

O PAPEL DA HISTÓRIA E DA MEMÓRIA NO (INTER) DISCURSO DE UMA CANÇÃO

Maria Aparecida CONTI*

“Uma literatura produzida por uma sociedade amordaçada não pode deixar de integrar os múltiplos níveis de um conflito que impregna a totalidade de sua estrutura e dinâmica”. (Pellegrini, 1996, p. 24)

Resumo: *O período da ditadura militar no Brasil demarcou-se na história como uma época de proibições e medo. Qualquer forma de opinião contrária a esse regime era considerada subversão e toda imprensa, bem como toda forma de expressão artística, era obrigada a passar pelo crivo da Censura. Nesse contexto, Chico Buarque e Ruy Guerra escreveram, em 1973, o texto “Calabar: o elogio da traição”, do qual se retirou a letra da canção “Tira as mãos de mim” para proceder a uma análise pautada em postulados da Análise do Discurso de linha francesa. Dessa forma, a partir da recorrência à noção de sentidos como determinada pelas condições sócio-históricas de produção do discurso, pôde-se depreender que os sentidos desse texto literário decorrem da história, da memória constitutiva de diferentes discursos que mostram, na exterioridade materializada na língua, elementos de uma memória histórico-social constituídos lingüisticamente para trazer à tona o conflituoso jogo das relações sociais nele (re)produzidos.*

Palavras-chave: *Ideologia; História; Memória; Discurso; Interdiscurso.*

Considerações iniciais

Nos anos 1970, as censuras política e moral do regime militar reafirmaram o esquema de qualquer ditadura: a aliança da repressão política com a repressão sexual. Os censores, mais que prejudicar autores, pretendiam manter o povo alienado, sem acesso a qualquer instrumento ou material veiculador de informações que pudessem de alguma forma contribuir para o aprimoramento intelectual da população, interrompendo, dessa forma, o processo de formação de opinião do público. Para driblá-los, Chico Buarque de Holanda, utilizando-se de seu poder em lidar com as palavras, recorre a recursos muito particulares para estar em contato com o público expondo

* Mestre em Lingüística pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU. Professora efetiva da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas de Goiatuba - GO. e-mail: cida.conti@ig.com.br

“suas idéias”, utilizando-se de uma linguagem conhecida, no meio artístico, como “linguagem da fresta”¹ (BOLLE, 1980, p. 7).

Na peça teatral “Calabar: o elogio da traição”, escrita em parceria com Ruy Guerra, nos deparamos com um texto ativador da memória nacional, da memória histórica. Nesse sentido, utilizando-se do já-dito, os escritores constroem um texto no qual o intertexto exerce um papel fundamental para o desenvolvimento de um discurso digno de ser analisado para evidenciar como o contexto social influencia no processo de criação de um texto literário. De acordo com depoimento do próprio Chico Buarque, os autores demoraram um ano pesquisando e escrevendo a peça. O tema histórico “Calabar” de certa forma contribui como base para que os autores trabalhassem com o que lhes preocupava naquele momento: oportunizar uma reflexão sobre a traição, num período em que havia uma verdadeira caça a quem se manifestasse contra o regime governamental².

Na obra literária encontramos várias composições/canções escritas, dentre elas escolhemos a letra de uma que será o material utilizado para a análise, pois que, estando inserida em um contexto lingüístico, é passível de ser analisada discursivamente a partir de uma leitura instrumentalizada pelos suportes teórico-epistemológicos da Análise do Discurso de linha francesa (AD) por serem os discursos apreendidos, no texto em questão, o ponto de articulação entre os fenômenos lingüísticos e sócio-históricos.

Fundamentação teórica

Os sentidos de um texto são os efeitos dos processos discursivos relacionados aos sujeitos que constituem e são constituídos por textos que dialogam com outros textos em um processo infindável. Os processos discursivos materializados intra e discursivamente nos textos promovem percepção momentânea de um sentido completo. Mas não há como ser categórico na definição dos sentidos que um texto possa ter devido às movências dos sentidos em uma interlocução, conforme nos ensina Fernandes (2004, p. 52):

A noção de sentidos é dependente da inscrição ideológica da enunciação, do lugar histórico-social de onde se enuncia; logo, envolve os sujeitos em interlocução. De acordo com as posições dos sujeitos envolvidos, a enunciação tem um sentido e não outro(s). O sentido é um efeito de sentido da enunciação entre A e B, é o efeito da enunciação do enunciado.

Um enunciado, ao ser analisado, poderá mostrar um processo discursivo marcado pelo interdiscurso resultante das formações discursivas que o

¹ Termo criado por Caetano Veloso para designar a linguagem do malandro.

² Conforme entrevista de Chico Buarque e Ruy Guerra editada pelo DCE-PUC, Rio de Janeiro, 1973.

compõem. É importante esclarecer que o termo “interdiscurso” é aqui tomado no sentido que lhe dá Courtine (1999, p. 18), “séries de formulações, marcando, cada uma, enunciações distintas e dispersas, articulando-se entre elas formas lingüísticas determinadas (citando-se, repetindo-se, parafraseando-se, opondo-se entre si, transformando-se...)”. Dessa forma o interdiscurso é compreendido como o conjunto das formações discursivas e intervém na constituição e organização do discurso, determinando materialmente o efeito de encadeamento e articulação, aparecendo como o já-dito. No caso, a análise do texto inserido em um discurso marcado socioideologicamente tem, no interdiscurso, o objeto de onde se pretende apreender a interação entre formações discursivas, pois, segundo Maingueneau (1997, p. 120): “Dizer que a interdiscursividade é constitutiva é também dizer que um discurso não nasce como geralmente é pretendido, de algum retorno às próprias coisas, ao bom senso, etc., mas de um trabalho sobre outros discursos”.

