

**Sentidos Indigestos: Sujeito Clivado e Discurso (Re)Fundador em *Funk Melódico*,
de Caetano Veloso**

**Indigestible Meanings: Clived Subject and (Re)Founding Discourse in *Funk
Melódico*, by Caetano Veloso Songwriter**

Noemi Marques de Carvalho¹

Clemilton Pereira dos Santos²

Anailton de Souza Gama³

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma leitura discursiva da letra da canção *Funk Melódico*, de Caetano Veloso, lançada em 2012 em seu álbum *Abraço*, que desvele, no fio do discurso cancional, o processo de subjetivação empreendido pelo sujeito e suas tomadas de posição. A partir da prática simbólica da Análise de Discurso de linha francesa (ADF) de Michel Pêcheux, (pros)seguida por Eni Orlandi, mostrar-se-á como o sujeito de *Funk Melódico* relaciona-se, pela memória, com os discursos fundadores da masculinidade (machistas) e da identidade brasileiras, cantados na canção popular brasileira, em composições de samba e bossa nova, e na literatura e, ao posicionar-se, no processo discursivo, inaugura efeito de discurso (re)fundador.

Palavras-chave: *Funk Melódico*; Análise de Discurso Francesa; Discurso Fundador.

Abstract: The aim of this work is to do a discursive reading of the lyrics of the song *Funk Melódico*, by Caetano Veloso, launched in 2012 in his album named *Abraço*, which reveals, in the thread of the song discourse, the subjectivation process built by the subject and his positions taking. From the symbolic practice of French Discourse Analysis by Michel Pêcheux, followed by Eni Orlandi in Brazil, it will be shown how the song subject of *Funk Melódico* relates himself – through memory – with the founding discourses of masculinity (macho) and of Brazilian identity, sung in Brazilian popular music and in literature, and by positioning himself, in the discursive process, produces the effect of new (re)founding discourse.

Keywords: *Funk Melódico*; French Discourse Analysis; Founding Discourse.

Submetido em 6 de setembro de 2021.

Aprovado em 6 de agosto de 2022.

Introdução

No processo de construção sócio-histórica das identidades nacionais, a cultura, em suas mais variadas expressões, tem papel preponderante na promoção de uma pretensa e imaginada unidade nacional de interesse não apenas cultural, mas também político. No Brasil, entre os esforços políticos empreendidos no sentido da obtenção de

¹ Pesquisadora na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Email: mipadovam@hotmail.com

² Pesquisador na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Email: clemilton.ps@uems.br

³ Pesquisadora na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Email: anailton@uems.br

uma coesão social nacional, a política linguística, que estabeleceu a língua portuguesa como língua oficial/universal do Brasil, talvez tenha sido a mais importante para os propósitos da unidade (imaginária) nacional.

Na e pela língua portuguesa é que a cultura nacional e suas diversas expressões puderam lançar-se aos quatro cantos do Brasil – e do mundo –, construindo um repertório cultural, artístico e discursivo do que seria “a” brasilidade, veiculando, portanto, por meio de práticas discursivas, formações discursivas dominantes e suas formações ideológicas correspondentes, determinando, deste modo, a forma-sujeito do discurso sobre a identidade nacional brasileira.

Das manifestações culturais que contribuíram para o esforço de construção dos discursos sobre brasilidade e identidade nacional, o gênero musical canção popular (união entre melodia e letra) floresceu e frutificou abundantemente como prática cultural e discursiva de massa na sociedade brasileira. Cantando muitos aspectos da vida social e cultural nacionais, a canção popular engendrou e consolidou memórias discursivas (do dizer) no imaginário popular e, consigo, sentidos construídos historicamente no processo discursivo sobre diversos temas importantes, como por exemplo: as desigualdades e a violência de gênero contra as mulheres, muitas vezes naturalizada, relativizada, romantizada ou ainda justificada em uma sociedade historicamente patriarcal, violenta e autoritária como a brasileira.

Dadas as considerações acima, este estudo tem como objetivo central realizar uma leitura discursiva da letra da canção *Funk Melódico* – lançada em 2012 no álbum *Abraço*, de Caetano Veloso – e mostrar como sujeito e sentidos constituem-se no fio do discurso cancional, a partir dos princípios teóricos e procedimentos analíticos da Análise de Discurso de linha francesa (ADF) de Michel Pêcheux e trabalho teórico de Eni Puccinelli Orlandi.

São objetivos específicos deste trabalho, primeiramente, mostrar como o sujeito cancional, em seu processo de subjetivação, discursiviza as diferentes posições-sujeito que se desdobram em sua identificação, contraidentificação e/ou desidentificação com a formação discursiva em que se inscreve, que domina o seu interdiscurso e se materializa no seu intradiscurso.

Inscrito em formações discursivas que veiculam na e pela língua(gem) suas formações ideológicas correspondentes, o sujeito cancional move-se e toma posição neste complexo de formações discursivas, relacionando-se entre o mesmo (“pré-

construído”), o “já-lá” das asserções e evidências gerais e universais da interpelação ideológica que o constitui como “sujeito falante” e a sua relação com o sentido, representada no interdiscurso que determina sua forma-sujeito (PÊCHEUX, 1997, p. 214). Em sua relação com o sem-sentido das representações do inconsciente coletivo, da cultura machista materializada nas diferentes expressões artísticas (aqui, especialmente, musicais ou literárias) que discursivizam a mulher brasileira segundo uma tradição paternalista, machista, violenta e depreciadora de sua figura, o sujeito cancional de *Funk Melódico* toma posição, intervindo no já-dito e na memória discursiva, abrindo-se para o equívoco, a falha e novo discurso fundador.

