

## “CAMILA, CAMILA”: MEMÓRIAS E MARCAS QUE INSISTEM EM NÃO DESAPARECER

Cleverson Lucas dos Santos<sup>1</sup>

**Resumo:** A música é um discurso que atravessa diferentes épocas, trazendo memória e efeitos de sentido de suas condições de produção. A partir disso busca-se analisar o funcionamento desta memória discursiva na música “Camila, Camila”, da banda Nenhum de Nós, lançada em 1987 e que é executada até hoje, obtendo ainda bastante sucesso e admiração. Tal canção aborda um caso de violência contra a mulher, temática ainda presente na sociedade brasileira, mesmo após a legislação própria e políticas públicas voltadas para essa situação. Pautando-se na Análise do Discurso de linha francesa, nos estudos de Pêcheux (2009), Orlandi (1997, 2010), Mariani (2005) e Ferreira (2003), busca-se desvelar os efeitos de sentido produzidos pela música, a memória discursiva, o dito e o não-dito que lhe dão sustentação. Percebe-se que tal memória, necessária às condições de produção, aos efeitos de sentido, permanece viva nas formações discursivas mesmo quase 30 anos depois.

**Palavras-chave:** Música. Memória Discursiva. Formações Discursivas. Violência de Gênero.

**Abstract:** Music is a speech that crosses different times, bringing memory and meaning effects of their production conditions. Seeks to analyze the functioning of discourse memory in music "Camila, Camila," of the band Nenhum de Nós, launched in 1987 and runs until today, still getting great success and admiration. This song deals with a case of violence against women, theme yet present in Brazilian society, even after the legislation itself and the public policy for the situation. Basing itself on the Analysis of French Discourse in studies Pêcheux (2009), Orlandi (1997, 2010), Mariani (2005) and Ferreira (2003), seeking to uncover the meaning effects produced by music, memory discourse, the said and the unsaid that support it. It is perceived that such a memory, needed to production conditions, the effects of meaning, remains alive in the discursive formations even almost 30 years later.

**Keywords:** Music. Discourse Memory. Discursive Formations. Gender Violence.

### Introdução

Todo discurso é atravessado por uma memória discursiva, um interdiscurso, que lhe dá sustentação. Algo que já foi dito antes e em outro lugar. Considerando tais premissas, esse trabalho busca verificar a memória discursiva que permeia a música “Camila, Camila”, da banda Nenhum de Nós, como esta atua na produção dos efeitos de sentido. A partir das condições de produção da música em 1987, do estilo musical, do sucesso obtido (3ª posição da parada brasileira em 1988<sup>2</sup>), do reconhecimento nacional da banda nos anos seguintes chegando à marca de venda de 210 mil cópias de seu 2º CD, analisar a perspectiva de que mesmo quase 30 anos depois, a banda continua mantendo esta música presente em seus shows. Ela continua efeitos de sentido sobre as outras gerações.

Nessa análise recorreu-se a Análise do Discurso de linha francesa, referencial teórico que faz uma abordagem de entremeio com outras áreas do conhecimento diante da linguagem. Busca-se compreender como o discurso produz seus efeitos de sentido, como a memória discursiva atua

---

<sup>1</sup> Mestrado em Letras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – Cascavel – PR, cleveson\_lucas@msn.com

<sup>2</sup> [http://pt.wikipedia.org/wiki/Nenhum\\_de\\_Nós](http://pt.wikipedia.org/wiki/Nenhum_de_Nós)

na constituição deste discurso, relacionando-o a sua inserção na ideologia e na história. Em um breve percurso histórico apontam-se os principais conceitos que serão aqui utilizados, relacionados à temática a ser abordada.

Também é importante destacar o estilo musical em que a banda insere-se: o pop rock. Estilo este que já traz consigo diferentes possibilidades de significações. A produção/fruição musical é significativa sobre os sujeitos, visto que, para cada um ela se apresenta de maneira diferente, no contato que se têm com as diferentes vivências que cada um pode ter/assumir enquanto expressão da sua realidade.

A memória discursiva posta em funcionamento nessa música refere-se à temática da violência contra a mulher/de gênero que a tanto se busca superar. Movimentos sociais existem e atuam contra essa situação ainda muito presente na atualidade. Para tanto, fez-se necessário compreender como tal temática insere-se na cultura brasileira, em um retrospecto histórico, reconhecendo seus efeitos na definição do imaginário do ser homem e mulher no país.

Percebe-se que o a problemática da violência contra a mulher no Brasil é histórica: já se fazem presentes no Brasil Colônia e mesmo séculos mais tarde, com conquistas femininas recentes, o traço patriarcal desta sociedade se mantém. Ainda hoje, diariamente são registrados casos de violência doméstica, machismo, condições desiguais, assédio moral e sexual, com relação às mulheres. Ainda se está distante de apagar esta memória, mesmo após a legislação que prevê a punição aos agressores.