Ao concretizar um enunciado, a memória discursiva do enunciante possibilita dizeres que se atualizam no momento mesmo da enunciação. Orlandi (1993 apud FERREIRA, 2001, p. 20) diz que “o sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se reproduz no interdiscurso, apropriando-se da memória que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos”.

Para ampliar a reflexão, fez-se necessário rever as condições históricas em que foram inseridos os acontecimentos inscritos e materializado em uma memória discursiva uma vez que, o assunto em questão, a produção de sentidos na análise do discurso, requer que se busque o real histórico, o real enquanto “fato conhecido” conforme Certeau (2002, p. 45): “aquilo que o historiador estuda, compreende, ou ‘ressuscita’ de uma sociedade passada” como causa do fato externo que se quer interpretar. Assim o texto histórico que se buscou contextualizar na análise não tem outro propósito senão o de assinalar o acontecimento que desencadeou no monumento histórico, nesse caso, o texto apresenta-se como um atestado do fato histórico ao qual nos remetemos. Ou seja, nas palavras de Achard (1999, p. 16):

na hipótese discursiva (...) o atestado constitui um ponto de partida, não o testemunho da possibilidade de uma frase, e a memória não restitui frases escutadas no passado, mas julgamentos de verossimilhança sobre o que é reconstituído pelas operações de paráfrase.

A importância da história em uma análise discursiva se dá justamente porque as mudanças sociais se fundam no contexto histórico e estão intimamente ligadas às mudanças que ocorrem na língua. A volta ao passado para a reatualização dos acontecimentos por meio dos documentos impressos nos permite sistematizar lingüisticamente os dados que desejamos investigar. Sobre a importância da História, Foucault (2000, p. 75), nos esclarece:

Porque em nossa cultura, pelo menos há vários séculos, os discursos se encadeiam sob a forma de história: recebemos as coisas que foram ditas

como vindas de um passado no qual elas se sucederam, se opuseram, se influenciaram, se substituíram, se engendraram e foram acumuladas. As culturas “sem história” não são evidentemente aquelas nas quais não haveria acontecimento, evolução, nem revolução, mas nas quais os discursos não se acumularam sob a forma de história; eles se justapõem; eles se substituem; são esquecidos; transformam-se. Pelo contrário, em uma cultura como a nossa, todo discurso aparece sobre um fundo de desaparecimento de qualquer acontecimento.

O aparecimento de um discurso, como mostra Foucault, não decorre do nada, existe uma memória histórico-social na qual se insere e que só entra em funcionamento quando é reenquadrada por formulações em um discurso concreto. A representação da memória tem sido feita por meio das narrativas mítica e histórica e, subjacentes a essas formas de se narrar o passado estão três tipos de memória: a memória mítica, a memória social e a memória construída pelo historiador. A respeito da memória social, que é a mais pertinente para este estudo, Gregolin (2000, p. 21-22), com base em Pêcheux, diz:

A memória social, inscrita nas práticas de uma sociedade, constrói-se no meio-termo entre a atemporalidade do mítico e a forte cronologia do histórico; isto porque, apesar de determinada pela ordem do histórico, não chega a ser, como esta, uma memória construída, ordenada e sistematizada. Para enxergá-la é necessário buscar os signos de auto-compreensão da sociedade para posteriormente interpretá-la. Por isso, trata-se, antes, de um estatuto social que a memória adquire no corpo da coletividade e que produz as condições para o funcionamento discursivo e, conseqüentemente, para a interpretabilidade do texto.

Nesse sentido, procurou-se interpretar o texto “Tira as mãos de mim” buscando na memória suposta pelo discurso reconstruído na enunciação, não da forma colocada pelo enunciador, mas como operação em que o autor é tomado no sentido que lhe dá Foucault (1969, p. 279-280):

a função do autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

Dessa forma, pode fazer do “já dito” um “jamais dito” em um outro dito. Ou seja, da memória histórica de um discurso, o sujeito enunciador exterioriza um discurso outro em que o sentido se produz no espaço da interlocução, descentrado do “eu” e do “outro”.

Para melhor organização do processo da análise, recorreu-se ao conceito da ordem do discurso, como dispositivo metodológico para abordagem das manifestações discursivas, em Santos (2004, p. 111):

constituir uma ordem corresponde a uma forma de organização da materialidade lingüística dos discursos, considerando uma dada natureza de disposição de seus elementos de significação. Assim, trabalhar a descontinuidade sentidural nas seqüências discursivas de um processo enunciativo implica uma formalização, por parte do analista, acerca de sua posição particular diante do acontecimento em estudo. Daí, a possibilidade de se esboçar uma espécie de regulação do funcionamento discursivo.

Por estar inscrita numa ordem sentidural, esta análise toma por referência variáveis interpretativas da organização interna do texto, observando o comportamento das significações e os processos de transformação que ocorreram nos sentidos inseridos e do seu funcionamento na enunciação, privilegiando um método seqüencial, isto é, estabelecendo uma distinção sincrônica no interior dos processos enunciativos.

