

DEUS LHE PAGUE: O AGRADECIMENTO COMO ESTRATÉGIA DE PROTESTO NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE

(Deus lhe pague: the gratefulness as a strategy of protest in the song of Chico Buarque)

Gustavo Ximenes Cunha¹
Universidade Federal de Minas Gerais

Janaína de Assis Rufino²
IF Sudeste de Minas Gerais

ABSTRACT

In this work, we study the song "Deus lhe pague", by the composer Chico Buarque, in order to investigate the way the emotions are expressed through discourse. The song was recorded in 1971 and constitutes an act of resistance of the composer against the Military Dictatorship that was established in Brazil during two decades, from 1964. The work was carried out based on theoretical contributions from the Modular Approach to Discourse Analysis and reveals that the ironic gratefulness "Deus lhe pague" is a discursive strategy used to attack the interlocutor – the Dictatorship. With this gratefulness, the speaker expresses the anger and the indignation caused in part of the population by the Dictatorship. At the same time, with this strategy, the speaker softens the aggressiveness of the attack, because of the fear caused by this interlocutor, powerful enemy and instance capable of excessive acts of violence.

Keywords: *Chico Buarque; MPB; Modular Approach to Discourse Analysis; brazilian military dictatorship.*

RESUMO

Neste trabalho, estudamos a canção "Deus lhe pague", do compositor Chico Buarque, a fim de investigar como as emoções são expressas por meio do discurso. Veiculada inicialmente em 1971, a canção constitui um ato de resistência do compositor contra a Ditadura Militar que se instaurou no Brasil durante duas décadas, a partir de 1964. Realizado com base em contribuições teóricas do Modelo de Análise Modular do Discurso, o trabalho revela que o agradecimento irônico de que a canção se constitui corresponde a uma estratégia discursiva com a qual o locutor representado na canção ataca seu interlocutor – a Ditadura – e expressa as emoções de ódio e indignação que as ações praticadas por este causavam em parte da população. Ao mesmo tempo, com essa estratégia, o locutor ameniza a agressividade do ataque, tendo em vista o temor causado por esse interlocutor, inimigo poderoso e capaz de atos desmedidos de violência.

Palavras-chave: *Chico Buarque; MPB; Modelo de Análise Modular do Discurso; ditadura militar brasileira.*

¹ Doutor em Linguística pela UFMG e Professor da Faculdade de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (POSLIN) da UFMG. É coordenador do Grupo de Estudos sobre a Articulação do Discurso (GEAD/UFMG) e pesquisador do Núcleo de Estudos da Língua em Uso (NELU/UFMG), do Núcleo de Análise do Discurso (NAD/UFMG) e do Grupo de Estudos sobre Discurso Midiático (GEDIM/UFES). E-mail: ximenescunha@yahoo.com.br.

² Doutora em Linguística pela UFMG com estágio técnico-doutoral na Université de Genève-Suíça e Professora do curso de Letras do IF Sudeste de Minas Gerais. É pesquisadora do Grupo de Estudos sobre a Articulação do Discurso (GEAD/UFMG) e do Núcleo de Pesquisa Educação: subjetividade e sociedade (UEMG). Na Pós-Graduação em Prática e Trabalho Docente, atua na disciplina Letramento Acadêmico. E-mail: jana.assis@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Dos atos institucionais que caracterizaram o período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), o de número 5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, no governo do Marechal Costa e Silva (1967-1969), foi aquele com o qual a Ditadura revelou sua face mais arbitrária, violenta e antidemocrática. Com ele, o Estado dava a si completo poder para silenciar quem se opusesse ao regime e munia-se de um instrumento legal que sustentava a realização de toda sorte de arbitrariedades: fechamento do Congresso Nacional, cassação de políticos, censura de manifestações artísticas, exílio de intelectuais e artistas, prisão, tortura e assassinato de qualquer suspeito de oposição ao regime militar (NAPOLITANO, 2005). As atividades culturais passaram a ser um ponto de resistência ao jugo militar. Os jornais, o teatro, o cinema e a música estabeleceram-se como lugar de discussão e resistência, e os artistas e os intelectuais como um alvo direto das profundas transformações geradas pela instauração de um regime ditatorial (RUFINO, 2011).

Marcados por esse contexto, compositores como Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Ivan Lins, Gilberto Gil, Zé Ketí, João Bosco e Gonzaguinha criaram canções que, veladamente ou não, expressavam sua indignação contra a Ditadura Militar. Nas canções de protesto desse período, as emoções provocadas pela repressão (ódio, raiva, tristeza, medo, angústia) precisavam ser refreadas ou amenizadas, tendo em vista as represálias do regime militar, que poderiam ir desde a imposição de alterações na letra à sua total proibição e, até mesmo, à perseguição do compositor (tortura, exílio e assassinato). A necessidade de o compositor estabelecer uma interação inevitável e desigual com o regime, dada a atuação dos censores, é a responsável por fazer com que essas canções de protesto se caracterizassem pelo uso de estratégias discursivas de burla (RUFINO, 2006, 2011). Dentre essas canções de protesto, as do compositor Francisco Buarque de Hollanda – Chico Buarque – destacam-se tanto pela capacidade de representar, a partir de seu ponto de vista, esse momento da história política do Brasil, quanto pela variedade e sofisticação das estratégias de burla empregadas.