No percurso de interpretação e significação que empreenderemos neste estudo, iniciaremos por fazer uma breve retomada de alguns princípios teóricos e metodológicos da ADF, fundamentais para a sustentação da análise e interpretação do discurso cancional; em seguida, restauramos alguns elementos cruciais da historicidade da emergência do discurso cancional no Brasil, sua relevância para a cultura e construção da identidade brasileira, bem como seu impacto e influência na produção musical/composicional de Caetano Veloso.

A última seção do trabalho é dedicada à análise do discurso cancional de *Funk Melódico*, em que mostraremos o funcionamento do processo de subjetivação do sujeito e como sua relação com a memória discursiva, materializada nos enunciados que dominam seu interdiscurso, levam ao deslocamento e à possibilidade de “novo” discurso fundador. Mobilizaremos, para a descrição e análise empreendidas, noções-conceito da ADF como formações discursivas, formações ideológicas, acobertamento/rejeição, processo discursivo, memória discursiva, discurso fundador.

1. Outras palavras: historicidade do processo discursivo e discurso (re)fundador

Para a análise que empreenderemos neste trabalho, faz-se necessário, inicialmente, estabelecer as bases teóricas e metodológicas que fundamentarão a interpretação de nosso objeto de estudo.

Consideramos, inicialmente, na perspectiva da ADF que, enquanto espaço simbólico, o texto, assim considerado como a unidade de análise que materializa o discurso, este último objeto mesmo da ADF, é lugar onde circulam os sentidos e suas redes significantes. Desse modo, cabe ao analista de discurso buscar ver o texto em sua

discursividade, ou seja, perceber como o sentido é construído no texto; como, em seu funcionamento, ele significa.

Entender o modo como o texto, em seu funcionamento, produz sentido, é, para Orlandi: “[...] compreender como o texto se constitui em discurso e como este pode ser compreendido em função das formações discursivas que se constituem em função da formação ideológica que as determina (ORLANDI, 2006, p.16)”.

Repousa, nessa afirmação de Orlandi (ibid), uma das noções definidoras da ADF, incorporada por Pêcheux, qual seja, a de assujeitamento, articulando a relação entre discurso, ideologia e sujeito. Nas palavras de Pêcheux, “[...] os indivíduos são ‘interpelados’ em sujeitos-falantes (em sujeitos de seu discurso) pelas formações discursivas que representam ‘na linguagem’ as formações ideológicas que lhes são correspondentes (PÊCHEUX, 1997, p. 161).”

É na e pela língua que a história se faz presente, portanto, refletindo sentidos de discursos já realizados, imaginados ou possíveis, materializados no discurso e, este, na textualização.

Ao falarmos ou produzirmos um texto, nos filiamos a certas redes de sentidos e não outras, sem termos consciência de suas determinações. Somos falados pelo inconsciente e pelo trabalho da ideologia na e pela língua, por meio de nossa identificação com a formação discursiva que nos domina e assujeita, tal que tenhamos a ilusão de ser a origem do que dizemos quando, com efeito, retomamos sentidos anteriores.

A ilusão da transparência da (língua)gem para o sujeito, que segundo Pêcheux (1997, p. 160) mascara o “[...] caráter material do sentido das palavras e dos enunciados.”, é operada pela ideologia, que fornece as evidências de uma aludida universalidade e literalidade das palavras e enunciados, do que “só poderiam significar isso; ou aquilo”, por meio das formações discursivas, que dissimulam, na e pela (língua)gem a “objetividade material contraditória do interdiscurso” (PÊCHEUX, 1997, p. 162) que as determinam.

Os sentidos não estão nas palavras, mas na história de sua constituição, no já-dito, naquilo que antes mesmo de sermos e estarmos no mundo já falava e significava, lastreado, portanto, em formações discursivas, definidas por Pêcheux, como:

[...] aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) (PÊCHEUX, 1997, p. 160, grifo do autor).

Com efeito, se a linguagem é opaca ao sujeito, sua relação com ela e o mundo também o é, e se opera na neblina do dizer, que lhe demanda sentidos a construir e, ao mesmo tempo, constrói-o e o significa no ato mesmo do dizer. O sujeito não é centrado, intencional. Sujeitos e sentidos estão submetidos à ordem da língua, à ordem do discurso, à ordem do simbólico e não apenas à organização da língua, suas propriedades sintáticas e lógico-semânticas.

Ao dizer, o sujeito do discurso é atravessado pela língua e pelo inconsciente. A língua, apenas relativamente autônoma, liga-se a memórias discursivas que se processam na relação entre o histórico e o simbólico, movendo os sentidos na e pela linguagem. Os sentidos, portanto, realizam-se nos indivíduos por meio da memória discursiva, materializada no discurso e na sua textualização. A esse conjunto de memórias do dizer que constituem diferentes formações discursivas, a ADF dá o nome de interdiscurso, ou “todo complexo com dominante” (PÊCHEUX, 1997, p. 162). O sujeito, portanto, é produzido a partir de pontos de estabilização de um determinado domínio de pensamento (formações discursivas/interdiscurso), que geram as condições de consenso que regem as relações intersubjetivas.

O interdiscurso, assim como o intertexto, mobiliza relações de sentidos na constituição dos sentidos e dos sujeitos. O interdiscurso caracteriza-se como o conjunto de formulações já feitas e esquecidas, mas que determinam o que dizemos, ou seja, no interdiscurso o esquecimento é estruturante. Assim, aquilo que já foi dito por um indivíduo específico, em um dado momento da história desse dizer, com determinados significados, em algum momento se apaga na memória para que possa ser significado nas próprias palavras desse indivíduo.

