incentivou e participou ativamente do *processo revolucionário* da Grécia, que também encontrava-se em ditadura militar concomitante com o Brasil e que moveu vários de seus conterrâneos a lutarem por essa causa, divulgando-a, inclusive, no exterior. A canção estaria por esse viés, se referindo a um determinado fato histórico, que atinge a materialidade linguística, resultando em um efeito metafórico: *Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas*, segundo a interpretação censória, não as mulheres de Atenas do passado, as submissas, mas sim, as do presente, as revolucionárias. Portanto, esse discurso, estaria assumindo uma posição contra o Governo e contra a Ditadura. Assim, percebemos como os dizeres produzem sentidos no momento de sua formulação, ou como diria Pêcheux (2012), é no acontecimento que há a produção de sentidos, ou seja, é no encontro entre a memória e a atualidade que os sentidos e os sujeitos se constituem.

Em seguida expomos, ainda, o comentário final, em que o censor conclui seu parecer:

### (2.3) COMENTÁRIO CENSÓRIO

Sente-se, *perfeitamente*, uma *lacuna intencional* na equiparação feminina do hoje para ontem, *propositada*, mas apreciavelmente atualizante na esfera política.

Com esse dizer, observamos que o censor age como se tivesse identificado o que o compositor “quis dizer” na letra da música. Colocando,

inclusive que o desígnio do compositor foi reconhecido e que apesar de haver certa camuflagem a *lacuna intencional* foi descoberta, demonstrando seu conteúdo de protesto. Vemos aí, como diz Orlandi (2007), uma *análise conteudista*<sup>7</sup> em que o sujeito-censor vê a linguagem como transparente, através da qual pode-se descobrir os “verdadeiros” sentidos do discurso. Contudo, a Análise de Discurso não concebe uma “[...] relação termo a termo entre pensamento/linguagem/mundo como se pudesse existir uma relação natural entre palavras e coisas.” (ORLANDI, 2007, p. 95). Isto é, não vemos a linguagem como translúcida, tomamo-la em sua opacidade que permite a multiplicidade de sentidos, suscitados de acordo com os efeitos produzidos entre locutores.

Após essa avaliação ser feita e a música vetada, o compositor Chico Buarque, como é de seu direito, recorreu a essa decisão, alegando que sua composição não pretendia tomar face oposicionista e com isso a canção; que foi avaliada, primeiramente, em maio de 1976, no Rio de Janeiro; passa sem nenhuma modificação, por outra avaliação, dois meses depois, desta vez em Brasília e é, contraditoriamente, liberada.

Para compreendermos esse impasse conclusivo entre os censores trazemos a seguir recortes do parecer que libera a música:

(03) 3. *inexiste a conotação* de subversão

4. não critica a ordem pública nem as autoridades e seus agentes

a. Faz uma crítica sutil ao contexto social de maneira satírica e implicitamente ao Movimento Feminista mundial;

---

7. “O conteudismo, tal como venho definido (Orlandi, idem), resulta do fato de que há uma injunção à interpretação e de que exercemos essa injunção (tudo tem de receber um sentido) pelo hábito de definir os sentidos pelos seus conteúdos (evidências) [...]” (ORLANDI, 2007, p. 95).

b. Enfoca a *antiga* condição social da mulher ateniense [...].

Em nenhum momento a composição musical, ora reexaminada, dirige ou materializa um regime ou governo como objeto de suas críticas;

Também *não apresenta conotação político-ideológica* nem se lhe deixa transparecer finalidade de incitamento ou crítica velada.

Nesse recorte do segundo parecer vemos que o censor emprega uma concepção logicista com a dicotomia *conotação* x *denotação*, assim como também pode ser visto nas argumentações do primeiro avaliador. Ambos tomam esses fenômenos linguísticos sob a perspectiva rígida e fechada da gramática normativa, em que *denotação* consiste na atribuição de um sentido estrito, que permite somente uma interpretação; e a *conotação* como a possibilidade de se utilizar um signo capaz de abranger mais de um sentido (SACCONI, 2010). Todavia, na AD nos distanciamos fortemente dessa perspectiva formal que aceita a possibilidade de existir um recurso linguístico que cristalice os sentidos e outro que permita seu deslocamento.

Assim, se formos pensar nos termos dessa dicotomia, a linguagem funciona apenas pelas conotações, que permitem os deslizos, não existindo lugar para algo que tente adstringir o simbólico e seu processo ininterrupto que tem como premissa o equívoco, tal como faz a *denotação*.