Quanto à questão da referencialidade, a análise aporta-se na perspectiva lingüística interacionista e discursiva que, de acordo com Mondada e Dubois (2003, p. 48), “considera os processos de referenciação em termos de construção de objetos de discurso e de negociação de modelos públicos do mundo”, opondo-se, dessa forma, ao conceito que tem atravessado a história do pensamento ocidental de que a língua é um sistema de etiquetas que se prestam a nomear as coisas no mundo, de forma mais ou menos ajustadas. Assim, por meio das práticas discursivas, as categorias e os objetos de discurso não são estáveis, são marcados “por uma instabilidade constitutiva, observável através de operações cognitivas ancoradas nas práticas, nas atividades verbais e não-verbais, nas negociações dentro da interação” (Id.ibid, p. 17).

A fim de entender como o enunciador, em um processo discursivo, projeta uma representação imaginária em relação ao interlocutor de seu enunciado para estabelecer suas estratégias discursivas, Pêcheux (1975), fundamentado no conceito laciano de imaginário, define que as formações imaginárias resultam de processos discursivos anteriores e se manifestam no processo discursivo por meio das relações de força e sentido. O enunciador projeta antecipadamente uma representação imaginária do interlocutor e a partir dessa representação estabelece suas estratégias discursivas. Assim, é o lugar de onde o sujeito fala que determina as relações de força do discurso e as relações de sentido provêm da pressuposição que se faz de que não há discurso que não se relacione com outros.

Por ser a questão dos sentidos oscilante e paradoxal, o trabalho interpretativo na AD, levando em conta a heterogeneidade constitutiva dos sujeitos em interlocução, não concebe os sentidos da linguagem como provenientes das coisas do mundo. Para Pêcheux a opacidade existente na língua(gem) contrapõe-se à homogeneidade e transparência apreçados aos

estudos lingüísticos e filosóficos fundadores do pensamento positivista. Tal corrente de pensamento nega a importância da história e desconhece seu caráter político, no sentido de relações de poder, contingente dos mecanismos que regulam a sociedade humana. Desse modo, a noção discursiva de ideologia proposta por Pêcheux (1975), contribui para a análise do texto em questão porque traz como elementos estruturantes do político, o equívoco, a falha, o esquecimento, a contradição, afirmando que as palavras, expressões, proposições, mudam de sentido de acordo com as posições ideológicas sustentadas pelos indivíduos que as empregam.

Calabar: uma história

Para se compreender o texto de Chico Buarque e Ruy Guerra, faz-se necessário remeter-se no tempo e deter-se no episódio em que a personagem Calabar se constitui em monumento na história do Brasil.

Quem foi Calabar? Para uns, ele foi um patriota; para outros ele foi um desertor; para muitos, ele foi um traidor. Com a peça “Calabar”, escrita em 1973, os autores empreendem uma reconsideração do papel histórico desse personagem, estigmatizado como traidor por excelência, na historiografia nacional. Não se trata, no entanto, de uma reabilitação no sentido de fazê-lo passar de bandido a herói. É apenas uma tentativa de rever os fatos com um olhar livre da óptica de Portugal, que, por ter sido o vencedor da guerra, foi quem orientou a interpretação histórica.

Segundo Guerra (1977), Domingues Fernandes Calabar foi um militar brasileiro nascido em Porto Calvo, Alagoas, no ano 1600. Mulato, educado por jesuítas, prosperou muito, chegando a possuir três engenhos. Foi um dos primeiros a se apresentar para a resistência aos holandeses, sendo ferido na defesa do Arraial de Bom Jesus, em 1630.

Em 1632, ao tomar conhecimento de que Maurício de Nassau, chefe dos invasores holandeses, propunha um tipo de colonização que lhe era conveniente (Nassau era contra a monocultura e a favor do liberalismo, tanto econômico, como religioso; era também impulsionador do desenvolvimento artístico e científico), passou a lutar ao lado dos invasores, quando os esforços desses estavam sendo frustrados. Grande conhecedor do terreno, sua colaboração mudou os rumos da luta, ampliando a penetração holandesa e recuando a resistência brasileira do Recife e Olinda para o Porto Calvo, dessa forma atingiu o posto de major do exército holandês.

Em 1635, chegando a Porto Calvo com reforços para o governador Picard, foi aprisionado e enforcado. Sabe-se também que seu corpo foi esquartejado e exposto em varas, por três dias. Com a retirada dos brasileiros do comando holandês, a Holanda perde a guerra. Os restos mortais de Calabar foram sepultados por Von Schoppen na igreja da povoação. A personagem, conhecida como a traição em pessoa, tem assim a sua volta justificada para atender aos interesses a que se propuseram Chico e Ruy.

Análise do texto:

Na peça do teatro, a personagem que representa a mulher de Calabar, Bárbara, conduzirá a trama até o final. Com intenção de entender o seu homem, ela mergulha intensamente no mundo da traição. Para isso, vive a traição de uma maneira muito concreta: mantém relações com Anna de Amsterdã, a prostituta que veio com as tropas holandesas para o Brasil e acaba se apaixonando por ela; e, na sua busca angustiada e apaixonada pelo sentido das coisas Bárbara acaba se entregando a Sebastião Souto, o homem que traiu Calabar, denunciando-o aos portugueses, pois, “estar com o homem que traiu Calabar talvez seja uma maneira de estar mais perto dele”, diz ela.