Em algumas de suas canções, por exemplo, o compositor dialoga diretamente com o governo ditatorial, criando uma cena em que o Governo é transformado em um interlocutor que pode ouvir o que o locutor tem para lhe dizer³, como ocorre em “Apesar de você”: “Hoje você é quem manda/Falou tá falado/Não tem discussão” (HOLLANDA, 1971). A nosso ver, das canções de protesto de Chico Buarque, aquela em que o locutor mostra maior

³ As propriedades enunciativas da canção serão abordadas no próximo item. Apenas esclarecemos, de antemão, que empregamos o termo *locutor* com o sentido que lhe dá Ducrot (1987).

agressividade e explícita de modo evidente sua indignação contra o regime militar é a canção intitulada “Deus lhe pague”, com a qual Chico Buarque abre o álbum “Construção”, de 1971, cuja letra reproduzimos a seguir (HOLLANDA, 1971):

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
Deus lhe pague

Neste trabalho, estudamos o que torna a canção representativa das canções do período, assim como das estratégias de burla empregadas por compositores, investigando a maneira como as emoções são expressas por meio do discurso. Na canção, o locutor agradece à Ditadura Militar, por meio da fórmula convencional de agradecimento “Deus lhe pague”, as ações praticadas contra grande parte da população. Como essas ações são nocivas, o agradecimento é, evidentemente, irônico e funciona como uma espécie de “Cavalo de Troia”, por funcionar como um “presente” em cujo interior se oculta a arma de ataque: a forte crítica contra o Regime Militar. Nesse sentido, a canção constitui um ato de resistência do compositor contra a Ditadura, ato que, dada a desigualdade de poder entre os interlocutores representados na canção, não se faz de maneira ostensiva, por meio de crítica direta ao Regime. Com esse “agradecimento”, Chico Buarque ataca seu interlocutor e expressa as emoções de ódio e indignação que as ações praticadas por ele causavam em parte da população. Ao mesmo tempo, ameniza ou reprime a agressividade do ataque, em função do temor causado por um inimigo mais poderoso e capaz de atos desmedidos de violência.

Para desenvolver esse argumento, vamos nos valer de contribuições teóricas, em especial, de um modelo da Análise do Discurso, o Modelo de Análise Modular do Discurso. Desenvolvido por equipe liderada por Eddy Roulet, na Universidade de Genebra, o modelo modular constitui uma abordagem interacionista da organização do discurso (ROULET, 1999, ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001). Por ser um instrumento de descrição e explicação da organização do discurso e não apenas de um aspecto (sintático, argumentativo, sequencial, polifônico, tópico) dessa organização, o modelo concebe o discurso como um fenômeno cuja

compreensão integral somente se obtém por meio da articulação (ou acoplagem) das informações de ordem linguística, textual e situacional que o compõem. Para o presente estudo, serão fundamentais, particularmente, as noções de *situação de ação*, *processo de negociação* e *processo de figuração*.

A *situação de ação* é um conceito próprio da dimensão situacional do discurso e define a maneira como o modelo modular concebe o contexto. O estudo dessa noção permitirá entender as relações que se estabelecem entre o nível mais local da interação e o nível mais global da historicidade que nutre a interação, bem como o papel das emoções em uma perspectiva discursiva. O *processo de negociação* é a base da descrição da forma de organização relacional do discurso, a qual corresponde ao plano das relações ilocucionárias (pergunta, promessa, ordem, etc.) e interativas (argumento, contra-argumento, reformulação, etc.) por meio das quais os constituintes do texto se articulam. Com o estudo desse conceito, será possível entender a negociação que o compositor representa entre as instâncias que dialogam na canção, bem como as especificidades da crítica indireta feita pelo locutor. Por fim, o *processo de figuração* é a noção central da forma de organização estratégica do discurso, plano de organização que corresponde às estratégias discursivas empregadas nas relações de faces, territórios e lugares que se estabelecem entre os interlocutores. O estudo dessa noção permitirá compreender que as emoções conflitantes que definem o locutor (medo, ódio, indignação) são as responsáveis pela estratégia discursiva, por ele empregada, de fazer um ataque à face do interlocutor por meio de um agradecimento.

1 SITUAÇÃO DE AÇÃO

Neste item, definimos o conceito de situação de ação, buscando entender as emoções como componente essencial da dimensão situacional do discurso. A perspectiva que assumimos entende as emoções como um aspecto do discurso e, portanto, relevante para os estudos da linguagem. Explorando, especialmente, as sugestões contidas na obra de Goffman (1973, 1983, 2009, 2011), entendemos que o estudo das emoções pode ser articulado ao estudo do modo como os participantes da interação fazem a gestão das relações de faces e territórios, por meio do discurso. Assim, a compreensão do papel das emoções que se expressam por meio da linguagem pode se beneficiar de uma perspectiva discursiva e interacionista. Para desenvolver essa perspectiva, partimos da noção de situação de ação, tal como proposta pelo Modelo de Análise Modular do Discurso (FILLIETTAZ, 2008, p. 150), noção que se esquematiza na figura 1:

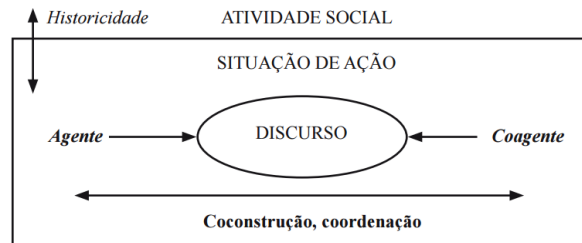


Figura 1. Situação de ação

Conforme Filliettaz (2008), entender o contexto como situação de ação é entender que a interação não se dá em um vácuo social. Desse modo, o processo por meio do qual os interlocutores lançam mão de mecanismos linguageiros de co-ordenação de ações, processo representado na parte interna da figura, está vinculado a aspectos mais amplos, ligados à recorrência das práticas sociais em uma dada comunidade. Nesse sentido, os saberes compartilhados pelos interlocutores sobre como agir em uma interação, as crenças e os valores culturais, políticos e históricos que caracterizam os segmentos sociais a que os interlocutores pertencem, as relações de poder que dispõem como sendo antagônicos ou solidários os diferentes segmentos sociais, bem como as coerções externas à interação que levam os interlocutores a dialogar são elementos que, constitutivos da historicidade da situação de ação, restringem o desenvolvimento da interação e, ao mesmo tempo, sofrem seu impacto. Em outros termos, a situação de ação caracteriza-se por uma relação dialética entre o desenvolvimento local da interação e os aspectos históricos e sociais mais amplos, o que faz com que toda interação seja, ao mesmo tempo, estruturada por esses aspectos mais amplos e estruturante desses mesmos aspectos (CUNHA, 2017). Na figura, essa relação dialética é representada pela seta dupla e vertical.