Para Pêcheux (1997, p. 214), a interpelação do indivíduo em sujeito de seu discurso – e, portanto, autor e responsável por aquilo que diz –, realizada pela sua identificação com a formação discursiva que o domina, supõe um desdobramento – constitutivo do sujeito – que, pelas suas práticas discursivas, terá efeitos na forma-sujeito.

Ao colocar(-se) em relação o sujeito da enunciação e o sujeito universal, o funcionamento subjetivo pode desdobrar-se e assumir diferentes modalidades

discursivas, como a de i) identificação plena do sujeito com a formação discursiva que o determina pelo interdiscurso; ii) contraidentificação do sujeito com a formação discursiva imposta pelo interdiscurso, que em sua tomada de posição dela se separa pela dúvida, questionamento, contestação, revolta e; iii) desidentificação do sujeito com o complexo das formações ideológicas e discursivas que lhe ofereciam os sentidos, identificando-se com a forma-sujeito de outra formação discursiva (PÊCHEUX, 1997, p. 214).

A esse processo de subjetivação descrito por Pêcheux, resultante da relação entre o sujeito e os saberes das formações discursivas que o constituem, Orlandi (2001) propõe a noção – ou categoria de análise – de discurso fundador. Num processo de produção dominante de sentidos, o discurso fundador relaciona-se com o que “fala antes” de um modo conflitante, de forma a produzir uma ruptura, um deslocamento (ORLANDI, 2001).

O elemento definidor do discurso fundador é, desse modo, a historicidade: do processo discursivo e do falante no seu próprio processo discursivo. Por processo discursivo, considera-se o jogo de sentidos observado na análise do processo de significação, que ocorre por meio de relações de substituição, paráfrases, sinonímias, etc., no funcionamento discursivo, ou seja, entre elementos linguísticos – significantes – em uma determinada formação discursiva (PÊCHEUX, 1997). Os sentidos, ao situarem-se fora das palavras, não sendo dedutíveis pelas relações lógico-linguísticas no nível do raciocínio, dada a não transparência da língua(gem) e dos sujeitos, conduzem a um retorno constante do sujeito ao non sens, que a partir dele tem de formular ou significar o sem sentido em busca de uma nova instituição de filiações de sentidos.

No processo de (re)significação do já-dito e do sem sentido pelo sujeito, podem ocorrer deslizamentos. Sujeitos e sentidos estão sempre submetidos ao equívoco, pois nem um nem outro estão acabados, finalizados.

Diante do acontecimento discursivo novo que, segundo Pêcheux (1999; 2008), é quando memória (eixo vertical da constituição dos discursos) e formulação (eixo horizontal que atualiza o dizer) encontram-se, instaura-se um “jogo de força na memória” entre regularização discursiva, que leva à repetição, e o deslocamento e desregulamento que pode perturbar a memória, perfurá-la e, assim, vencer a tentação de negação ou da absorção do equívoco do acontecimento, abrindo outra possibilidade de articulação discursiva.

Dessa forma, embora os sentidos apenas se realizem em nós, eles não produzem apenas monotonia e repetição. É possível haver singularidade em nossa relação com a língua e a história, que constitui nossa experiência simbólica, e o modo como ela nos afeta.

2. Caetano Veloso, identidade nacional e musical: o que cabe no vão do (não-)dizer?

Caetano Veloso é um dos mais importantes e talentosos cantores e compositores do cancioneiro popular brasileiro. Seu engenho e arte composicional se nos revelam não imediatamente, à superfície da matéria escrita, translucidamente, mas exige de seu ouvinte-leitor uma escuta/leitura atenta a seu dito poético, similar àquela do analista diante de seu paciente. Numa busca dedicada ao dito (im)possível, que não é total, maldição da linguagem, mas que ambiciona as fronteiras entre o dito e o não-dito, as letras de suas canções significam pela insinuação, pelo jogo entre significantes, por superposições de sentidos, pela formação de enigmas a serem decifrados, próprio mesmo do dizer poético e do discurso polissêmico que o caracteriza.

Caetano e Gilberto Gil são dois dos mais importantes idealizadores e executores do movimento Tropicália, como o primeiro prefere denominar (VELOSO, 1997), ou Tropicalismo, movimento este que chacoalhou as tradições da música popular brasileira na segunda metade da década de 1960, não apenas melódica, mas também composicionalmente, nas letras das canções. Inspirado pelas proposições dos modernistas de 1920, especialmente pela obra de Oswald de Andrade, o trabalho musical de Caetano filia-se ao valor modernista – desenvolvido por Oswald, em seu Manifesto Antropófago – de antropofagia. Assim como o manifesto modernista, a Tropicália também se propõe a estabelecer uma unidade nacional, baseada nas noções de assimilação, deglutição, absorção de elementos de cultura estrangeira que, digeridos pela crítica da nacionalidade, da história e da linguagem brasileiras, pudesse produzir algo de novo, de potencializado, expressão de vigor nacional que, por suas qualidades intrínsecas e caráter autônomo, pudesse representar uma identidade cultural brasileira genuína, dinâmica, criadora de cultura de excelência capaz de competir com a cultura produzida nos grandes centros produtores e difusores de arte e cultura na Europa ou nos Estados Unidos.

A década de 1930 é considerada um ponto de inflexão na história brasileira, pois marca o momento a partir do qual sua produção intelectual e cultural vivencia uma expressiva transformação, incorporando em suas manifestações, como a literatura, expressões regionais na temática (CANDIDO, 1989). O Brasil dá-se a conhecer por meio de seus artistas, escritores e intelectuais, expondo os dessemelhantes e peculiares ‘Brasis’, até então desconhecidos em escala nacional. Há, sobretudo, a incorporação das figuras ordinárias e marginalizadas de um país de escravidão tardia, mestiço e profundamente desigual.