No segundo ato, no final de um diálogo entre Bárbara e Souto, Bárbara lhe diz: “Pobre Sebastião, você não sabe o que é trair. Você não passa de um delator. Um alcagüete. Sebastião, tira as botas. Põe os pés no chão. As mãos no chão, põe, Sebastião, e lambe a terra. O que é que você sente? Calabar sabia o gosto da terra e a terra de Calabar vai ter sempre o mesmo sabor. Quanto a você, você está engolindo o estrume do rei de passagem. Se você tivesse a dignidade de vomitar, aí sim, talvez eu lhe beijasse a boca. Calabar vomitou o que lhe enfiaram pela goela. Foi essa a sua traição. A terra e não as sobras do rei. A terra e não a bandeira. Em vez da coroa, a terra”. (BUARQUE & GUERRA, 1973, p. 96). E então começa a cantar a canção cuja letra ora se analisa:

“Ele era mil
Tu és nenhum”

No texto, uma anáfora pronominal (categoria lingüística selecionada para a análise) representa a referência que se faz a Calabar, figura ausente que se faz presente como construto cultural alimentado pela atividade lingüística (MONDADA e DUBOIS, 2003). Assim, em um processo de construção discursiva do referente, a anáfora assegura uma re-atualização, silenciando o que não pode ser dito, proporciona uma cumplicidade entre os interlocutores (personagens, leitores e espectadores) que, na conjuntura da apresentação da peça (que foi proibida nos anos 70 do século XX), podem re-semantizar “ele” como aquele que luta pela liberdade, que enfrenta a milícia e não se intimida frente às opressões psicológicas e agressões físicas. O texto oportuniza essa interpretação por deixar vislumbrar em seu interdiscurso o “diálogo” entre momentos diferentes da História. Assim, a recorrência ao passado para dizer o presente reitera o entendimento de discurso como a materialização do processo enunciativo em cuja materialidade lingüística irrompe a articulação da língua com a História. Em sua emergência, o acontecimento enunciativo promove o estabelecimento de relações discursivas com outros discursos e o evento de seu retorno não vale pela repetição, como afirma Foucault (1999, p. 26): “O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”.

A evocação do nome “Calabar”, anaforizado na canção, mostra como formações imaginárias resultam de processos discursivos anteriores, pois ninguém fala a partir do nada, existe sempre o fator histórico determinando a fala e uma memória discursiva possibilitando a atualização dos dizeres no momento da enunciação. Assim, pode-se dizer que a anáfora pronominal “ele” possibilita a ressignificação da personagem histórica “Calabar” e que a menção à sua figura, não remete propriamente à figura de um traidor, embora, como já foi dito quando se mencionou que a peça trata de uma tentativa de rever os fatos com outros olhos, não se trata também de uma de reabilitação da personagem, mas o que nos parece mais pertinente em nossa leitura é a tentativa de mostrá-la, comparando-a ao seu delator, “Souto”, o interlocutor que, no caso, bem poderia ser o público do teatro.

O elemento que nos possibilita fazer essa interpretação encontra-se no próprio contexto da peça, quando a personagem Bárbara, logo na abertura, entra encarando o público, pedindo-lhe a atenção: “Não a atenção que costumais prestar aos charlatães, aos intrujões e aos bobos da rua”. Deste enunciado pode-se depreender que a atenção desejada era a atenção dos espertos, dos que não se deixam enganar. A chamada para a atenção no que não era sacramentado deve ser porque o sagrado não era o que importava ser questionado, ou porque o sacro tem sempre sido ouvido como verdade incontestável por muitas pessoas. Naquele momento importava chamar a atenção para a realidade mundana e não para o etéreo. Por esse motivo a atenção requerida pode ser interpretada como a atenção que nos coloca em alerta contra os falsários, contra os que nos iludem, que nos enganam. O tempo presente do verbo coincidente com o momento da enunciação dirigida ao interlocutor e o emprego do verbo no pretérito ao referir-se à anáfora pronominal vem confirmar como a construção do sentido no que se refere à temporalidade é produzida pela enunciação, como podemos verificar em Benveniste (2001, p. 25): “Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo”. Nesse sentido, ao recorrer à categoria verbal no pretérito para trazer a presença de Calabar, o locutor re-atualiza o passado, não é o passado que volta, mas o seu significado re-semantizado. Era preciso que as pessoas percebessem o que estava acontecendo na vida sociopolítica do país e aquela forma de chamar a atenção preparava o espectador/leitor do texto para o entendimento.

Uma leitura possível da ideologia imersa no texto vem revelar-se na análise discursiva, pois, dada as circunstâncias históricas no momento da produção, o texto permite interpretar a materialidade discursiva como um apelo para o espectador/leitor tomar uma atitude (BOLLE, 1980, p. 98). Afinal, se “ele” (Calabar), pela ousadia, era mil (termo caracterizado como aquele ou aquilo que em uma série de mil, ocupa o último lugar), o interlocutor “tu” (Solto ou o espectador/leitor) és nenhum (indefinido, nem um és), por estar indiferente, por se deixar manipular.

A figura de Bárbara, instituída como porta-voz dos autores, atua como uma intermediária daquilo que eles não podem dizer explicitamente. O lugar histórico-social em que os sujeitos enunciadorens encontram-se no momento da produção envolve um contexto de repressão. A ditadura militar encontrava-se no auge das proibições e as ações sociais, aqui compreendidas como manifestações públicas que envolvessem atos ou manifestações políticas, principalmente quando referentes à memória nacional, eram terminantemente censuradas. Daí que os sentidos do texto somente serão apreendidos se houver entendimento do contexto histórico em que o mesmo é produzido.