Estudadas nessa perspectiva discursiva e interacionista, as emoções que emergem em uma interação constituem um elemento essencial na compreensão do modo como os interlocutores estabelecem conjuntamente as relações de faces e territórios. No que se refere à noção de face, Goffman (2011, p. 13-14) a define como o “valor social positivo que uma pessoa efetivamente reivindica para si mesma através da linha que os outros pressupõem que ela assumiu durante um contato particular” e como “a imagem do eu delineada em termos de atributos sociais aprovados”. Observa o autor que, embora a face seja um empréstimo da sociedade, todo sujeito experimenta um forte envolvimento emocional com as imagens do eu negociadas na interação. Ao longo de uma troca, o locutor que percebe estar com a face errada pode sentir vergonha ou raiva. Porque, numa interação, a responsabilidade pelas faces

é de todos os interlocutores, um locutor pode se sentir constrangido ou envergonhado, ao presenciar o ataque à face alheia.

Da mesma forma, a noção de território permite compreender em que medida o envolvimento emocional é uma dimensão importante da interação. Na definição de Goffman (1973), o território abarca os direitos que cada pessoa reivindica e a defesa desses mesmos direitos. O território de cada um constitui, assim, um campo de objetos ou uma reserva cujos limites são habitualmente preservados e defendidos. Desse modo, o locutor cujo território é invadido por meio, por exemplo, de perguntas indiscretas sobre tópicos considerados sigilosos ou de ordens que limitam sua liberdade de ação pode sentir raiva, desespero, ansiedade ou medo. Já o participante da interação que presencia a invasão do território alheio, dependendo dos sentimentos que nutre em relação à vítima do ataque, pode sentir revolta, indignação, repulsa pelo agressor ou mesmo alegria.

A relação dialética que se estabelece entre o nível local da interação e o nível global da historicidade faz com que, como observado por Goffman (1983, 2011), a dinâmica da negociação de faces e territórios manifeste a estrutura da sociedade em que essa dinâmica ocorre. Assim, o estado emocional dos participantes da interação, bem como o grau de consideração que o locutor evidencia pelos sentimentos do(s) interlocutor(es) e de terceiros são tributários da posição que um estabelece em relação ao(s) outro(s): “Quanto mais poder e prestígio os outros tiverem, mais provável será que uma pessoa demonstre consideração para com os sentimentos deles” (GOFFMAN, 2001, p. 18).

Por ser discursiva a perspectiva de estudo das emoções que assumimos, é importante esclarecer que, ainda que busquemos contribuições de áreas limítrofes, como a psicologia social e a sociologia, nosso objeto de estudo apresenta especificidades, na medida em que nos interessam não as reações sensoriais ou comportamentais dos indivíduos diante de um mundo desencadeador de pulsões (CHABROL, 2000). A perspectiva que assumimos é próxima da de Charaudeau (2000, p. 127), para quem

[...] o objeto de estudo da análise do discurso não pode ser o que sentem efetivamente os sujeitos (o que é experimentar a cólera), nem o que os motiva a experimentar ou agir (por que ou em que ocasião experimentamos a cólera), nem também as normas gerais que regulam as relações sociais e que se constituem em categorias sobredeterminantes do comportamento dos grupos sociais.

Nos estudos do discurso de orientação interacionista, estudar as emoções significa compreender a maneira como os mecanismos languageiros de co-ordenação de ações

manifestam emoções, identificando “o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser percebida” (CHARAUDEAU, 2000, p. 136). O foco, portanto, é como, em uma troca, o discurso manifesta emoções que podem ser atribuídas aos interlocutores e não o que, de fato, sentem os sujeitos empíricos.

Esse esclarecimento exerce impacto sobre a forma de se conceberem os sujeitos que ocupam posições em uma situação de ação, já que, como exposto, não nos interessamos pelas emoções enquanto realidades manifestas e experimentadas por sujeitos empíricos. Baseando-nos na abordagem enunciativa e polifônica de Ducrot (1987), entendemos que, dada sua complexidade, a noção de sujeito não constitui uma entidade una. Em sua busca por questionar a suposta unicidade do sujeito produtor do discurso, propõe o autor cindi-lo em diferentes instâncias. Uma delas é o produtor empírico ou o sujeito falante efetivo, instância que, para Ducrot, deve ser excluída da descrição linguística. Outra instância é o locutor L, definido como “um ser que é, no próprio sentido do enunciado, apresentado como seu responsável, ou seja, como alguém a quem se deve imputar a responsabilidade deste enunciado” (1987, p. 182)⁴.

Como defendido em Cunha (2016), a noção de face deve ser associada ao locutor e não ao sujeito empírico, por ser a face, na definição de Goffman (2011), um fenômeno interacional resultante da linha de conduta seguida em uma interação e não algo inerente a um indivíduo e por ser o locutor, na definição de Ducrot (1987, p. 182), a instância a quem deve ser atribuída a responsabilidade pelo enunciado (ou pela linha de conduta) e a quem remetem as marcas da enunciação contidas no enunciado. Assim, ao elaborar o discurso, o sujeito empírico (o produtor efetivo do enunciado) cria um locutor que, em função da maneira como age, oferece uma imagem de si (face), dizendo implicitamente sou isto e não aquilo. Nessa perspectiva discursiva, porque os mecanismos languageiros empregados no estabelecimento da relação de faces e territórios manifestam emoções, as emoções percebidas por meio desses mecanismos languageiros ou da linha de conduta dos interlocutores constituem um fenômeno enunciativo e também devem ser atribuídas ao locutor e não ao sujeito empírico.