A análise da música permite verificar que a composição traz consigo uma enunciação recorrente, que dia após dia é sufocada em muitos lares. Evoca um relato, um depoimento, em sua sonoridade e nas sequências discursivas, colocando em funcionamento diferentes efeitos de sentido. “Camila, Camila” ao ser uma composição musical do rock, põe em funcionamento toda a possibilidade contestatória que se espera desse estilo musical. E como ao tratar da violência, não o faz de uma maneira engraçada, como no funk “Um tapinha não dói”, do Furacão 2000, hit da década de 1990, externaliza as fronteiras do dito e do não-dito, do silêncio que a permeia, que incomodamente permanece.

## **Fundamentação Teórica**

A Análise do Discurso de linha francesa (doravante AD) tem seus fundamentos na década de 1960, nos estudos de Michel Pêcheux, filósofo francês. Buscava explicitar em seus estudos a materialidade do sentido, do sujeito e seus modos de constituição na história e na ideologia, em um confronto direto com a linguística. Esta por possuir bases estruturalistas naquele momento não percebia tais materialidades. Ferreira (2003) aponta que do ponto de vista político, a AD nasce na perspectiva de uma intervenção de uma ação transformadora, que combata o excessivo formalismo linguístico então vigente. E que busca desautomatizar a relação com a linguagem, donde sua relação crítica com a linguística. Operando um sensível deslocamento de terreno na área, sobretudo nos conceitos de língua, historicidade e sujeito, deixados à margem pelas correntes em voga na época (FERREIRA, 2003, p.40).

Nesse sentido se configura enquanto um novo terreno de análise, no entremeio da linguística, do materialismo histórico e psicanálise. Um contato bastante próprio:

[A AD] **Interroga a Linguística pela historicidade** que ela deixa de lado, **questiona o Materialismo** perguntando pelo simbólico e **se demarca da Psicanálise** pelo modo como, considerando a historicidade, trabalha a ideologia como materialmente relacionada ao inconsciente sem ser absorvida por ele (ORLANDI, 2010, p. 20, grifos nossos).

No Brasil, os estudos da AD assentaram-se em ressignificações destes conceitos nos representantes da teoria no Brasil nos trabalhos de Orlandi (1997, 2010); Mariani (2005); Ferreira (2003) dentre outros. E é a partir deste referencial que se buscará analisar o funcionamento da memória discursiva, o interdiscurso, o silêncio discursivo que permeiam a música “Camila, Camila”.

Nesta análise considera-se música enquanto discurso e bem cultural artístico, pois a partir dela também é possível se colocar em funcionamento diferentes efeitos de sentido, acionando sujeitos de diferentes realidades e épocas. A música dialoga com a história, com os sujeitos, com a ideologia vigente compondo um retrato das condições de sua produção. Matos (1999) destaca:

**Ao mesmo tempo em que é uma manifestação artística, também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes.** Assim, se o compositor capta, reproduz, explora, enfim, "fisga" representações que circulam no cotidiano, essencialmente elementos de uma experiência social vivida, por outro lado, o seu público pode ou assumir o papel, as ideias e os sentimentos expressos pelo compositor, ou então rejeitá-los (MATOS, 1999, p. 32, grifos nossos).

Nessa perspectiva, a música é significativa para os sujeitos. Os efeitos de sentidos que surgem, dependem das formações discursivas e são sustentados pela memória que é evocada através dela. É importante definir aqui formação discursiva (FD): “aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado de luta de classes, determina o que pode e deve ser dito” (PÊCHEUX, 2009, p.147, grifos do autor). Existem inúmeras formações discursivas constituídas por diferentes formações ideológicas, que irão interpelar os sujeitos nesta música, cada uma à sua maneira. Daí, que a memória discursiva “que remete ao saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma de pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra” (ORLANDI, 2010, p.31), será percebida diferentemente por estes sujeitos.

Sobre a memória discursiva é possível acrescentar outros elementos importantes para a sua compreensão:

A memória discursiva faz parte de um processo histórico resultante de uma disputa de interpretações para os acontecimentos presentes ou já ocorridos (Mariani, 1996). Courtine e Haroche (1994) afirmam que **a linguagem e os processos discursivos são responsáveis por fazer emergir o que em uma memória coletiva, é característico de um determinado processo histórico.** Orlandi (1993) diz que o sujeito toma como suas as palavras de uma voz anônima que se produz no

interdiscurso, apropriando-se da memória que se manifestará de diferentes formas em discursos distintos.” (FERREIRA *apud* PATRIOTA; TURTON, 2004, p.16)

Dessa maneira também a constituição do sentido não se fecha, abrindo-se para a multiplicidade significante: o *sentido* de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição não existe em si mesmo, na relação transparente com a literalidade do significante, mas é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas; adquirem sentido em referência as posições ocupadas por aqueles que as empregam (PÊCHEUX, 2009, p. 146).