“Na guerra és vil
Na cama és mocho”

Assim como Souto traiu a confiança de Calabar, denunciando-o aos portugueses. A vileza atribuída ao interlocutor por meio da condição morfossintática do verbo relacional, já que liga o predicativo ao interlocutor e o fato do verbo “ser” encontrar-se no modo indicativo, aponta para o entendimento de uma certeza daquilo que está sendo afirmado, ou seja, na movência dos sentidos daquilo que está sendo dito para o interlocutor, na peça, o enunciado pode estar ao mesmo tempo sendo dirigido aos ditadores, por traírem a confiança do povo brasileiro e também aos espectadores/leitores, grande parte da sociedade que a tudo assiste e aceita sem questionar, portanto “mocha”, desprovida de “cornos”, desarmada, sem argumentos para um embate.

O refrão: Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim...

No primeiro verso, o verbo “tirar” no modo imperativo, em oposição ao verbo “pôr”, traz o sentido de ordem em seu conteúdo morfológico e produz efeitos de sentido que podem ser interpretados pela sensualidade do movimento de uma cópula sexual (tira/põe), quando relacionamos o enunciado a Souto que, amante, pode estar sendo provocado pela amada que o rejeita. Também podemos significar esse refrão a um confronto que se quer mostrar ao leitor/espectador, da reação cabível a um cidadão que luta contra um governo ditador. Se o relacionarmos aos agentes opressores, que invadiam ambientes e tentavam impor pela violência uma “ordem” idealizada pelo governo militar dos anos 70, principalmente aos intelectuais da época, o sentido do imperativo “tira as mãos de mim” parece uma ordem para os censores, guardiões da ideologia militar, deixar os intelectuais fazerem o seu papel (pensar e discutir a sociedade). Vendo-se livres dos agressores, continuariam a levar os seus leitores/espectadores a refletirem sobre os acontecimentos, pois os autores sabem, e isso podemos dizer pela reconhecida formação intelectual que possuem, que é na desinformação que a consolidação de um regime ditatorial se fortalece. Como num jogo em que adversários se encontram e se defrontam

em uma disputa pelo poder, a ordem, dirigida aos agentes do governo militar, tenta movê-los da ação e ao mesmo tempo, na seqüência dos versos seguintes, tenta provocá-los para que possam sentir que também eles estão sendo manipulados ao executarem ordens sem refletir no que elas significam. O lugar sócio-histórico-ideológico dos interlocutores do texto permitirá (ou não) a recepção dos sentidos deslocados, dirigidos a interlocutores diversos e ao mesmo tempo transmutáveis, pois em um momento o “tu” é Souto, ao mesmo tempo em que pode ser o espectador/leitor. Em outro momento, o “tu” é Souto, mas pode ser também o opressor.

No segundo verso do refrão: “põe as mãos em mim”, o sentido é completado pela seqüência nos versos seguintes e o verbo “pôr”, também no modo imperativo, já não aparece como ordem, mas como uma súplica, pois urge a necessidade de se fazer algo e o imperativo, em forma de súplica, apela para o ouvinte/leitor tomar uma atitude imediata.

“E vê se o fogo dele
Guardado em mim
Te incendeia um pouco”

A metáfora, no contexto histórico em que se insere, possibilita ser interpretada como um convite direcionado ao espectador/leitor da canção a animar-se, a rever sua situação de oprimido e rebelar-se com o que está estabelecido como correto em nossa sociedade vigente. Ao mesmo tempo em que é a voz de Bárbara falando com o amante assassino de seu marido, é a voz dos autores (Chico e Ruy) intermediada pela sua atuação como protagonista, estimulando o espectador/leitor a inflamar-se ao menos um pouco com a idéia sugerida por meio daquele texto. A expressão “o fogo dele guardado em mim” mostra a sensualidade de uma paixão guardada em um corpo desejoso/saudoso de sexo. Ao mesmo tempo, a fala de Bárbara parece dizer que ela é a guardiã do fogo da ousadia de Calabar que não quis submeter-se às ordens da coroa portuguesa (embora estivesse se submetendo a um outro colonizador). O “fogo dele” pode ser entendido como uma força entusiástica que pode ser transmitida para todos que quiserem se lançar na luta pela liberdade de escolher por quem deseja ser governado e contra a opressão ditatorial. Daí podermos considerar a ordem de Bárbara, seguida de súplica, como um alerta para uma nova forma de pensar sobre o que está sendo imposto e como um propósito de sensibilizar o leitor/ouvinte para contribuir com aqueles que já tinham ou que estavam dando suas próprias vidas, lutando pela democracia. Quem sabe se os leitores/espectadores refletissem sobre a história de Calabar, narrada conforme o olhar de quem a registrou, do seu tempo, seu “status” social, da sua ideologia, não pudessem atribuir outros sentidos, pois, de acordo com De Certeau (2002, p. 56): “A história atesta uma autonomia e uma dependência cujas proporções variam segundo os meios sociais e as situações políticas que presidem à sua elaboração”.

Para os historiadores tradicionais, a história é tida na sua essência, como uma exposição dos acontecimentos, já na história nova, a preocupação dos historiadores está centralizada na análise das estruturas. Ou seja, a história, considerada anteriormente imutável, é agora vista como construção cultural, que pode variar tanto no tempo quanto no espaço, conforme Burke (1992, p. 11): “A base filosófica da nova história é a idéia de que a realidade é social ou culturalmente constituída”.