As proposições teóricas expressas até o momento permitem chamar a atenção para alguns elementos importantes da situação de ação característica da canção “Deus lhe pague”. Nessa canção, divulgada em 1971, o compositor Chico Buarque cria uma cena em que um

⁴ Ducrot (1987) propõe ainda as categorias do locutor λ e dos enunciadores. O locutor λ diferencia-se do locutor L (ou “locutor enquanto tal”) por poder ser um objeto do enunciado (o *eu* dos enunciados em 1ª pessoa) e por não ser o responsável pela enunciação, que é sempre o locutor L. Já os enunciadores correspondem a pontos de vista abstratos que o locutor L traz em seu discurso e em relação aos quais manifesta graus variados de concordância ou discordância.

locutor, que pode ser identificado com qualquer integrante da população que sofreu os prejuízos das medidas instauradas com o golpe militar e seus atos institucionais, dialoga diretamente com uma instância que pode ser identificada com o então Governo Ditatorial. O que autoriza a identificação do locutor com o cidadão vítima desse governo e do interlocutor com esse governo é o nível da historicidade que, como indicado, estabelece relações dialéticas com o nível local da interação. De um lado, desde o início do golpe militar, o governo tomou medidas violentas de repressão e censura contra seus opositores. De outro lado, desde o final dos anos 1960, as composições de Chico Buarque, bem como suas declarações veiculadas pela mídia eram marcadas pela oposição ao regime e pela denúncia das violências cometidas pela Ditadura contra a população. Por isso mesmo, Meneses (2002) classifica as canções compostas por Chico Buarque nesse período como “as canções de repressão”, por sua natureza ameaçadora, algumas criticando um presente sem perspectiva de futuro e outras articulando a negação do presente à proposta de um futuro libertador, porém vingativo.

No diálogo encenado em “Deus lhe pague”, o locutor assume uma linha de conduta por meio da qual procura reparar sua face (sua dignidade) e seu território (sua liberdade de ação e expressão), que, em momento anterior ao da enunciação da canção, foram atacados pelo interlocutor. Essa canção constitui, portanto, uma ação de represália contra o regime militar e manifesta um estado emocional caracterizado pelo ódio, pelo rancor e pela indignação contra esse regime. Porém, a relação de poder que se estabelece entre os interlocutores é bastante desigual. Como é expresso na canção, o locutor dialoga com uma instância que tem total legitimidade (conquistada pelo uso da força) para atacar sua face e invadir seu território, determinando como será sua vida (“Por me deixar respirar, por me deixar existir”), qual pode ser sua fonte de distração e prazer (“Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir”; “Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi”), quais castigos podem punir sua desobediência (“Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair”; “Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir”) e, máxima violação do território, como e quando será sua morte (“E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir”). Por isso, o estado emocional do locutor caracteriza-se não apenas pelo ódio, pelo rancor e pela indignação, mas ainda pelo medo.

Como veremos nos próximos itens, a complexidade do estado emocional que define o locutor em seu diálogo com o interlocutor manifesta-se no processo de negociação e no processo de figuração que caracterizam a canção “Deus lhe pague”.

2 PROCESSO DE NEGOCIAÇÃO

Nesta etapa do trabalho, buscamos compreender o processo de negociação que caracteriza o diálogo entre os interlocutores representados na canção “Deus lhe pague”. Tendo como ponto de partida o dialogismo de Bakhtin (2003), Roulet (ROULET *et al*, 1985, ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001) argumenta que toda interação, oral ou escrita, caracteriza-se por uma negociação entre os interlocutores por meio da qual estes podem chegar a um acordo:

[...] toda negociação tem sua origem em um problema que dá lugar a uma *iniciativa* do locutor; essa iniciativa pede uma *reação* que pode ser favorável ou desfavorável do interlocutor. Se ela é favorável, o locutor pode fechar a negociação, exprimindo, por sua vez, seu acordo (ROULET *et al*, 1985, p. 15).

Nessa perspectiva, toda interação caracteriza-se por um processo de negociação em que os interlocutores trocam proposições, reações e ratificações. É o que se verifica na troca em que uma pergunta (*Que horas são?*) é seguida de uma resposta (*São três horas*) que, por sua vez, é seguida de um agradecimento (*Obrigado*). Porém, como raramente as trocas cotidianas são tão simples, o que se verifica em conversas face a face ou *on line*, trocas de *e-mails*, entrevistas, debates eleitorais são processos de negociação complexos, em que a tentativa de alcance de acordo entre os interlocutores demanda longas trocas, bem como trocas secundárias cuja função é esclarecer as intervenções (proposição, reação, ratificação) da troca principal (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, FILLIETTAZ, 2004, CUNHA, 2017).

Em “Deus lhe pague”, o locutor expressa uma das etapas de um processo de negociação mais amplo, processo que pode ser inferido apenas se reconstituirmos a situação de ação de que a canção é parte, como fizemos no item anterior. Assim, a canção pode ser entendida como uma reação do locutor a uma proposição feita pelo regime militar (RUFINO, 2011). Em outros termos, as ações realizadas pelo regime, tais como a promulgação de atos institucionais e os prejuízos deles decorrentes, muitos dos quais mencionados na canção, constituíram a proposição inicial de uma troca, proposição à qual se seguiram várias reações da sociedade civil: manifestos, panfletos, artigos em jornais de grupos opositores, filmes, peças teatrais etc.