Por ser uma música de uma banda de rock, é importante que se destaque que tal estilo musical, em geral, é associado ao público jovem. Música feita por jovens para jovens. Surge na década de 1950, nos Estados Unidos, mesclando características do blues, soul e do country americano, utilizando-se de instrumentos elétricos, principalmente a guitarra.

Nos anos 60, o mundo entrava de vez na sociedade de consumo. A televisão ditava modas, e a guerra fria era a grande paranoia. Garotos imberbes percebiam que a música era o grande sonho libertário. **Eles queriam mudar o mundo, mas, em vez de armas, eles pegavam em guitarras** (CRISTINA, 2014, s/p).

No Brasil este estilo se difundirá logo, surgindo inúmeras bandas de rock, de seus vários subgêneros. O período é a década de 1980, final da ditadura militar. A repressão e a censura começam a dar lugar para a abertura política, para a redemocratização. O rock brasileiro produzindo músicas críticas, de reflexão e contestação social, mobilizando multidões de jovens; ditando tendências e discursividades. A banda Nenhum de Nós é uma delas. Representante do rock gaúcho busca em suas composições atingir essas juventudes.

Por exemplo, na sequência discursiva<sup>3</sup>,

Depois da última noite de chuva, chorando e esperando amanhecer,  
amanhecer  
Às vezes peço a ele que vá embora, que vá embora  
Camila, Camila, Camila.

Colocam-se em funcionamento diferentes efeitos de sentido que remetem a uma sutil situação desagradável. As condições de produção da música em questão apontam a presença de uma memória discursiva em que a violência contra a mulher está presente, naturalizada; nos versos destacados, evocam-se as diferentes FDs em uma sutileza: se há choro, o dito aponta para uma situação que não é agradável. É próprio de cada FD esse mascaramento da possibilidade de dizer: aquilo que poderia ter sido dito e não foi, ou que poderia ser diferente. No confronto dito X não-dito, o pronome pessoal “ele” e o nome “Camila”, expõe a existência de uma relação entre duas pessoas. A expressão “às vezes”, aponta para o implícito, da ordem da língua, que a situação é recorrente e que existem momentos em que tal pedido não é feito, não é verbalizado. O não-

---

<sup>3</sup> Utiliza-se aqui a noção de sequência discursiva enquanto “sequências orais ou escritas de dimensão superior à frase” (COURTINE, 2009, p.55)

dito, da ordem do discurso, presente nesse caso é o pedido para ele não vá embora, não a abandone, não a violenta.

Como a análise toca a questão da presença velada da violência é importante delimitar o não-dito, que se relaciona com a noção de silêncio. Este, remete às margens do dizer, ao não-dizer, constitutivo da construção do sentido.

Por isso, distinguimos entre a) **o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito** e que dá espaço de recuo significante, **produzindo as condições para significar** e b) a política do silêncio que se subdivide em b1) **silêncio constitutivo**, o que nos indica que **para dizer é preciso não-dizer** (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras) e b2) o **silêncio local**, que refere à censura propriamente (**aquilo que é proibido dizer em uma certa conjuntura**) (ORLANDI, 1997, p.23-24, grifos nossos)

Assim, na AD os efeitos de sentidos advêm dos discursos, mas também dos silêncios. Compreender tais funcionamentos é interpretação. Mariani (2005), destaca:

A análise do discurso é uma disciplina de interpretação. E por ser uma disciplina de interpretação trabalha com o não estabilizado na língua. **Língua, aqui, como possibilidade do simbólico, base ao mesmo tempo estruturada e furada.** (MARIANI, 2005, p.13).

A análise contrapõe a letra da música, o discurso presente aos silêncios que também são significantes, dada a situação apresentada. O silêncio não é ausência de sentido, mas possibilidade dele. Assim, desfaz-se a transparência da língua, trazendo-se à análise a historicidade, a discursividade e a sistematicidade da própria língua, colocando-as em confronto na AD. Para isso, recuperam-se as condições de produção discursiva, o estilo musical e o histórico e a atual legislação de combate à violência contra a mulher, para compreender o funcionamento e a memória discursiva presentes na canção analisada.

## **Traços da violência**

Ao se propor analisar uma música que aborda a questão da violência contra a mulher é necessário perceber como isso está presente na memória discursiva brasileira. A música “Camila, Camila” foi lançada em 1987, já possui, portanto, quase 30 anos e tem condições de produção diferente do momento atual com relação à legislação para o enfrentamento desse tipo de violência. Porém, essa memória discursiva permanece latente na sociedade brasileira. Em pesquisa de 2013, posterior à aprovação da legislação para o combate da violência, ainda “metade da população considera que a forma como a justiça pune não reduz a violência contra a mulher”, e que “69% acreditam que a violência contra a mulher não ocorre apenas em famílias pobres” (DATA POPULAR, 2013, p.3)

Em um retrospecto histórico, percebe-se a existência de todo imaginário construído do que se espera de homens e mulheres que permeia a sociedade.