Ao longo de seu parecer o censor constrói argumentações que destituem a música do teor protestante, porém, a todo o momento, suas sentenças são construídas através de negações (*inexiste, não critica, não apresenta conotação*) do que seria uma composição oposicionista, rememorando e fazendo significar em seu dizer, o discurso da interdição do censor anterior. Ou seja, apesar de tentar isentar a produção musical da crítica política, inscreve-se em seu dizer a afirmação dela. Dito de outra forma, ainda que o avaliador tenha procurado distanciar *Mulheres de Atenas* do manifesto, “falamos com palavras que (já) fazem sentido” (ORLANDI,

2012b, p. 171), nos inscrevemos em uma memória que já está posta e afeta todas as formações discursivas e, portanto, as tomadas de posição dos sujeitos. Assim, essa memória chamada por Courtine de *interdiscurso*, que diz respeito à exterioridade - história, ideologia, – atravessa o *intradiscurso*; toda a formulação do dizer; em determinadas situações. Indursky (1997), a partir de Pêcheux reflete sobre a memória dizendo que ela é

Um construto teórico através do qual a FD [...] relaciona-se com seu exterior. Repetindo Pêcheux, a FD é *constitutivamente invadida por elementos que vêm de outro lugar (isto é, de outras FD) e se repetem nela*. Esse entrelaçamento da FD com seu exterior, continua Pêcheux, obriga a descobrir os pontos de *confronto polêmico nas fronteiras internas da FD*, as zonas atravessadas por toda uma série de efeitos discursivos tematizados como efeitos de ambiguidade ideológica, de divisão, de resposta pronta e de réplicas estratégicas (INDURSKY, 1997, p. 34, grifo do autor).

Assim vemos que os sentidos apenas existem quando relacionados a um fora que produz efeitos. O que nos mostra também a imbricação das formações discursivas, que apesar de serem ditas de outro modo, em outra situação, com diferentes formações ideológicas, não são núcleos separados, possuem pontos de junção. Resvalam-se e relacionam-se continuamente.

Dessa maneira, durante todo o seu parecer o censor procura mostrar que a música não possui como tema a reivindicação, afirmando que *não apresenta conotação político-ideológica*. Porém, não existe discurso sem ideologia, e ideologia sem política. Nessa conclusão o sujeito toma a ideologia como ocultação, como algo que está encoberto e pode ser desmascarado por uma observação minuciosa, transparecendo a linguagem. E esse “é o trabalho da ideologia: produzir evidências, colocando o homem na relação imaginária com suas condições materiais de existência” (ORLANDI, 2012, p. 46).

Analisando os pareceres desses dois censores percebemos, como foi dito anteriormente, que suas argumentações aproximam-se em alguns pontos. Ambos procuram se informar da posição da antiga mulher ateniense, embasando-se na História e validando a procedência das características dessas mulheres postas por Chico na música. Os dois também mencionam as camadas femininas envolvidas em protestos, remetendo ao Movimento Feminista Mundial. Isso põe em relevo que o mesmo argumento utilizado para vetar é também, por outro lado, utilizado para liberar, os discursos conversam, se relacionam, pois o momento particular de ditadura e opressão significa fortemente nesses dizeres.

Mesmo que haja coincidências entre as avaliações, as conclusões (interdito, liberado) ainda apresentam-se contrastantes. Enquanto o primeiro censor diz que a música alude claramente à revolta e ao encorajamento de protestos; o segundo coloca que não há nenhum indício de contestação. Temos, desse modo, diferentes posições e gestos de interpretação, que se caracterizam por sua heterogeneidade e não linearidade, pois “o autor é carregado pela força da materialidade do texto, materialidade essa que é função do gesto de interpretação (do trabalho de autoria) na sua relação determinada (historicamente) com a exterioridade pelo interdiscurso.” (ORLANDI, p. 15, 2012c). Assim, percebemos que os sentidos podem ser múltiplos de acordo com o efeito produzido no interlocutor e de acordo com a ideologia que o interpela.

Após tomarmos a canção com seus respectivos pareceres, trazemos, ainda, uma entrevista cedida pelo compositor de *Mulheres de Atenas*, Chico Buarque, ao *Correio Braziliense*, em 1999, na qual o cantor diz qual foi sua pretensão com a música:

(04) *Mulheres de Atenas* foi feita para uma peça do Augusto Boal, que falava de repressão sexual. Não era nenhuma alusão ao momento do país. Acontece que naquela época havia uma forçação de



barra muito grande, tanto a favor quanto contra. *Ambos os lados liam politicamente o que não era.*

Chico Buarque diz primeiramente a que se destinava sua música e, posteriormente, nega qualquer envolvimento com a circunstância política à qual o país estava assujeitado. O compositor diz dessa facilidade do discurso tomar face política, mesmo quando os autores alegavam não haver nenhuma. Chico diz que essa transferência era feita devido a tendência que se tinha, por ambos os lados, em interpretar tudo como contendedor de conteúdo político. Mas, naquele período, com a censura em vigor e com a MPB tornando-se conhecida pelo seu discurso de relutância, as interpretações eram realmente encaminhadas para esse campo semântico da ditadura, da vigilância, do não poder dizer, mas querer dizer, enfim, essas leituras sempre apareciam, pois, como coloca Orlandi: “a censura é um sintoma de que ali pode haver outro sentido. [...] Na proibição está o “outro” sentido” (2007, p. 118).