Uma dessas reações foi a canção “Deus lhe pague”. A essa reação não se esperava uma simples ratificação por parte do regime militar, como, por exemplo, uma nota de agradecimento. Ao contrário, o que se esperava eram represálias, que podiam ir da ordem de reformulação da canção ou sua censura até a prisão, a tortura e/ou o exílio do compositor. Do ponto de vista do modulo modular, qualquer dessas represálias constitui uma evidência de que, para o regime, a reação produzida pelo compositor (a canção) era uma intervenção inadequada para o desenvolvimento do processo de negociação. Por meio de uma represália, o

que o regime fazia, então, era abrir uma troca subordinada (Ts) com função de clarificação (cla) da canção (intervenção principal – Ip). No modelo modular, o processo de negociação é representado por meio da estrutura de troca (T), que é formada pelas várias intervenções (I) que constituem cada etapa do processo (Figura 2):

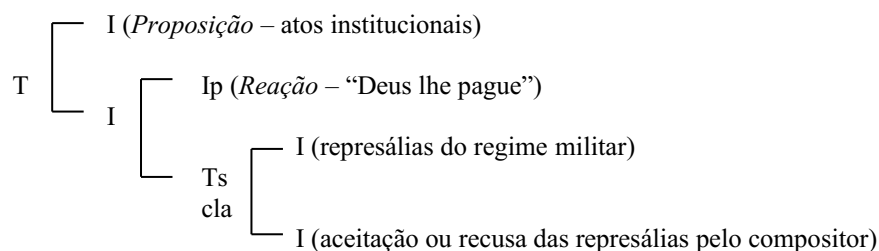


Figura 2. Processo de negociação

Ainda conforme o modelo modular, os constituintes textuais da troca (as intervenções) estabelecem relações ilocucionárias, ao passo que os constituintes das intervenções (trocas, intervenções e atos) estabelecem relação interativas. De acordo com Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 169), “as relações ilocucionárias iniciativas e reativas não caracterizam atos isolados, como na teoria dos atos de fala, mas intervenções constitutivas de trocas, pois perguntas, pedidos, respostas, etc apresentam geralmente estruturas complexas”. Na troca de que “Deus lhe pague” é um dos constituintes, a primeira intervenção (promulgação de atos institucionais) liga-se à intervenção seguinte (“Deus lhe pague”) por uma relação iniciativa de ordem, já que os atos institucionais, enquanto instrumentos jurídicos de imposição de deveres, podem ser entendidos como expansões do verbo performativo *ordenar*. A intervenção formada pela canção liga-se à intervenção anterior por uma relação que, por ora, designaremos como agradecimento/crítica. Discutiremos adiante a relação ilocucionária que a canção estabelece com as demais intervenções.

Quanto às relações interativas, elas definem as relações por meio das quais um constituinte da intervenção liga-se a uma informação previamente estocada na memória discursiva (saberes compartilhados) dos interlocutores e geralmente com origem na própria produção discursiva (ROULET, 2006, ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001). Assim, “Deus lhe pague” é uma intervenção formada por seis intervenções, cada uma correspondendo a uma das estrofes. Em cada intervenção, o ato principal, o verso “Deus lhe pague”, é antecedido de uma intervenção subordinada que se liga ao ato principal por uma relação de argumento, já que as informações trazidas nessa intervenção subordinada podem ser interpretadas como argumentos coordenados que explicam ou justificam o

agradecimento/crítica expresso no ato principal.⁵ A título de ilustração, representamos na figura 3 a estrutura hierárquico-relacional apenas da primeira estrofe, uma vez que as demais apresentam as mesmas propriedades estruturais (ato = A; intervenção = I; subordinado = s; principal = p; argumento = arg).

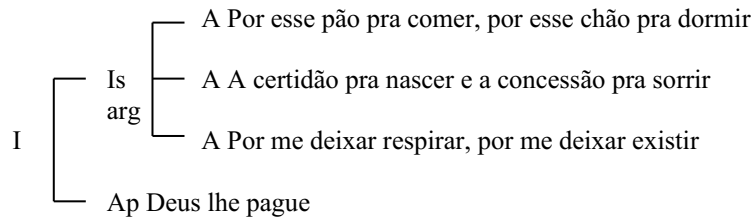


Figura 3. Estrutura hierárquico-relacional

Como evidencia essa estrutura, o ato “Deus lhe pague”, exatamente por ser principal ou central para o processo de negociação, é o responsável por indicar a relação ilocucionária que a canção “Deus lhe pague” estabelece, na troca, com a intervenção anterior. Definimos essa relação como sendo agradecimento/crítica, uma vez que, como antecipado na introdução, a canção constitui uma crítica que se apresenta como um agradecimento, ou seja, constitui uma crítica indireta. Para explicar o funcionamento dos atos de fala indiretos, Searle (1995, p. 51) analisa esta troca:

Aluno X: Vamos ao cinema hoje à noite.

Aluno Y: Tenho que estudar para um exame.

Segundo o autor, o ato produzido por Y é um ato de fala indireto, porque a rejeição da proposta feita por X constitui um ato ilocucionário primário que Y realiza por meio do ato ilocucionário secundário de afirmar que precisa se preparar para um exame. Nesse caso, uma força ilocucionária (rejeição) substitui outra força ilocucionária (afirmação) (KERBRAT-ORECCHIONI, 2001).

Processo semelhante ocorre em “Deus lhe pague”. Na canção, o locutor faz uma crítica ao regime militar (ato ilocucionário primário) por meio de um agradecimento (ato ilocucionário secundário). O que nos faz compreender que o agradecimento é uma crítica disfarçada, compreensão que, na introdução, sintetizamos na metáfora do “Cavalo de Troia”, são as condições de sucesso (ou de felicidade) do ato agradecimento. Kerbrat-Orecchioni (2001, p. 124) propõe esta definição para o agradecimento:

⁵ Outras relações interativas propostas no âmbito do modelo modular são: contra-argumento, reformulação, comentário, tempo, sucessão, topicalização, clarificação e preparação (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, CUNHA, 2012).