A sociedade sempre deu maior valor ao papel masculino, o que se reflete na forma de educar os meninos e meninas. **Os meninos são incentivados a valorizar a agressividade**, a força física, a ação, a dominação e a satisfazer seus desejos, inclusive os sexuais, enquanto **as meninas são valorizadas pela beleza, delicadeza**, sedução, submissão, dependência, sentimentalismo, passividade e cuidado com os outros. (PARADA, 2009, p.7, grifos nossos)

Isso é reflexo do patriarcalismo que está presente na sociedade brasileiro e em diversos outros países. Este é centrado na figura do homem, que detém o poder na família, no trabalho, na religiosidade etc. No Brasil, tem-se registros já no período colonial, onde os homens percebiam-se enquanto donos das mulheres e dessa forma não as deixavam decidir sobre a própria vida:

Na Colônia, no Império e até nos primórdios da República, a função jurídica da mulher era ser subserviente ao marido. **Da mesma forma que era dono da fazenda e dos escravos, o homem era dono da mulher**. Se ela não o obedecia, sofria as sanções (BRASIL, 2013, p.4, grifos nossos).

Internacionalmente não foi diferente. Com relação à mulher, o reconhecimento de seus direitos e de sua constituição enquanto sujeito destes direitos, só ocorreu à duras penas. A memória discursiva evocada pela música dialoga com esse retrospecto histórico de “soberania” masculina, em que há a perspectiva da manutenção da posse e do controle sobre a parceira. Essa condição, desemboca(va) em violência. É o que aponta a SD seguinte:

Havia algo de insano naqueles olhos. Olhos insanos.  
Os olhos que passavam o dia a me vigiar, a me vigiar.

Até meados do século XX nos casos em que a violência que chegava a ser denunciada e julgada, existiam dois tipos de defesa para manter a impunidade dos agressores: a defesa da honra e o crime passionai, que eram aqueles que matavam por amor, paixão, invertendo a situação de violência e culpabilizando a própria vítima. A SD dialoga com essa perspectiva, visto que a mulher em questão vê no Outro, um quê de insanidade, o que seria uma posterior brecha para este escapar das sanções legais. Essas imagens cotidianas, flashes de violência, mostram a proximidade do agressor. Seu olhar que não diz, mas produz efeitos de sentido, aciona a memória de “confronto” que compõe o relacionamento.

A construção de uma legislação sobre a violência contra a mulher pressupõe a sua existência. Daí decorre a necessidade de estabelecer normas e sanções para que este ato seja coibido e os agressores sejam punidos. No Brasil, a partir de 2003 começaram a serem elaboradas políticas públicas para a diminuição da violência. O governo federal criou a Secretaria de Políticas para as Mulheres; em 2004, o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) mudou o item relativo ao chefe de família, permitindo se referenciar à mulher como a responsável pelo sustento; em 2006, estabeleceu-se entre os entes federados (União, estados e municípios) o Pacto Nacional

pelo Enfrentamento à Violência contra as Mulheres<sup>4</sup>, bem como a Lei Maria da Penha. Esta lei é a de nº 11.340/06, que recebeu este nome em homenagem a Maria da Penha Maia Fernandes uma farmacêutico-bioquímica, cearense, que foi vítima de duas tentativas de homicídio por parte de seu então marido (BRASIL, 2011, p.8), e se tornou ícone da luta contra essas situações.

As condições de produção da música da década de 1980 são marcadas pela inexistência de legislação específica no combate a este tipo de crime, com a violência presente e arraigada, causando estragos na vida de muitas mulheres. O rock jovem é então, o caminho para a contestação da realidade (im)posta. Ousa-se expor aquilo que não era veiculado, ou se chegava a ser denunciado, não era devidamente combatido. Colocando a voz da mulher, em 1ª pessoa, depondo contra essa sociedade machista e hipócrita que se permite cantar tais mazelas sem sequer questioná-las.

### **Camila, Camila: memória, medo e vergonha**

A banda Nenhum de Nós<sup>5</sup> foi formada em 1986, no estado do Rio Grande do Sul<sup>6</sup>. A música “Camila, Camila” obteve rapidamente um estrondoso sucesso que marcou definitivamente a trajetória da banda. A composição é um encadeamento de cenas cotidianas, entrecortadas, em SD curtas, de maneira cinematográfica. É escrita em 1ª pessoa, em forma de depoimento com repetições e retomadas das situações experienciadas, trazendo à tona a memória discursiva da violência, que permite que a produção dos efeitos de sentido sobre os sujeitos em suas FDs.

O estilo musical assumido pela banda é o rock, que já traz consigo possíveis efeitos de sentido para a música, devido à sua inserção no imaginário jovem: algo que é produzido e destinado para a juventude e questiona a sua própria existência e a realidade em que se insere. As condições de produção de 1987 apontam para um período de reabertura democrática que permitem novamente às bandas expressar-se livremente após os longos anos da ditadura militar. Muitos discursos estavam represados na sociedade à espera de debate e/ou questionamentos.