Ressalta-se, no entanto, que quem está (re)fundando, nesse momento histórico, o discurso sobre a unidade nacional e cultural do país é, fundamentalmente, uma elite cultural, econômica e social, já que a alegada ampliação do acesso aos bens culturais e educacionais não chegaram a tocar o povo pobre do Brasil (CANDIDO, 1989).

Em meio à efervescência da produção e consumo de arte no Brasil a partir da década de 1930, um fenômeno crescente de cultura originado do povo, especificamente no Rio de Janeiro, começa a ascender às classes mais altas da sociedade brasileira e tornar-se fenômeno cultural de massas, consumido amplamente: o samba (SIQUEIRA, 2012). Antes restrito aos pobres e pretos dos morros e subúrbios brasileiros, o samba desce a ladeira para estabilizar-se como ritmo e estilo musical que agrada a todos e que, progressivamente, a partir daí, é lançado como “coisa nossa”. Noel Rosa é um dos mais conhecidos cantores e compositores de samba da década de 1930, responsável pela popularização do samba para além do registro da periferia, dando uma nova roupagem ao ritmo dos pretos dos morros, assim como uma nova fisionomia, mais ao gosto e à semelhança do público de classe média.

Assim, o samba é elevado à categoria de mito fundador da musicalidade brasileira, sua expressão emblemática, produto que passa a significar como identidade da brasilidade, dentro e fora do país. Quando, nos idos dos anos de 1950, emerge o fenômeno musical da Bossa Nova e se revoluciona o modo de tocar samba, com João Gilberto, e de compor e arranjar, com Vinícius de Moraes e Tom Jobim, a música popular brasileira é alçada a um patamar de maior refinamento técnico, isto é, melódico (musical) e composicional (poético), e alça vãos muito mais altos e ambiciosos, lançando-se para o mundo como música de qualidade superior, “tipo exportação” (TINHORÃO, 1998).

A Tropicália, ao suceder a Bossa Nova, irrompe no cenário artístico do país com uma identidade inovadora e jovem na música popular brasileira, em tudo contestadora e (re)fundadora de uma reflexão não apenas musical, mas cultural do que fosse ou fora a identidade brasileira. Nesse cenário, Caetano Veloso está imerso em círculos variados de influências, sejam eles intelectuais, bem como de produção e reflexão sobre a cultura brasileira de vanguarda, em suas mais variadas expressões, como a literatura, as artes plásticas e visuais, que lhe servem de fértil repertório para pensar e executar sua própria obra como monumento veiculador, articulador e (re)fundador de uma nova nacionalidade.

Para o músico, compositor, ensaísta e professor de literatura brasileira da Universidade de São Paulo, João Miguel Wisnik (2008, p. 57), os tropicalistas de 67-68, ao colocarem suas canções em relação com os modernistas, especialmente com a noção antropofágica desenvolvida na obra de Oswald de Andrade, estabelecem a antropofagia como “[...] identificação afirmativa do traço radicalmente multicultural e multiétnico da condição brasileira.” Nesse sentido, portanto, permitem que haja, segundo Nunes (In: ORLANDI, 2001, p. 48), “[...] a apropriação dos discursos anteriores [...] acompanhada de uma constante transformação subjetiva em vista das formações sociais.”, forjando uma identidade nacional a partir de determinados espaços da memória discursiva (ou interdiscurso), onde o Brasil é caracterizado.

3. Sentidos indigestos e subjetivação: uma análise discursiva da canção *Funk Melódico*

O título das canções, em geral, orienta o ouvinte/leitor para o que dela deve esperar em termos da temática a ser desenvolvida ao longo de seu texto. Nessa perspectiva, *Funk Melódico*, de Caetano Veloso, informa-nos de que se trata de uma canção cujo ritmo é o funk, executado de modo melódico. A melodia inicial da canção, ao ser executada, de fato já nos remete ao ritmo do funk carioca, com a mesma base da batida que o caracteriza. Quanto à aludida forma melódica de execução e/ou composição da canção, podemos perceber uma alusão do título ao *funk melody*, subgênero que, na década de 1990, na evolução do funk carioca, caracterizou-se por canções com letras de temática romântica e sem apelo sexual e, portanto, mais amplamente divulgadas pelas mídias de massa – por serem mais comercializáveis –, que, nessa época, eram essencialmente a televisão e o rádio.

Analisemos a primeira estrofe da canção:

**NÃO APRENDI NADA COM AQUELA SENTIMENTAL CANÇÃO
NADA PRA ALERTAR MEU CORAÇÃO
MULHER INDIGESTA, VOCÊ SÓ MERECE MESMO O CÉU
COMO ESTÁ NO SAMBA DE NOEL**

O sujeito cancional, nessa estrofe, faz um desabafo ou então uma queixa, recusando-se, pela dupla negativa “não [...] nada”, a filiar-se aos sentidos veiculados por uma tal (“aquela”) canção sentimental, ao mesmo tempo em que aceita os de uma outra canção, o “samba de Noel” *Mulher Indigesta*, composto pelo sambista em 1932. Nesse primeiro momento, podemos perceber que os sentidos da canção *Mulher Indigesta*, de Noel Rosa, aos quais o sujeito filia-se, sofre um deslizamento em *Funk Melódico* por meio do uso da metonímia “céu” (consequência), referindo-se a “tijolo na testa” (causa) daquela. Ora, para um ouvinte/leitor desatento, ou que não conheça o interdiscurso com o qual o sujeito cancional coloca-se em relação, o sentido veiculado pelo significante *céu* parecerá positivo, em contraposição *àquela sentimental canção*. No entanto, ao mobilizar, pelo interdiscurso, o “samba de Noel”, damos-nos conta de que, na realidade, ao recorrer ao samba de Noel Rosa, *Mulher Indigesta*, o sujeito cancional consente com o discurso machista e violento da canção do sambista, que canta todo seu despeito e ódio por um ex-afeto, desejando-lhe, como punição *merecida*, “açoite” e “tijolo na testa”.