[...] ato pelo qual um locutor acusa recebimento de um “presente” qualquer, testemunhando seu reconhecimento ao responsável por esse presente (o termo presente devendo ser tomado em sentido amplo e designando toda forma de “ação benfeitora” que se pode realizar para outrem: presente no sentido estrito, serviço, favor, cumprimento ou outro “presente verbal”).

Para que um agradecimento seja realizado com sucesso, é preciso que, antes de sua enunciação, a instância a quem o locutor agradece tenha realizado uma ação em benefício do autor do agradecimento. Em outros termos, é preciso que o alvo do agradecimento tenha tido a intenção de realizar uma ação favorável (dar um presente) para o locutor. No entanto, se aquele a quem o locutor agradece agiu com a intenção de prejudicá-lo, o agradecimento não será feliz ou, na perspectiva de Grice (1975), constituirá uma violação da máxima da qualidade (“não diga o que você acredita ser falso”) e soará como insincero e irônico.

Em “Deus lhe pague”, os argumentos que o locutor apresenta para justificar o agradecimento ou os “presentes” do interlocutor são ações que, direta ou indiretamente, o prejudicam ou constituem interferências abusivas em sua vida (seu território). Assim, o locutor agradece ao regime militar o direito que ele tem de nascer e permanecer vivo, o lazer que o mantém alheio às ações truculentas dos militares, as ações de tortura e os assassinatos praticados contra opositores do regime. Nesse sentido, a instância a quem o locutor agradece não agiu em benefício do locutor, não tendo dado a este qualquer presente que justifique um agradecimento. Violando a máxima da qualidade, o locutor implica que está sendo insincero e, portanto, irônico, já que, tendo em vista a situação de ação em que a canção é produzida, é insustentável a interpretação de que o interlocutor tenha agido em benefício do locutor e de que este está expressando sua gratidão. Por isso, entendemos “Deus lhe pague” não como um agradecimento, mas como uma crítica feroz ao regime militar.

Como veremos no próximo item, a estratégia de produzir uma crítica indireta que se apresenta como um agradecimento irônico encontra uma explicação no processo de figuração estabelecido entre os interlocutores.

3 PROCESSO DE FIGURAÇÃO

Neste momento final do estudo, procederemos à articulação das observações feitas nos itens anteriores, a fim de mostrar que o falso agradecimento feito pelo locutor em “Deus lhe pague” constitui uma estratégia motivada por coerções sociais e políticas que obrigavam os compositores, no período da Ditadura Militar, a expressar de modo atenuado emoções violentas motivadas pelas medidas do regime.

No modelo modular, a noção de processo de figuração corresponde ao processo por meio do qual os interlocutores fazem a gestão de faces, territórios e lugares. Roulet (1999, ROULET *et al*, 1985, ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001) desenvolve a noção a partir do conceito de trabalho de face (*face-work*), proposto por Goffman (2011[1967]) e retomado por Brown e Levinson (1987). Em Goffman (2011, p. 20), o trabalho de face diz respeito às

[...] ações tomadas por uma pessoa para tornar o que quer que esteja fazendo consistente com a fachada [face]. A preservação da fachada [*face-work*] serve para neutralizar “incidentes” – quer dizer, eventos cujas implicações simbólicas efetivas ameaçam a fachada.

Na teoria da polidez de Brown e Levinson (1987), essa noção é reformulada em uma perspectiva linguística e pragmática e corresponde ao conjunto das estratégias empregadas pelo locutor para amenizar o grau de agressividade dos atos de fala que ameaçam tanto a face positiva, quanto a face negativa do interlocutor, os *Face-Threatening Acts* – FTA.

Ainda que se baseie nesses autores, Roulet, como argumenta Cunha (2017a), os ultrapassa, na medida em que, com a noção de processo de figuração, não se ocupa apenas das estratégias ligadas à noção de ato, como em Brown e Levinson, já que considera o papel de outros planos da organização do discurso na negociação de imagens identitárias. Assim, mais ampla do que a noção de trabalho de face, a de processo de figuração estuda as estratégias (sintáticas, relacionais, operacionais, tópicas, polifônicas, periódicas, composicionais, etc.) que, fortemente vinculadas a uma dada situação de ação, possibilitam a cada locutor, ao longo da dinâmica interacional, preservar, enaltecer ou atacar sua própria face, defender ou expor seu próprio território, preservar, enaltecer ou agredir a face do outro, invadir o território do outro, dominá-lo, colocando-se em um lugar de poder elevado, ou se deixar dominar, permitindo ao outro que se sobreponha na interação (CUNHA, 2017a).

Assumindo uma perspectiva discursiva e interacionista e não estritamente pragmática, o modelo modular, ao estudar o processo de figuração, procura entender esse processo como algo constitutivo da situação de ação. Em uma dada situação, a (re)construção de imagens identitárias desenvolve-se em vínculo estreito com o processo de negociação travado pelos interlocutores e com as coerções sociais, históricas e políticas que modelam a interação e que são por esta modeladas. Afinal, cada situação de ação, em virtude dessas coerções, caracteriza-se por expectativas quanto às ações que podem ou não ser realizadas e, portanto, sobre as faces que podem emergir da linha de conduta dos interlocutores, bem como sobre as informações que podem compor sua reserva territorial.

Em uma abordagem como essa, a relevância do estudo das emoções está no fato de que, como vimos no item sobre a situação de ação, os interlocutores experimentam forte envolvimento emocional com as faces e os territórios co-construídos em uma interação. Conseqüentemente, as emoções são elementos essenciais no processo por meio do qual os interlocutores reconhecem-se, definem-se e resolvem como pretendem desenvolver o processo de negociação, decidindo de que modo e com que intensidade as emoções devem evidenciar, por meio dos mecanismos de co-ordenação de ações, seu agrado e seu desagrado pela preservação e pelo ataque das faces e dos territórios em jogo.