Na letra da canção:

“Éramos nós
Estreitos nós
Enquanto tu
És laço frouxo”

O emprego da antanáclise, jogo de palavras homônimas (pronome x substantivo ou sujeito x predicativo), estabelecem uma relação semântica em que o significado do substantivo se mistura com o significado do pronome (união, ligação, vínculo, eu + ele). “Nós éramos estreitos nós” revela uma forte ligação anterior, agora desfacelada pela situação atual. Havia entre nós (o povo) uma fusão de forças e agora, “tu” (você todos) em relação aos interlocutores, (personagem/leitor e espectador) é “laço frouxo”, sem compromisso, que não tem resistência, fácil de ser comandado. O pronome pessoal “nós” é inclusivo, mas não inclusivo do todo já que exclui o pronome “tu” que, sendo o elemento da referência nessa interlocução, participa mudo, tanto a personagem Souto, quanto o espectador/leitor encontram-se fora do círculo em que se estreitam os ideais do enunciador. O antes, sinalizado pelo verbo no pretérito, proporciona a leitura de que os movimentos revolucionários dos estudantes e intelectuais não temiam o enfrentamento e eram solidários e unânimes na defesa radical e até mesmo desesperada, que os levaram a se lançarem à luta armada por falta de alternativas. A resistência engajada se fortalecia no desejo de que a população pudesse se unir contra a ditadura militar e a censura imposta pelo governo ditatorial contribuiu para uma formação discursiva como a do texto que se analisa. Muitos escritos foram produzidos sinalizando esse período. Neles o medo é uma constante e é dessa forma que podemos perceber o interlocutor (Souto, leitor/espectador) quando Bárbara dirige-lhe a palavra, agora identificada pelo verbo ser no tempo presente: “tu és laço frouxo”. O pronome “tu” dicotomizou-se e não está incluído no “nós”. E só (Souto, espectador/leitor) tornam-se frouxos, medrosos.

A forma encontrada para a interlocução com o espectador/leitor não mostra o fato que está ocorrendo no presente do texto, não é uma tradução do fato histórico ocorrido. O discurso utilizado embute outra história, outro dito, jamais dito, que se ocupa do fato histórico fornecido pela história tradicional de forma intradiscursiva, fazendo irromper o não dito. Para nos esclarecer a respeito do acontecimento histórico, Foucault (1995, p. 8) diz:

A história, em sua forma tradicional, se dispunha a “memorizar” os momentos do passado, transformá-los em documentos e fazer falarem estes rastros que, por si mesmos, raramente são verbais, ou que dizem em silêncio coisa diversa do que dizem; em nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizado em conjuntos.

É correto afirmar, portanto, que um acontecimento histórico pode se tornar um acontecimento discursivo e que, na análise do discurso, a novidade não está no acontecimento, mas na sua volta. O caso Calabar, nos anos 1970, passa a monumento histórico no discurso dessa repressiva época. Segundo Achard (1990, p. 49-50): “... um acontecimento histórico (um elemento histórico descontínuo e exterior) é suscetível de vir a se inscrever na continuidade interna, no espaço potencial de coerência própria de uma memória”.

A inscrição material em uma memória discursiva, do verbal exposto nos versos, ou seja, do significante da imagem no palco, a nomeação implica uma interpretação dos implícitos que, ausentes, se fazem presentes na leitura.

O acontecimento histórico (o caso Calabar) absorvido pela memória é deslocado para um novo acontecimento (a repressão política), desregulando os implícitos associados ao sistema de regularização porque foi considerado traidor da pátria. Reunidos, esses elementos possibilitam uma leitura de que na situação da atualidade do texto analisado, ser traidor é ser patriota, é não deixar que a liberdade seja destruída. É uma outra ideologia, diferente daquela que ressoa na memória histórica e social sobre “Calabar”

Na repetição do refrão, o segundo verso: “põe as mãos em mim”, tem o seu sentido completado pela seqüência nos versos seguintes “E vê se a febre dele/ guardada aqui/ te contagia um pouco”, como uma provocação para o receptor, ou seja, a análise nos aponta para uma leitura possível de que é preciso contaminar o leitor/espectador para que ele sinta a urgência de tomar uma atitude. Para Santos (2004, p. 110): “Trata-se de uma representação específica do plano enunciativo em que o analista se coloca. Essa representação, por sua vez, evidencia uma captação da imagem do “um” no enquadre do “outro” e vice-versa”. No caso, os efeitos de sentido do texto em que os sujeitos-autores se inscrevem refletem significações sincrônicas em acontecimentos singulares, isto é, em acontecimentos com uma referência única, que se instaura na dialética que há entre o simbólico (significação do inconsciente) e a realidade (a ordem dos sentidos). Para De Certeau (2002, p. 77),

[..] a história se define inteira por uma relação da linguagem com o corpo (social) e, portanto, também pela sua relação com os limites que o corpo impõe, seja à maneira do lugar particular de onde se fala, seja à maneira do objeto outro (passado, morto) do qual fala.

Ao utilizar-se de um fato histórico ocorrido em um momento em que o interesse da nação, do ponto de vista dos colonizadores, se encontrava em jogo, para mostrar uma outra visão deste fato em um momento em que os interesses da nação também se encontram em situação de perigo, agora do ponto de vista do “colonizado”, os autores do texto conseguem instaurar uma relação de sentido em que o modo enunciativo utilizado pelos autores do texto permite organizar a colocação em cena dos protagonistas da enunciação, sua identidade e suas relações, com auxílio dos procedimentos de modalização, igualmente denominados “papéis enunciativos”³ os quais possibilitam distinguir as operações linguageiras.

“Por três tostões
Ganhaste um par”.