#### **Camila, Camila - Nenhum de Nós<sup>7</sup> (Thedy Correa, Carlos Stein e Sady Homrich)**

Depois da última noite de festa  
chorando e esperando amanhecer, amanhecer.  
As coisas aconteciam com alguma explicação, com alguma explicação.  
Depois da última noite de chuva,  
chorando e esperando amanhecer, amanhecer  
Às vezes peço a ele que vá embora, que vá embora.

Camila, Camila, Camila

---

<sup>4</sup> O site governamental <<http://www.spm.gov.br/>> dispõe de diversos materiais para subsídios para fundamentação e debate desta temática. Além de fornecer informações sobre as ações realizadas por todo o país.

<sup>5</sup> A explicação dada pelo primeiros integrantes da banda sobre a sua denominação consta em seu site: “- O que nós três temos em comum? - Nenhum de nós enxerga bem! (todos míopes) - Nenhum de nós pegou caserna! (serviço militar) - Nenhum de nós isso! - Nenhum de nós aquilo! NENHUM DE NÓS! Ficou! Simples assim, despretensioso, sem mistérios. Uma decisão que vem nos valendo quinze anos de explicações!!! (<http://www.nenhumdenos.com.br/>) Os efeitos de sentido advindos desse nome não serão explorados aqui.

<sup>6</sup> É composta por Thedy Correa, Sady Homrich, Carlos Stein; depois passam a integrar o grupo, Veco Marques e João Vicenti. O disco de estreia da banda é de 1987 e vendeu, na época, 30 mil cópias.

<sup>7</sup> Para uma melhor abordagem do todo e das partes, optou-se aqui por trazer a letra no corpo do texto.

Eu que tenho medo até de suas mãos,  
Mas o ódio cega e você não percebe.  
Mas o ódio cega.  
E eu que tenho medo até do seu olhar,  
Mas o ódio cega e você não percebe.  
Mas o ódio cega.  
A lembrança do silêncio daquelas tardes, daquelas tardes.  
Da vergonha do espelho naquelas marcas, naquelas marcas.  
Havia algo de insano naqueles olhos. Olhos insanos.  
Os olhos que passavam o dia a me vigiar, a me vigiar.

Camila, Camila, Camila

E eu que tinha apenas 17 anos,  
baixava a minha cabeça pra tudo.  
Era assim que as coisas aconteciam.  
Era assim que eu via tudo acontecer.

É importante que se diga que no cancionário brasileiro já foram cantadas diversas mulheres: “Carolina” de Chico Buarque e depois outra do Seu Jorge, “Natasha” e “Fátima”, do Capital Inicial, “Daniela” e “Janaína”, do Biquíni Cavado, “Anna Júlia”, dos Los Hermanos e tantas outras. Cada uma delas move efeitos de sentido sobre os seus ouvintes. No imaginário popular seriam homenagens a essas mulheres, que teriam seus nomes eternizados pela composição artística. Mas em “Camila, Camila”, a história contada é bem outra. Entende-se aqui a música enquanto significante, que como o discurso não possui sentido prévio. É possível que, pela sutileza que a história é contada (apesar da presença flagrante na letra), a violência e a criticidade proposta na música, tenham passadas despercebidas para muitos ouvintes. Ou tenham visto nela, apenas um produto para fruição estética, não para mobilização de atitudes. Possibilidades de efeitos de sentido.

A memória discursiva já desde os primeiros versos aponta para a incômoda presença: a violência. Mesmo que indiretamente, há a denúncia que algo não está correto. Em depoimentos de casos de violência, as vítimas mostram as consequências físicas e psicológicas: respostas curtas, pausas, esquecimentos, repetições, retomadas compõem esse discurso. O não-dito discursivo diz muito mais que o próprio dito presente na música. Medo, vergonha, pânico, silenciamento gritam através das brechas abertas deixadas entre as SDs.

Em muitos depoimentos (in)conscientemente nos relatos, as mulheres destacam que as ações violentas são produzidas sob o efeito do álcool e/ou ingestão de drogas e/ou algum evento. Ao colocar a enunciação em 1ª pessoa, a autoria devolve o dizer aos sujeitos que experienciam a violência, externalizando uma situação sufocada em muitos lares.

As coisas aconteciam com alguma explicação, com alguma explicação.

Nesta sequência a repetição evoca a FD da mulher, na qual a violência e a agressão masculina teriam alguma justificativa. É o mesmo que ocorre em “mas o ódio cega”, SD iniciada pela conjunção “mas”, que indica contrariedade, oposição; que ao ser repetida várias vezes na enunciação, sai da ordem da estrutura e remete à ordem do discurso, negando à própria condição

de violentada: “o ódio cega e você não percebe”, em busca de respostas do porquê da violência e/ou de ser violentada, isentando o parceiro. A violência perpassa diversas FDs enquanto traços da memória, arraigada no imaginário, moldada pelo patriarcalismo. São diferentes formações ideológicas, mas a memória é mesma. O discurso posto em funcionamento coloca em confronto os papéis sociais de cada gênero: é de se esperar que o homem, aja de uma determinada maneira e que, ao ser violentada a mulher ainda seja culpabilizada pela situação sofrida.