Estudar o processo de figuração encenado em “Deus lhe pague” nessa perspectiva é entender que a canção é uma estratégia discursiva fortemente vinculada ao momento político e histórico de sua produção. Como já exposto, a relação de lugares que se estabelece entre as instâncias que dialogam na canção define-se por uma forte assimetria, já que os responsáveis pelo golpe detêm mais poder (político, administrativo, militar) do que o locutor. Tendo em vista a relação assimétrica de poder que liga os interlocutores representados na canção, o locutor não pode ofender ou criticar abertamente seu interlocutor e, desse modo, revelar todo seu ódio e descontentamento, ainda que tenha sido vítima dos agravos expressos nos argumentos que antecedem as ocorrências do ato “Deus lhe pague”. Se assim agisse, o locutor poderia ser severamente punido, na ratificação do processo de negociação, com censura, prisão, tortura ou exílio. Em outros termos, em função do medo que causa um interlocutor poderoso e capaz de toda forma de violência, o locutor não pode evidenciar um estado emocional de ódio e indignação, atacando abertamente a face do interlocutor por meio de um FTA: crítica, ofensa, xingamento, reclamação.

Conforme Brown e Levinson (1987), a estratégia de polidez mais radical é a não-produção de um FTA ou o silêncio. Contudo, segundo os autores, essa estratégia, embora seja eficaz na busca por evitar uma agressão, tem o inconveniente de bloquear a comunicação. No contexto da Ditadura, o silêncio, mais do que uma fuga da comunicação, poderia representar conivência com o regime ou aceitação passiva dos desmandos dos militares. Porque Chico Buarque era um opositor declarado da Ditadura, ele não se silencia e, em “Deus lhe pague”, cria um locutor que produz um agradecimento, ato que, conforme Kerbrat-Orecchioni (1992, 2001, 2006) e Leech (2014), é lisonjeiro para a face do interlocutor. Porém, como crítica indireta, o agradecimento feito por meio da canção é irônico e, por isso mesmo, não oculta a intenção do locutor de atacar a face de seu interlocutor e criticar os responsáveis pelo regime militar.

Ao tratar da ironia, Leech (1983, p. 82) a considera uma estratégia por meio da qual o locutor procura não entrar em conflito aberto com as normas de polidez que estruturam as relações sociais. O autor enuncia a vinculação entre ironia e polidez no Princípio de Ironia:

Se você quer causar ofensa, pelo menos realize essa ação de uma maneira que não entre abertamente em conflito com o PP [Princípio da Polidez],⁶ mas permita ao ouvinte chegar ao sentido ofensivo de sua observação indiretamente, por meio de implicatura.

Mais recentemente, Leech (2014) complementa sua definição do Princípio de Ironia, precisando que o que torna a ironia agressiva para a face do ouvinte é o fato de que a interpretação feliz ou adequada de um enunciado irônico está em desacordo com o Princípio da Polidez, ou seja, o contexto faz com que um primeiro significado, mais superficial e favorável à face do ouvinte, seja insustentável e precise ser substituído por um segundo significado, mais profundo e desfavorável à face do ouvinte e, portanto, infrator do Princípio da Polidez.⁷

Na perspectiva polifônica de Ducrot (1987), no enunciado irônico, o locutor encena os pontos de vista de dois enunciadores: E1 e E2. Sendo o ponto de vista de E1 absurdo ou insustentável, o locutor adere ao ponto de vista de E2. Conforme Maingueneau (1997), o enunciado irônico exerce diferentes funções: agredir o interlocutor, defender o locutor das represálias decorrentes de um ataque direto (enunciado sem ironia), ridicularizar ou desqualificar um interlocutor supostamente incapaz de compreender a ironia, dirigir-se a dois públicos distintos, correspondentes a cada um dos enunciadores etc. Essas funções aproximam-se do Princípio de Ironia de Leech, segundo o qual a ironia seria uma forma de agredir o outro sem infringir, de modo aberto, as normas de polidez que estruturam as relações sociais.

Aplicada à canção “Deus lhe pague”, essa perspectiva de análise permite entender que o locutor encena dois enunciadores: E1 (o que agradece) e E2 (o que critica). Como os argumentos que justificam o agradecimento são evidentemente nocivos ao locutor, verifica-se que este adere ao ponto de vista de E2. Verifica-se ainda que, do ponto de vista da função, a agressão do outro e a autodefesa parecem ser as funções centrais que esse agradecimento

⁶ “O *Princípio de Polidez* é uma restrição observada no comportamento comunicativo humano, que nos influencia a evitar discordância ou ofensa comunicativa e a manter ou aumentar concordância ou cortesia comunicativa” (LEECH, 2014, p. 87).

⁷ Alinhando-se à perspectiva de Leech, Culpeper (1996, CULPEPER; BOUSFIELD; WICHMANN, 2003) entende a ironia ou o sarcasmo como uma falsa polidez e, por isso, como uma estratégia de impolidez, na medida em que o enunciado irônico, dada a contradição entre o que é dito e o contexto, é claramente insincero e apenas superficialmente polido.

irônico exerce. Nesse sentido, embora a agressividade da crítica feita em “Deus lhe pague” esteja atenuada pela ironia, ela não está, de forma alguma, oculta. Ao usar a estratégia do agradecimento irônico, o locutor não pretende que sua crítica passe despercebida e que seu ódio e sua indignação contra o regime militar não sejam notados. O que a estratégia revela é um locutor que protesta sob o risco da retaliação que poderia decorrer se, na canção, expressasse discordância direta quanto às normas sociais vigentes e impostas pelo regime e que, por isso, precisa refrear as emoções violentas que lhe causam as atitudes do interlocutor.