A canção sentimental com a qual o sujeito diz que nada aprendeu, ainda enigmática na primeira estrofe, será vislumbrada no refrão:

**VOCÊ PRODUZ RAIVA, CONFUSÃO, TRISTEZA E DOR
PROVA QUE O CIÚME É SÓ O ESTRUME DO AMOR**

Aqui, o sujeito dirige-se à segunda pessoa (você), razão de seu dizer, afirmando ser ela a responsável por *produzir* “raiva, confusão, tristeza e dor”, fato que provaria ser o “ciúme [...] só o estrume do amor”. Chama atenção na execução melódica desse refrão um aspecto no nível da expressão rítmica (sonora) da canção que corrobora os sentidos em funcionamento: há uma inflexão de ritmo, diametralmente oposta *àquela* desenvolvida no início da canção. Da batida do funk, move-se para um ritmo lento, que quebra a sequência frenética da batida anterior. Quando nos detemos na formulação de que “o ciúme é o estrume do amor”, corroborada pela inflexão rítmica operada no nível

da expressão, que em muito se assemelha ao ritmo da Bossa Nova, percebemos que há aqui uma convocação de sentidos com outra canção do repertório clássico da música popular brasileira, qual seja, com a canção *Medo de Amar*, de Vinícius de Moraes, poeta e compositor musical que promoveu a Bossa Nova e a canção brasileira ao estatuto de poesia, dando-lhe refinamento e qualidade poética.

Na canção *Medo de Amar*, de Vinícius de Moraes, o sujeito cancional exorta sua interlocutora, uma mulher, a esquecê-lo e deixá-lo, por ser seu (dela) ciúme obsessivo e sufocante a causa da infelicidade conjugal. Há, nessa canção, uma metaforização do ciúme e da relação amorosa sob o ciúme com a produtividade/improdutividade de uma planta. O sujeito diz que o ciúme da mulher é um “mal de raiz”, ou seja, constitutivo dela e, portanto, fadada a não *produzir* o que se espera de uma planta, ou seja, flores e frutos. Ao final da letra da canção, o sujeito, depois de exortar sua interlocutora a dele afastar-se e viver sua própria vida, adverte-a de que – “porém” – ao deixá-lo, não se surpreenda se outra mulher vier a ocupar seu (dela) lugar em seu (dele) peito vazio e deste nascer “como do deserto uma flor”. Assim, embora o ciúme seja constitutivo da planta (mal de raiz) – metaforizada na canção como sendo a mulher –, ainda que a terra (deserto) – representada pelo “peito” do homem – tenha tornado-se empobrecida, esterilizada pela falta da mulher, ele (o ciúme da ex-amada) pode ser o “perfume do amor”, ou seja, o que traz à sua lembrança a causa de seu encantamento pelo desabrochar de um novo amor em seu peito.

Ao convocar, em sua formulação, os sentidos do “pré-construído” mobilizados pela memória discursiva, materializada pelas duas canções mencionadas, o sujeito do discurso cancional de *Funk Melódico* contraindenta-se com a canção *Medo de amar*, rechaçando os supostos ensinamentos/conselhos amorosos que a “sentimental canção” transmite. Por outro lado, a relação com a memória resgatada do discurso cancional de *Mulher indigesta*, de Noel Rosa, é de filiação de sentidos, refundando o discurso machista e violento contra a mulher no interior de seu próprio discurso.

Quando, no refrão, o sujeito cancional canta “Você *produz* raiva, confusão, tristeza e dor/ Prova que o ciúme é só o estrume do amor”, opera no jogo da metáfora para criar outra possibilidade de articulação discursiva sobre o mesmo material discursivo a que recorre.. A escolha do verbo *produzir* parafraseia a metáfora construída na canção de Vinícius de Moraes, assim como a afirmação de que “o ciúme é só o estrume do amor”. No entanto, se em *Medo de amar* o ciúme constitutivo da ex-mulher

amada *produz* um novo amor no peito desertificado do sujeito cancional, pela sua ausência, no “solo” do sujeito cancional de *Funk Melódico*, o ciúme da mulher é apenas o “estrume”, o fertilizante que a faz produtora de raiva, confusão, tristeza e dor em seu peito.

Pela (re)significação da memória da “canção sentimental”, o sujeito de *Funk Melódico* contraidentifica-se com os saberes da formação discursiva imposta pelo interdiscurso que o afeta, qual seja, do discurso moderado do sujeito da referida canção inerente à relação amorosa com as mulheres, numa tomada de posição de distanciamento, rejeição, negação revertida em seu próprio “solo”. Nesse processo de subjetivação a partir dos saberes de suas formações discursivas, que resulta em sua identificação (acobertamento) e contraidentificação (rejeição) com elas, o sujeito cancional de *Funk Melódico* evidencia sua clivagem constitutiva, que o faz funcionar pelo inconsciente e pela ideologia. O sujeito de *Funk Melódico*, ao se deslocar através de suas posições, no interior da forma-sujeito, incorpora e dissimula os elementos do interdiscurso no seu intradiscurso, e, por meio de “seu” processo discursivo, cria metonímias que (re)significam sua relação com a historicidade dos sentidos nas duas canções às quais se refere/filia, qual seja, a de céu (dito) e a de terra (não dito). Ao afirmar que a “mulher indigesta” “só merece mesmo o céu”, o que não está dito é que, por consequência, ela não merece a *terra*.