Às vezes peço a ele que vá embora, que vá embora.

A locução adverbial de tempo “às vezes”, introduz um pedido de que o Outro “vá embora”, intensificado pela repetição. Externaliza um discurso vacilante que diante da violência e do desespero resta o pedido para que o parceiro afaste-se/rompa a relação. Mesmo subjugada, ainda fica para o homem a escolha de ir ou não embora. O não-dito aponta para outras vezes, em que o pedido não é feito e aguenta resignada a violência.

As condições de produção da década de 1980 apontam para um espectro de violência, medo, da quase certeza da impunidade dos agressores. São ainda mais fortes as FDs de cunho moralistas que recaem sobre a mulher e sua condição de esposa, namorada, parceira designando o que estas podem ou não fazer dentro dessas mesmas FDs, direcionando o que se espera de cada uma delas dentro da sociedade. O rock desse período tende a fazer a crítica social, cultural, histórica mobilizando juventudes diante destas temáticas. E por que a situação não mudou até agora? Uma questão da pesquisa é bastante reveladora:

Existem mulheres que sofrem constantes agressões do seu marido / namorado e não se separam deles. Em sua opinião, isso acontece, sobretudo por qual destes motivos? E em segundo lugar? E em terceiro lugar?

**Ela tem vergonha de que os outros saibam que ela sofre violência: 66%**

**Ela tem medo de ser assassinada se acabar com a relação: 58%**

Ela pensa nos filhos e desiste da separação: 49%

Ela depende economicamente do marido: 47%

Quando o marido pede desculpas, ela acredita que não vai mais bater: 40%

Ela pensa que o amor dela é forte e vai fazê-lo mudar: 25%

Ela gosta de apanhar: 8%

Não sabe/Não respondeu: 1% (DATA POPULAR, 2013, p. 31, grifos nossos)

Vergonha e medo de sofrer ainda mais aparecem como as principais razões para as mulheres não se separarem de seus agressores. Isso é reforçado em FDs religiosas que propõe a submissão das mulheres em interpretações literais do texto bíblico:

**22 As mulheres sejam submissas a seus maridos**, como ao Senhor, **23** pois o marido é o chefe da mulher, como Cristo é o chefe da Igreja, seu corpo, da qual ele é o Salvador. **24 Ora, assim como a Igreja é submissa a Cristo, assim também o sejam em tudo as mulheres a seus maridos** (Ef 5.22-24, 2011, s/p, grifos nossos).

A submissão é interpretada como resignação total. Aceitação da violência, das posturas humilhantes, para manutenção da sua família dentro do formato social esperado: homem, mulher e filhos. Fugir disso é também uma culpa que lhe é imposta.

A SD “Camila, Camila, Camila”, põe em funcionamento um vocativo, um chamamento, que pode ser externo, de outras pessoas próximas, ou interior, que pode ser (in)consciente diante da situação. O tom melódico, sussurrado da música, aponta para as inúmeras situações que essas mulheres vivenciam e que (não) se dão conta e que não conseguem se libertar. A repetição do chamado expõe a letargia vivenciada pelas mulheres violentadas, onde seria o (in)consciente na tentativa de libertar-se e sair do silêncio.

1. Há um modo de estar no silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, **as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras**; 2. O estudo do silenciamento (que já não é silêncio, mas “por em silêncio”) nos mostra que há **um processo de produção de sentidos silenciados** que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do “implícito” (ORLANDI, 1997, p. 11-12, grifos nossos).

Esse silêncio/silenciamento é rompido nas SDs “Eu que tenho medo até de suas mãos/ Eu que tenho medo até de seu olhar”. Expõe que a figura masculina violenta lhe impõe um receio psicológico, que basta um “olhar” para desencadear o pânico; as “mãos”, são a violência física sofrida. O medo perpassa todas as ações do casal: a preposição “até”, delimita as duas partes mais significativas nesse processo de agressão.

Além da maior vulnerabilidade da mulher no lar, dada a sua maior exposição ao agressor e a distância das vistas do público (invisibilidade do problema), **é comum que o agressor prevaleça-se desse contexto de convivência para manter coagida a mulher, desencorajando-a a noticiar a violência sofrida aos familiares, amigos ou às autoridades**. Essa situação fataliza o quadro de violência e a mulher, sentindo-se sem meios para interromper a relação, toma-o por inevitável. Submetida a um limite sempre cruel e não raro fatal, a mulher acaba aceitando o papel de vítima de violência doméstica (BIANCHINI, 2013, s/p, grifos nossos)

Isso se confirma em:

A lembrança do silêncio daquelas tardes, daquelas tardes  
Da vergonha do espelho naquelas marcas, naquelas marcas.