Outra questão que poderia ter afetado essas leituras que *forçavam a barra* era o fato de Chico Buarque ser um cantor e compositor que escrevia várias canções com discursos de resistência, estava frequentemente tentando burlar a DCDP e colocar ao público suas produções que alfinetavam o governo. Dessa maneira, foi constituída a partir de Chico uma imagem de algo que podemos chamar de músico de protesto. Produzindo o imaginário de que tudo que advinha dele era manifesto, não só pelos seus ouvintes fiéis, mas também pelos avaliadores da Divisão de Censura.

## 5. Considerações finais

Vemos, dessa maneira, que o processo governamental que vigorava no país cumpriu na língua efeitos que significaram eficientemente no simbólico. Essa “irrupção do equívoco afeta o real da história, o que se

manifesta pelo fato de que todo processo revolucionário atinge também o espaço da língua [...]” (p. 64, 2010). Por isso compreendemos a língua em sua relação com a exterioridade, que concebe as ordens do real como algo que sempre se inscreve e que sempre nos foge apesar de tentarmos controlá-los.

Em vista dos aspectos observados, percebemos a partir de nossos recortes a ineficiência, como diz Orlandi (2007), do funcionamento metódico de repressão do governo militar, pois

[...] na reprodução já há a não-reprodução, *na censura já há a resistência*, na interdição de sentidos já há os sentidos outros [...]. Assim, não há censura completamente eficaz: os sentidos escapam e pegam a gente a seu modo. (ORLANDI, 2007, p. 131, grifo nosso).

Observamos que ao se produzirem, sobre a música, novas interpretações, surgem, inevitavelmente, novos sentidos que fogem aos que foram estabelecidos pelo compositor, o que demonstra que “toda descrição [...] está exposta ao equívoco da língua: todo o enunciado é intrinsecamente suscetível de tornar-se outro[...]” (Pêcheux, 2012, p. 53). Compreendemos, que há um impossível na língua, um inapreensível, que é o que coloca a língua em funcionamento, que a movimenta, a flexibiliza e a ofusca, distanciando-a de transparências e regularidades, até porque o real da língua é o lugar da falha, mas uma falha necessária que compõe. Logo, mesmo que o autor tente tutelar o sentido, encaminhando-o para uma determinada direção, uma vez posto em público o sentido escapa sempre.

## Referências

- ALTHUSSER, Louis. *Marxismo segundo Althusser*. Lisboa: Sinal, 1967.
- BARROS, Cezar Mangolin de. *A Ditadura Militar no Brasil: processos, sentidos e desdobramentos*. Disponível em: <<http://www.educacao.ba.gov.br/system/files/private/midioteca/documentos/2013/cezar-mangolin-de-barros-ditadura-militar-no-brasil.pdf>>. Acesso em: 10 de Out. de 2013.
- Brasil Cultura*. Origens da Música popular brasileira. Disponível em: <<http://www.brasilcultura.com.br/historia/origens-da-musica-popular-brasileira/>>. Acesso em: 20 de Set. de 2013.
- Censura musical*. Disponível em: <[www.censuramusical.com.br](http://www.censuramusical.com.br)>. Acesso em: 14 de Mai. de 2013.
- GADET, Françoise; PÊCHEUX, Michel. *A língua inatingível*. Campinas, SP: Pontes, 2004.
- KRAUSCHE, Valter. *Música popular brasileira: da cultura de roda à música de massa*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983.
- MARIANI, Bethânia. *Silêncio e metáfora, algo para se pensar*. In: FERREIRA, Maria Cristina; INDURSKY, Freda (orgs.). *Análise do discurso no Brasil: mapeando conceitos, confrontando limites*. São Carlos: Claraluz, 2007.
- ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso: Princípios e procedimentos*. 10ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.
- \_\_\_\_\_. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Discurso em análise: sujeito, sentido, ideologia*. 2ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2012b.
- \_\_\_\_\_. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho do simbólico*. 6ª ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, M. *Discurso: estrutura ou acontecimento*. 6ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.
- SACONNI, Luiz Antonio. *Nossa Gramática completa Sacconi: teoria e prática*. 30ª ed. rev. São Paulo: Nova Geração, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Vida e morte da ditadura: 20 anos de autoritarismo no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

SOUSA, Rainer. *Governo João Goulart*. Brasil Escola. Disponível em: < <http://www.brasilecola.com/historiab/joao-goulart.htm> >. Acesso em: 15 de Out. 2013.

*Recebido em: 29/01/14*

*Aceito: 16/04/14*