Desse modo, ao digerir o sem-sentido dos interdiscursos que o determina, o sujeito de *Funk Melódico* subjetiva-se identificando-se e contraidentificando-se com suas formações discursivas e ideológicas, dissimulando no seu processo discursivo o inconsciente, sua adesão/acobertamento à posição agressiva e machista com relação à mulher que canta, desejando-lhe a morte (o céu) e não a *terra* (o peito/coração) do homem. Vemos, assim, como a ideologia e o inconsciente operam na e pela língua, por meio de seu funcionamento, o silenciamento e o deslizamento necessários para o sujeito significar(-se).

Na sequência da canção, quando o ritmo de funk é retomado, temos:

**VÁ NUMA SESSÃO DE DESCARREGO OU NUM MÉDICO
MEU AMOR TEM PREÇO MÓDICO
NÃO TENHO UM TIJOLO NEM UM PARALELEPÍPEDO
SÓ RESTA O FUNK MELÓDICO.**

Nesta passagem, muitos sentidos contraditórios trabalham. Na articulação do sem-sentido das filiações para o sentido, surgem questões: após filiar-se, ainda que inconscientemente, ao desejo de morte, de aniquilação da mulher cantada, a quem caberia procurar uma sessão de descarrego ou um médico (psiquiatra/psicanalista)? O amor tem preço? Qual o preço do amor? Quem deve pagá-lo? Cabem, nesse ponto, algumas observações quanto ao material silenciado (não-dito) nessa estrofe da canção. A expressão *sessão de descarrego*, em geral, refere-se ao contexto religioso. Neste sentido, refere-se ao ritual simbólico mágico-religioso e catártico que nas religiões de matriz africana tem como objetivo promover a expulsão, por intermédio de rezas, banhos e uso de apetrechos, de entidades e energias sobrenaturais maléficas ao indivíduo afetado.

Mais recentemente, as religiões neopentecostais apropriaram-se do termo para designar um ritual também simbólico mágico-religioso que, por meio de orações e imposição de mãos sobre a cabeça dos fiéis, sugestionam-lhes que se libertem do mal, simbolizado nas figuras do demônio, Diabo, Satanás, fonte de todos os males da humanidade, segundo a visão de seus praticantes e seguidores. Ambos os rituais são catárticos, ou seja, promovem no indivíduo uma ressignificação ou elaboração do material simbólico, do que não tem sentido, em material significativo, que tem nome e significado.

Enquanto catarse, a sessão de descarrego também se filia ao sentido de purgação intestinal, de evacuação. Em outras palavras, os rituais catárticos promovem a “digestão” do sem-sentido (o não-dito, o silêncio fundador) e o expulsam, expelem em forma de sentido, do dito possível, que alivia, que cura na e pela palavra. Um outro sentido emerge da expressão *sessão de descarrego*, relacionada à palavra funk: o de baile funk. Esses bailes, que reúnem milhares de jovens e adultos nas ruas da periferia dos grandes centros urbanos, ou em salões de festa, ao som da batida contagiante do funk proporcionam a seus participantes experienciarem um ritual catártico, que os leva a ressignificar seus corpos e desejos.

No seu movimento de subjetivação, que se abre ao equívoco, à falha, o sujeito cancional ordena(-se) que o sem-sentido da tradição de sentidos, do inconsciente coletivo da cultura machista presente nas diferentes expressões artísticas que “cantam” a mulher como objeto e o homem como seu possessor, adquira sentido, seja pelo discurso

mítico-religioso ou pelo científico (“médico”). O sujeito de *Funk Melódico*, na dispersão dos textos e interdiscursos cujos sentidos evoca para (des)filiar-se a redes significantes, busca significar(-se) na cisão, mobilizando sentidos contraditórios em trabalho em seu processo discursivo.

Ao dizer que não tem tijolo nem paralelepípedo, restando-lhe apenas o “funk melódico”, tijolo e paralelepípedo funcionam como metonímias do samba de Noel e da bossa de Vinícius. Nessa rede significante, o funk melódico surge para o sujeito cancional como uma nova categoria de *pedrada* musical (ou não?), nova musicalidade que dá conta da síntese de seu processo discursivo, inaugurando um efeito de novo discurso fundador, novo sítio de significância, mas que mantém uma tradição de sentidos, o primado do significante.

A última estrofe da letra de *Funk Melódico* é executada num ritmo que, embora mantenha a batida do funk, é mais acelerado e faz lembrar a entonação dos MCs do rap. Vejamos o texto:

**(NÃO ABRACE ABRAÇACE ESSA LETRA-TIJOLO
 ESSE PAPO DE CÉU
 FOI SÓ PELO NOEL.
 NEM COM CHEIRO DE FLOR
 BATERIA EM VOCÊ.
 NÃO SOU BRAVO NEM FORTE
 NEM MESMO DO NORTE
 SEM CANTO DE MORTE
 NO MEU HD.
 O PARALELEPÍPEDO
 É UM JEITO DE VERSO
 QUE QUER DIZER RAIVA
 E MAIS RAIVA E MAIS RAIVA
 RAIVA E DESPREZO E TERROR,
 DESAMOR.
 O TIJOLO É GRITAR:
 VOCÊ ME EXASPEROU
 QUE VOCÊ ME EXASPEROU
 VOCÊ ME EXASPEROU
 VOCÊ ME EXASPEROU
 VOCÊ ME EXASPEROU.)**

No encarte do álbum *Abraço*, esta última estrofe da letra de *Funk Melódico* é redigida entre parênteses. O uso deste recurso linguístico – pontuação – é sintomático no processo discursivo da canção, responsável pelos modos de significação do texto. De acordo com Evanildo Bechara,

Os parênteses assinalam um isolamento sintático e semântico mais completo dentro do enunciado, além de estabelecer maior intimidade entre o autor e o seu leitor. Em geral, a inserção do parêntese é assinalada por uma entonação especial (BECHARA, 2009, p. 518).