São duas SDs com estruturas sintáticas semelhantes, que sendo nominais, compõe uma imagem mental para traduzir o que seria a violência para ela. Uma conceituação do cenário não-dito (da época e atual): situações domésticas em que se está sozinha, com medo e/ou vergonha; e que piora até para enfrentar a própria imagem no espelho. Expresso, as FDs tendem a desqualificá-lo; é uma das maiores dificuldades enfrentadas em delegacias e tribunais, mesmo após avanços conquistados pela legislação de proteção às mulheres.

E eu que tinha apenas 17 anos,/baixava a minha cabeça pra tudo.  
Era assim que as coisas aconteciam/Era assim que eu via tudo acontecer

Nessa SD a mulher sentenciar(-se): não havia alternativas para sua condição. Uma estrofe, com quatro versos livres, onde a melodia em uma batida mais intensa, e o canto beira ao grito de denúncia, sintetiza toda a situação através do pronome indefinido “tudo”, entendendo que não havia escolha: “era assim que as coisas aconteciam”. O que não é muito animador é que mesmo deslocado temporalmente, a memória discursiva violenta, fruto de uma sociedade machista e patriarcal permaneceu quase inalterada.

## Considerações finais

A música “Camila, Camila” é uma denúncia sobre uma situação de abuso contra uma mulher. Enquanto discurso, deve ser percebida, relacionada à suas condições de produção, a autoria, o estilo musical, o público a que se destina, os sujeitos que irão se interpelados nessa discursividade. A memória discursiva que lhe dá sustentação e que permeia diferentes FDs manteve-se presente desde a seu lançamento até agora. Percebe-se a que as bandas de rock que alcançaram sucesso na década de 1980 produziram diversas canções contestatórias da realidade brasileira desse período, buscando contribuir criticamente sobre a realidade posta.

A denúncia, a criticidade, o questionamento parecem ser a tônica do período estudado. Como posteriormente, a indústria cultural se apropriou desse material para torná-lo produto de consumo, esvaziando o potencial crítico, é um caminho ainda a ser trilhado. Também faz-se necessário ampliar as discussões sobre com essas gerações que tiveram (e têm) contato com essa música e estilo musical identificaram-se ou não com ela; e, como esse processo de fruição parece não mobilizar quaisquer ações na sociedade

Enquanto expressão artística permaneceu sendo apreciada, valorizada, dada a sua composição e fruição pelos sujeitos. Desde 1987 muitos sujeitos já tiveram contato com “Camila, Camila” produzindo diferentes efeitos de sentido. A memória discursiva evocada permite inferir que existem condições discursivas semelhantes na sociedade para que este discurso retome o momento de produção, parafraseando-se sobre as novas gerações. Os músicos da banda percebem que a composição é um significante sobre os sujeitos, que mobiliza diversos efeitos de sentido. Thedy Corrêa e Carlos Stein em entrevista ao Zero Hora (2013) ressaltaram:

TC: É simples: **A música pode até ser a mesma, a banda é a mesma, mas quem está lá do outro lado emanando um outro tipo de troca contigo é sempre uma pessoa diferente.** E essa diferença a gente como banda cultiva, sabe? De perceber isso, ser permeável a esse tipo de coisa. Então, prá gente não bate essa situação: ah, mas é sempre a mesma música, mas quem está ali do outro lado é outra pessoa e ela está te olhando de outro jeito, está te motivando de outro jeito.

CS: Isso faz com que a música fique diferente prá gente em cada show... **A gente pode tocar, e toca, 500 vezes por ano “Camila”, mas as 500 vezes são diferentes porque o público é diferente** (ZERO HORA, 2013, s/p, grifos nossos)

Significa que “Camila, Camila” continua mobilizando diferentes públicos, produzindo efeitos de sentido significativos devido a esta memória que permanece no imaginário brasileiro, Linguagem, São Carlos, v. 23 (1): 2015.

mesmo após a elaboração de políticas públicas destinadas a coibir e superar tais situações. A ideologia presente nessa memória remete ao patriarcado, atravessando diferentes FDs sociais, econômicas e religiosas, e continua permeando a sociedade.

Assim, dá-se um passo no sentido de lançar luz à essa memória sombria, pensando a música enquanto um depoimento encorajador para que as mulheres, compreendendo a violência expressa em “Camila, Camila”, promovam seus processos de identificação e busquem denunciar tais situações. Ao visualizar a própria rede de sentidos em que estão inseridas, os mobilizem para a superação desta condição.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIANCHINI, Alice. **Os três contextos da violência de gênero: doméstico, familiar ou relação íntima de afeto**. Artigo eletrônico. 23 de fevereiro de 2013, 11:33 - Atualizado em 10 de julho de 2013, 15:26. Disponível em: <<http://atualidadesdodireito.com.br/alicebianchini/2013/02/23/os-tres-contextos-da-violencia-de-genero-domestico-familiar-ou-relacao-intima-de-afeto/>> Acesso em: 09 jul. 2014.

BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada Ave-Maria**. Versão On-line. Efésios 5, 22-24. São Paulo: Ed. Ave-Maria, 2011. Disponível em: <<http://www.claret.com.br/biblia/56/EFESIOS/5>> Acesso em: 28 nov. 2014.

BRASIL. Ministério Público Federal /Procuradoria Federal Dos Direitos Do Cidadão. **Cartilha Lei Maria da Penha & Direitos da Mulher**. Brasília, 2011. Disponível em: <[http://www.prrr.mpf.mp.br/arquivos/pgr\\_cartilha-maria-da-penha\\_miolo.pdf](http://www.prrr.mpf.mp.br/arquivos/pgr_cartilha-maria-da-penha_miolo.pdf)> Acesso em: 09 jul. 2014.

\_\_\_\_\_. Senado Federal. **Especial Jornal do Senado**. Ano XIX – Nº 3.906. Brasília, quinta-feira, 4 de julho de 2013. Disponível em: <<http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/especiais/2013/07/04/jornal.pdf>> Acesso em: 09 jul. 2014.

CRISTINA, Maira. **A História do Rock In Roll**, atemporal e eterno. Para Ler e Pensar. s/d. Disponível em <[http://www.paralerepensar.com.br/historia\\_do\\_rock.htm](http://www.paralerepensar.com.br/historia_do_rock.htm)> Acesso em: 29 nov. 2014.

COURTINE, Jean Jacques Courtine. **Análise do Discurso Político**: o discurso comunista endereçado aos cristãos. São Paulo: EduFScar, 2009

DATA POPULAR; INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Percepção da Sociedade sobre Violência e Assassinatos de Mulheres**. Pesquisa de Opinião. 2013. Disponível em: <[http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2013/08/livro\\_pesquisa\\_violencia.pdf](http://www.compromissoeatitude.org.br/wp-content/uploads/2013/08/livro_pesquisa_violencia.pdf)> Acesso em: 09 jul. 2014.

FERREIRA, Maria Cristina Leandro. O Quadro Atual da Análise de Discurso no Brasil. In: **Revista Letras**. PPGL-UFSM. Nº 27, jul-dez 2003. (p.39-46) Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11896/7318>> Acesso em: 25 Nov. 2014.

MATOS, Maria Izilda Santos de. História E Música: Pensando a Cidade como Territórios de Adoniran Barbosa. **História: Questões & Debates**. Editora da UFPR, Curitiba, n. 31, p. 31-48, 1999.

MARIANI, Bethânia. **Silêncio e Metáfora, algo para se pensar**. Simpósio do Seminário de Estudos em Análise do Discurso (2005: Porto Alegre, RS) Linguagem, São Carlos, v. 23 (1): 2015.

Anais do II SEAD - Seminário de Estudos em Análise do Discurso [recurso eletrônico] – Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/analisedodiscurso/anaisdosead/2SEAD/SIMPOSIOS/BethaniaMariani.pdf>> Acesso em: 01 Jul. 2014.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As Formas do Silêncio**: no Movimento dos Sentidos. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. **Análise de Discurso**: princípios e procedimentos. 9. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2010.

PARADA, Marli. **Cartilha sobre Violência Contra a Mulher**. OABSP. Seção de São Paulo. Comissão da Mulher Advogada. Disponível em: <[http://www.oabsp.org.br/comissoes2010/mulher-advogada/cartilhas/cartilha\\_violencia\\_mulher.pdf](http://www.oabsp.org.br/comissoes2010/mulher-advogada/cartilhas/cartilha_violencia_mulher.pdf)> Acesso em: 09 jul. 2014.

PATRIOTA, Karla Regina Macena Pereira; TURTON Alessandra Navaes. Memória discursiva: sentidos e significações nos discursos religiosos da TV. **Revista Ciências & Cognição** 2004; V. 01, p. 13-21 Disponível em <[http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v01/cec\\_vol\\_1\\_m3144.pdf](http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v01/cec_vol_1_m3144.pdf)> Acesso em 30 Jun. 2014.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e Discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução: Eni Puccinelli Orlandi et al. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

NENHUM DE NÓS. **Camila, Camila**. Faixa 2. CD Nenhum de Nós. Vinil/LP, Plug/RCA Vitor. 1987. (5:08)

ZERO HORA, Segundo Caderno. **AO PÉ DA LETRA - Camila, Camila, da banda Nenhum de Nós, foi baseada em história real**. Vídeo (5:17). 26/08/2013 às 12:56. Disponível em: <<http://videos.clicrbs.com.br/rs/zerohora/video/segundo-caderno/2013/08/letra-camila-camila-banda-nenhum-nos-foi-baseada-historia-real/37115/>> Acesso em 09 Jul. 2014.