Souto, platéia/leitores do texto localizados pela desinência do verbo na segunda pessoa do singular recebem dessa forma a crítica pelo seu comportamento. Para se apreender um dos efeitos de sentido desse enunciado, temos que fazer uma relação entre discurso e história, em especial ao conceito de descontinuidade da história, marcada pela dispersão de acontecimentos, como nos aponta Foucault (1995, p. 29): “É preciso estar pronto para acolher o discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade e dispersão temporal”. O enunciado, em sua unidade e dispersão não é apreendido em sua completude. A compreensão da existência desse enunciado provém do entendimento de enunciados efetivamente produzidos em épocas determinadas, as formações discursivas historicamente marcadas que esses enunciados integram. O sentido cristalizado da “traição” de Judas simbolizada por “três tostões” refere-se ao fato de Judas Iscariotes ter recebido “trinta moedas de prata”⁴ para entregar Jesus Cristo aos judeus.

“Hoje estás só,
Eunuco e coxo

O valor persuasivo da metáfora empregada transfere analogicamente para a personagem/leitor/espectador, representados pela desinência verbal, o poder decisório para a adesão à proposta que se quer seja aceita. O impedimento de agir livremente produz um desequilíbrio sócio/cultural que qualquer sociedade humana deve rejeitar, principalmente se souber que os direitos sociais são construções discursivas dadas histórica e ideologicamente e por isso mesmo passíveis de adequações que favoreçam a comunidade social e não que a prejudiquem. Finalmente, após o refrão:

³ De acordo com Charadeau e Maingueneau (2004, p. 338) a respeito do modo de organização do discurso.

⁴ Conforme Evangelho segundo Mateus 26, 15.

“Vendeste um teu amigo
Até o fim.

O nome “Calabar”, apontado historicamente como sinônimo de traição, é substituído na penúltima estrofe por “amigo”. Se pensarmos na dimensão significativa do radical desse termo relacionado ao pronome “nós” como unidade inclusiva, podemos inferir que em outro momento histórico havia relações de estreita comunhão de idéias entre enunciador e interlocutor, ou seja, o(s) interlocutor(es) estavam inclusos e no momento dessa interlocução haviam se dispersado e na dispersão dos acontecimentos, a inversão dos valores nominais fez surgir um discurso outro que esta análise tentou mostrar.

Conclusão

Diferentes momentos históricos são colocados em diálogo no enredo da peça teatral “Calabar”. Os acontecimentos elevados (ou não) a monumentos históricos vão formando o tecido discursivo e o fio discursivo somente será compreendido se o relacionarmos ao interdiscursivo, ao que, não estando presente no enunciado, se faz presente no enunciável exterior ao sujeito enunciador, conforme nos aponta Courtine (1999, p.19), seguindo M. Foucault: “É nesse espaço discursivo, que se poderia denominar [...] ‘domínio de memória’ que se constitui a exterioridade do enunciável para o sujeito enunciador na formação dos enunciados pré-construídos, de que sua enunciação se apropria”. Como consequência, ao trazer o fato histórico “Calabar” que a tradição tornou sinônimo de traidor, o texto trouxe também outras implicações que a palavra “traição” pode evocar. Assim, como o conceito que a palavra “Judas” evoca, quando investigamos os dados discursivos dos fatos históricos, analisando lingüisticamente os processos históricos, as condições de produção dos enunciados, definindo os personagens históricos sob o constructo teórico da análise discursiva de linha francesa, vai se descobrindo que nossos conceitos foram determinados por enunciados efetivamente produzidos em épocas e lugares determinados, ideologicamente marcados.

A memória interdiscursiva do texto, recorrendo ao passado histórico, à memória de outros discursos, constitui-se fundamentalmente na alusão que se faz a um cálculo simbolicamente transcrito: Calabar:Judas::Judas:traição, i.é, Calabar está para Judas assim como Judas está para traição. Nesse cálculo, a heterogeneidade constitutiva do discurso dominada pelo interdiscurso no texto de Chico Buarque e Ruy Guerra demonstra que os sentidos possíveis, apontados, mostraram a inscrição ideológica existente e os efeitos de sentido pretendidos a partir das condições de produção. Os aspectos lingüísticos materializados no texto indicaram que os sentidos foram extrapolados, inscritos ideologicamente conforme as formações discursivas percebidas no interdiscurso, ou seja, no todo complexo do espaço discursivo e ideológico em que se desenvolvem as formações discursivas em função de relações de

dominação, subordinação e contradição. No fio do discurso, o aparecimento do discurso outro evidencia a importância da perspectiva histórica na constituição do sujeito enunciador.

Na voz da personagem Bárbara dirigida ao personagem Souto, além da linguagem amorosa, o texto, considerando-se sua historicidade, faz também um convite ao leitor/espectador para que o mesmo reflita sobre sua posição omissa diante dos fatos provocados pela forma de governo na época, anos 1970. De forma atrevida, provocativa, a personagem dirige-se ao seu amante, mas nele encontra-se o espectador/leitor, povo brasileiro, enfim. Dessa forma, no momento da enunciação do discurso, atualizam-se dizeres emersos em uma memória coletiva produzindo sentidos. Assim, a historicidade do texto, entendida como a relação constitutiva entre linguagem e história, nos leva a compreender como os sentidos do texto foram produzidos, pois a noção de história na AD não está relacionada à cronologia e sim, às práticas sociais. Ou seja, “todo fato ou acontecimento histórico significa, precisa ser interpretado, e é pelo discurso que a história deixa de ser apenas evolução” (FERREIRA, 2001, p. 17). Para quantos quiseram entender “traição” já não era “traição”, pelo menos naquele momento e circunstância.