O uso dos parênteses pelo autor do texto da canção diz muito sobre o sujeito do discurso cancional, como sujeito e discurso se textualizam, articulando real e imaginário, incompletude e coerência⁴. Num jogo de rimas e de sons que fazem com que sentido e sujeito deslizem e se desloquem pela força da polissemia, a linguagem poética de *Funk Melódico* situa seu sujeito dizendo e significando(-se) na margem do dizer, acentuada e demarcada aqui no uso dos parênteses.

Com efeito, a entonação dada ao que é dito dentro dos parênteses é especial, e o efeito produzido pelo sujeito cancional, com o uso da pontuação, é o de isolamento semântico desse seu dizer com relação ao anteriormente dito/cantado na canção, quase como uma confissão, uma revelação à margem do anteriormente cantado, fundada na ruptura com a memória do dizer que seu primeiro canto (primeira parte da canção) se inscreve. Jogo entre o que se pode dizer e o que não se pode dizer em uma dada formação discursiva?

Dirigindo-se a seu interlocutor no modo imperativo (mulher indigesta?), aconselha-o a não “abraçar”, ou seja, a não acolher, não admitir, não conformar-se com a “letra-tijolo”, que é a de Noel, mas também a de seu funk melódico. Sua metonímia “céu”, afirma ele, ao sobrepor-se ao sentido construído na canção de Noel (identificando-se com seus sentidos) pela expressão “tijolo na testa” – e com ela se filiar afirmativamente –, não significaria morte, agressão, mas apenas uma operação de substituição, de “uma palavra pela outra” que rimasse com Noel.

O processo discurso do sujeito cancional atua, dessa forma, para apagar as marcas formais de seu alinhamento com a formação discursiva à qual se filia, inscrita na língua(gem) e, por ela, na ideologia, agora subjetivando-se (entre parênteses) pela contraidentificação com a formação discursiva imposta pelo interdiscurso, num movimento discursivo de ocultação do inconsciente.

Essa operação discursiva de ocultação do inconsciente, no nível da discursividade, revela-se no efeito poético de eco criado no verso “Não abrace abraçace

⁴ Adotamos, aqui, uma perspectiva discursiva quanto à instância da formulação, em que se reconhece a materialidade da língua e da história. Nessa perspectiva, importa não a organização da língua (plano do imaginário, espaço da ideologia em que se insere a noção de autoria), mas a ordem do discurso (plano simbólico, da opacidade dos sistemas de representação de sujeitos e sentidos).

essa letra-tijolo”, que repete afirmativamente o imperativo que o próprio sujeito está ordenando desconsiderar, bem como no efeito metafórico que faz o sujeito (se) significar pela memória, discursivizada em “nem com cheiro de flor bateria em você”.

Para justificar, afirmar sua tomada de posição contraditória, dividida, questionadora no interior mesmo de suas formações discursivas – naquilo que elas veiculam e consolidam na memória discursiva sentidos fundadores da masculinidade (machismo) do brasileiro –, o sujeito cancional de *Funk Melódico* desliza, em seu dizer, com o já dito da tradição literária, pela repetição da sintaxe de um excerto do poema *I-Juca Pirama*, de Gonçalves Dias. Os seus versos “Não sou bravo nem forte/ Nem mesmo do norte/ Sem canto de morte/ No meu HD” parafraseiam os últimos versos da segunda estrofe do canto IV do poema Gonçalvino (DIAS, 1969, p. 4), que diz:

Da tribo pujante,
Que agora anda errante
Por fado inconstante,
Guerreiros, nasci;
Sou bravo, sou forte,
Sou filho do Norte;
Meu canto de morte,
Guerreiros, ouvi.

O poema *I-Juca Pirama* é considerado um poema do período romântico de nossa literatura nacional que estabelece um mito de origem da identidade do povo brasileiro, colocando em conflito os valores da cultura e da natureza, próprio do mito, que conjuga dever e sentimento, fornecendo um modelo de comportamento a ser seguido. Na narrativa de *I-Juca Pirama* (“o que há de ser morto, o que é digno de ser morto”, em tradução literal do tupi), o herói, diante da iminência de ter seu corpo devorado por uma tribo rival em um ritual antropofágico, vê-se diante de um dilema entre o dever filial (de clamar por sua vida para cuidar do pai velho) e o dever social do índio (de lutar até a morte para honrar sua tribo e, se inevitável for, sofrer o sacrifício do ritual antropofágico).

Ao parafrasear o enunciado Gonçalvino, posicionando-se na contraidentificação com os saberes da formação discursiva na qual está inserido e da qual o sujeito cancional de *Funk Melódico* também se inscreve pelo interdiscurso, pela ideologia e pela memória discursiva, podemos dizer que o sujeito cria uma “nova tradição de sentidos e estabelece um novo sítio de significância” (ORLANDI et al., 2001, p. 24), e

“[...] sob o mesmo da materialidade da palavra, abre-se então o jogo da memória, como outra possibilidade de articulação discursiva...” (PÊCHEUX, 1999, p. 53). Desse modo, ao retomar o já-dito da tradição literária pela paráfrase, o sujeito de *Funk Melódico* toma a palavra, assim como o índio tupi do texto Gonçalves o faz no excerto citado acima, para enunciar a sua (des)filiação, ruptura com os sentidos da tradição, agora ressignificada, atualizada pelo sujeito, que se opõe a ela, negando-a, rejeitando-a, contraidentificando-se com sua formação discursiva, qual seja, a de uma tradição cultural que fornece aos sujeitos os saberes sobre valores comportamentais machistas, misóginos, que submetem as mulheres à desigualdade e à violência.