Seguindo o pensamento de Pêcheux (1988), de que é na Ideologia (no sentido geral) que se articulam as propostas teóricas descritivas dos processos de constituição dos sentidos e dos sujeitos no discurso, articulando-se simultaneamente pela interpelação ideológica, podemos dizer que é no funcionamento ideológico da língua que os enunciados do texto dizem o que mascaram as palavras em sua transparência. Analisar as evidências lingüísticas do funcionamento ideológico da língua em um processo discursivo como o do texto analisado nos leva a refletir sobre a questão discursiva e o sentido das palavras que, aparentemente, guardam sentidos outros que as semânticas não têm conseguido explicar. Em outros termos: “Os frios espaços da semântica exalam um sujeito ardente” (Pêcheux, 1988, p. 30). Tamaña provocação fez com que a peça fosse censurada e a imprensa impedida de notificar o fato em 1973⁵.

Em suma, para se fazer esse tipo de análise, é necessário romper com as estruturas lingüísticas, procurar na exterioridade do discurso materializados no texto, elementos de uma memória histórico-social constituídos lingüisticamente para trazer à tona o conflituoso jogo das relações sociais nele (re)produzidos e que se encontram submersos. É o que se procurou fazer com o texto da canção.

⁵ A peça somente foi encenada nos anos 80 - época da abertura política no Brasil.

CONTI, M. A. HISTORY AND MEMORY IN THE (INTER)DISCOURSE OF A SONG

Abstract: *The period of military dictatorship in Brasil is known until the present days for its prohibitions and for the fear it caused. Any kind of opinion against the government was considered subversion and the whole press, as well as any kind of art, was obligated to get a permit from the censorship offices. In this context, Chico Buarque and Ruy Guerra wrote in 1973 the text “Calabar”: o elogio da traição”, from which we selected the lyrics “Tira as mãos de mim” to proceed an analysis based on the theoretic principles of the French school of Discourse Analysis. From the notion of meaning as something determined by the social and historical conditions in which the discourse has been produced, we could observe that the meaning(s) of this text are a result of history, of the memory that constitutes different discourses that show, in the exteriority materialized in the language, elements of a social and historical memory linguistically constituted to emerge the conflictuous “game” of social relations which are (re)produced in it.*

Keywords: *History; Memory; Discourse; Interdiscourse.*

Referências Bibliográficas

ACHARD, P. Memória e produção discursiva do sentido. In: _____ et al. **O Papel da Memória**. Campinas:Pontes, 1999. (p.11-17).

BENVENISTE, E. O aparelho formal da enunciação. In _____ **Problemas de Linguística Geral**. Campinas, SP:Pontes, 2001. (p. 81-90)

BÍBLIA TRADUÇÃO ECUMÊNICA – TEB. São Paulo:Loyola, 1994

BOLLE, A B. M. **Chico Buarque de Holanda: literatura comentada**. São Paulo:Abril Educação,1980.

BUARQUE, C. & GUERRA, R. **Calabar, o elogio da traição**. São Paulo: Círculo do Livro, (copyright) 1973.

BURKE, P. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In _____. **A Escrita da História**. São Paulo:EDUNESP, 1992. (p.7-37).

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. Coord. da tradução: Fabiana Komesu. São Paulo:Contexto, 2004.

COURTINE, J. J. O chapéu de Clémentis. Observação sobre a memória e o esquecimento na enunciação do discurso político. In INDURSKY, F. &

FERREIRA, M. C. **Os múltiplos territórios da Análise do Discurso**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1999. (p.15-22)

DE CERTEAU, M. de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2002.

FERNANDES, C. A. Lingüística e História: formação e funcionamentos discursivos. In:_____ C. A & SANTOS. J. B.C. dos. (Orgs.) **Análise do Discurso: unidade e dispersão**. Uberlândia:Entremeios, 2004. (p.43-70).

FERREIRA, M. C. (COORD). **Glossário de termos do discurso**. Porto Alegre:UFRGS, 2001.

FOUCAULT. M. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 1995.

_____. Sobre as maneiras de escrever a História. In: **Ditos e escritos II**. Rio de Janeiro:Forense Universitária, 2000 (p.62-77).

GREGOLIN, M. R.V. Recitações de Mitos: a história na lente da mídia. In: _____(Org.). **Filigranas do Discurso: as vozes da história**. São Paulo:Cultura Acadêmica Editora, 2000. (p.19-33).

GUERRA, F. **Uma aventura holandesa no Brasil**. Recife:Companhia Editora de Pernambuco, 1977.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes, 1997.

MONDADA, L. & DUBOIS, D. Construção dos objetos de discurso e categorização: Uma abordagem dos processos de referenciação. In CAVALCANTE, M. M., RODRIGUES, B., B. & CIULLA, A. (ORGS.) **Referenciação**. São Paulo:Contexto, 2003. (p. 17-52)

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Trad. Eni P. de Orlandi. Campinas: Editora da UNICAMP, 1988.

_____. O papel da memória. In: ACHARD. P. et al. **O Papel da Memória**. Campinas:Pontes, 1999. (p.49-50) .

_____. & FUCHS, C. A propósito da análise automática do discurso: atualização e perspectivas (1975). In GADET, F & HAK, T. (ORGS.) **Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux**. Campinas, SP:Editora da Unicamp, 1997. (p. 163-252)

SANTOS, J. B. C. dos. Uma reflexão metodológica sobre análise de discursos. In: FERNANDES, C. A & SANTOS, J. B.C. dos. (Orgs.) **Análise do Discurso: unidade e dispersão**. Uberlândia:Entremeios, 2004. (p.109-118).