Os sentidos novos, os quais o sujeito, ao significar na e pela língua também o significam, fundam um novo mito de homem brasileiro, cria uma memória discursiva outra. Seu processo discursivo funda a novidade, e, por meio de novas metáforas, novas imagens enunciativas, como nos versos “O paralelepípedo/ É um jeito de verso/ Que quer dizer raiva/ E mais raiva e mais raiva/ Raiva e desprezo e terror,/ Desamor/ O tijolo é gritar:/ Você me exasperou/ Que você me exasperou/ Você me exasperou/ Você me exasperou.”).

O sujeito discursivo enuncia novas articulações discursivas para o mesmo da materialidade da palavra e, pelo jogo da metáfora, paralelepípedo agora significa “jeito de verso” – insinuando, pelo jogo de palavras com *jeito diverso*, a instalação da novidade de seu discurso cancional – que, em suas palavras, quer dizer “raiva e mais raiva e mais raiva/ Raiva e desprezo e terror,/ Desamor”, enquanto tijolo é “gritar:/ Você me exasperou/ Que você me exasperou”.

Há, nesses novos significantes estabelecidos, uma repetição que intensifica, reitera o sentido que eles instauram, ou seja, a subjetivação do sujeito cancional pela contraidentificação com uma formação discursiva que se liga a uma tradição cultural com a qual ele diz querer romper. No entanto, como o trabalho de reconfiguração dos sentidos que o sujeito empreende realiza-se no interior da forma-sujeito, o interdiscurso continua a determinar o processo de subjetivação do sujeito, o que se nota, no nível discursivo, nos recursos de linguagem empregados que, em grande medida, contrapõe-se aos sentidos rejeitados de modo incompleto, mantendo um componente de ira, de pulsão de morte. Estes, embora se realizem no nível da criação poética, artística, assim como os discursos das outras canções com as quais dialoga, produzem nova memória histórica que constituirá os discursos seguintes, ou

seja, que a ela se ligarão por “filiação” (ORLANDI, 2001, p. 13), e não por reflexão e intenções.

Pela filiação de sentidos, que traz “[...] o novo para o efeito do permanente.” (ORLANDI, 2001, p. 14) é que o sujeito de *Funk Melódico* diz só *restar* o “funk melódico”. O (seu) funk, portanto, é o que *resta* (digerido) do seu processo digestivo (discursivo!).

Em outras palavras, o funk realiza-se na construção do significar no e pelo funcionamento do discurso – discurso fundador – como retorno do “recalque”, “[...] do que foi excluído pelo apagamento sobre o mesmo, deslocando-o.” (ORLANDI, 2001, p. 14), produzindo o efeito do novo que, no entanto, arraiga-se à memória permanente, atualizando-se.

Considerações Finais

Neste trabalho, propusemos uma leitura discursiva da canção *Funk Melódico*, de Caetano Veloso, de modo a mostrar como sujeito e sentidos constroem-se no movimento de significar o já dito, o sem sentido da memória discursiva, na e pela língua – à qual o indivíduo se submete ao ser interpelado pela ideologia como sujeito – e, nesse percurso significante, irrompe o discurso fundador, ou o efeito de sentido novo.

Lançada em 2012 como uma das onze faixas de seu álbum denominado *Abraço*, a canção *Funk Melódico*, assim como tantas outras composições de Caetano Veloso, mobiliza um rico repertório interdiscursivo, apresentado em camadas superpostas de sentidos, de efeitos metafóricos que convidam o ouvinte-leitor a produzir sentidos, a interpretar, movendo-se em um terreno de significação escorregadio, em que cada verso desliza para uma nova filiação de sentidos, num balanço que avança e recua, diz e desdiz.

Nesses deslizamentos de sentido identificáveis no processo discursivo da canção, estão em jogo memórias discursivas que se relacionam num espaço móvel de disjunções, deslocamentos, desdobramentos, polêmicas – pelo interdiscurso, no interior da forma-sujeito – com a história dos sentidos sobre a identidade do brasileiro.

Ao evocar enunciados ou imagens enunciativas da literatura e da música popular brasileiras – e as raízes profundas de uma cultura machista –, o sujeito cancional filia-se à noção de antropofagia cultural – valor desenvolvido pelo moderno Oswald de Andrade –, como mecanismo de assimilação e digestão de sentidos construídos pela

memória discursiva sobre a cultura brasileira que, por vezes, realiza-se indigesto (retorno da memória recalçada) no processo discursivo do sujeito falante/cantante, mas que intenta estabelecer o efeito de novo sentido, efeito de discurso fundador de uma nova memória, encarnada no “funk melódico”. No entanto, esse “novo” discurso fundador ainda lhe é indigesto, ou seja, desliza para frente e para trás, levando o sujeito cancional a ruminar (trazer) novo sentido para o efeito do permanente.

Referências

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática brasileira*. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

DIAS, Gonçalves. *Antologia Poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2. ed. Campinas: Pontes, 1987.

_____. (org.). *Discurso fundador: a formação do país e a construção da identidade nacional*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2007.

_____. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 13. ed. Campinas: Pontes, 2020.

PÊCHEUX, Michel. Papel da Memória. In: ACHARD, Pierre et al. *Papel da Memória*. Tradução José Horta Nunes. 5. ed. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-71.

_____. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Tradução Eni Puccinelli Orlandi. 5. ed. Campinas: Pontes, 2008.

_____. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Puccinelli Orlandi. 4. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

SIQUEIRA, Magno Bissoli. *Samba e identidade nacional: das origens à era Vargas*. São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Entre o erudito e o popular. *Revista de História*, N.157, p.55-72, dez. 2007. São Paulo: 2007. Disponível em: <https://www.redalyc.org./comocitar.oa?id=285022050004>.