Como revelam estudiosos da ironia, a insinceridade de um ato irônico costuma ser evidenciada por meio de diferentes recursos linguísticos, textuais, prosódicos e gestuais (MAINGUENEAU, 1997, KERBRAT-ORECCHIONI, 2001, LEECH, 2014, CULPEPER; BOUSFIELD; WICHMANN, 2003). Na canção, a insinceridade do agradecimento feito pelo locutor revela-se em vários elementos. Um deles está, como já apontado, no fato de que os argumentos que justificam o agradecimento são todos ações direta ou indiretamente nocivas ao locutor ou invasões abusivas de seu território. Outro elemento importante é a repetição, nas seis estrofes, da fórmula de agradecimento “Deus lhe pague”. De acordo com Culpeper, Bousfield e Wichmann (2003, p. 1561), a repetição de uma estratégia de impolidez, como um ato irônico, é um recurso retórico que aumenta a força da estratégia, porque “aumenta a imposição sobre o alvo e/ou enfatiza a atitude negativa do falante para com o alvo. Em outras palavras, ela estimula a impolidez”. Na canção, a repetição do agradecimento por ações cometidas em prejuízo do locutor contribui para criar o efeito de que é excessivamente custoso para ele conter ou sufocar sua indignação.

Vale mencionar ainda, mesmo que só de passagem, o importante papel de elementos musicais e prosódicos.⁸ Ao longo da gravação veiculada no álbum “Construção”, de 1971, a introdução progressiva de vozes que, formando um coro, vão se somando à voz do intérprete Chico Buarque cria o efeito de que o locutor é coletivo e, conseqüentemente, de que as ações nocivas do regime militar afetam parte da população e não apenas um indivíduo. Da mesma forma, o aumento constante do tom de voz do intérprete, aumento que se acompanha da introdução contínua de instrumentos de percussão e de metais (trompetes etc), contribuem para intensificar a tensão emocional da canção, produzindo o efeito de que a entidade coletiva em que o locutor, no decorrer da canção, vai se transformando não consegue conter seu ódio e sua indignação, ainda que os mantenha reprimidos sob o disfarce do falso agradecimento.

⁸ Para estudos aprofundados dos elementos prosódicos na obra de Chico Buarque, cf. Rufino (2006, 2011). Para o estudo do papel da prosódia nas estratégias de impolidez, cf. Culpeper, Bousfield e Wichmann (2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assumindo uma perspectiva discursiva e interacionista no estudo das emoções, este trabalho procurou mostrar que as emoções são constitutivas do processo de co-construção de imagens identitárias. Em toda interação, verifica-se uma ligação bastante estreita entre o contexto em que a interação se desenvolve, a linha de conduta seguida pelos interlocutores, as imagens identitárias que estes reivindicam e as emoções que podem ser atribuídas a eles. Assim, o contexto restringe a linha de conduta seguida pelos interlocutores, fazendo com que sejam preferidas ou esperadas determinadas ações languageiras e não-languageiras. A imagem que o locutor reivindica para si e aquela que atribui ao outro constituem efeitos dessa linha que ambos seguem. Como os interlocutores experimentam um envolvimento emocional forte com as imagens negociadas em uma interação, as emoções que expressam, bem como aquelas que atribuem ao outro são tributárias do processo por meio do qual as faces e os territórios vão sendo, ao longo da interação, (re)construídos, defendidos e atacados. Nesse sentido, as emoções são fortemente vinculadas ao ambiente social em que emergem.

Com base no estudo de “Deus lhe pague”, canção de Chico Buarque emblemática da resistência contra a Ditadura Militar no Brasil, pudemos verificar que o estudo da emergência das emoções em uma produção discursiva é uma tarefa complexa, que demanda a análise da situação de ação da canção, do processo de negociação desenvolvido pelos interlocutores nela representados e do processo de figuração que eles estabelecem.

Com o estudo da situação de ação, verificamos que os ataques promovidos pelo interlocutor (regime militar) contra a face e o território do locutor (cidadão vítima das ações do regime), bem como a assimetria das posições ocupadas pelos interlocutores, assimetria decorrente de fatores históricos e políticos, são os responsáveis por fazer com que o locutor se caracterize por um estado emocional complexo. Ele evidencia o ódio e a indignação característicos de alguém cuja face e cujo território foram atacados, mas, ao mesmo tempo, evidencia o medo que define quem dialoga com um interlocutor que foi capaz de agir de forma violenta e é capaz de novas agressões.

Com a descrição do processo de negociação, estudamos a escolha do locutor por fazer uma crítica indireta por meio de um agradecimento irônico. Conforme a descrição proposta, essa crítica constitui uma reação aos ataques inicialmente realizados pelo interlocutor na proposição do processo de negociação.

Por fim, o estudo do processo de figuração permitiu compreender o agradecimento irônico como uma estratégia discursiva do locutor, estratégia realizada em função da situação

de ação em que se encontra. Tendo em vista a relação de poder fortemente desigual entre os interlocutores, coube ao locutor, em seu protesto contra os ataques sofridos, adotar uma estratégia que lhe permitisse, ao mesmo tempo, expressar e reprimir seu ódio e sua indignação contra as ações do interlocutor. Assim, ele produz um ato lisonjeiro para a face do interlocutor (agradecimento motivado pelo receio de futuras agressões) sob o qual realiza um ato ameaçador para a face do mesmo interlocutor (crítica motivada pelo ódio e pela indignação).

Recebido em: agosto de 2017

Aprovado em: abril de 2018

ximenes Cunha@yahoo.com.br

jana.assis@hotmail.com

[DOI: 10.26512/les.v19i1.10873](https://doi.org/10.26512/les.v19i1.10873)

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BROWN, P.; LEVINSON, S. *Politeness: some universals in language use*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

CHABROL, C. De l'impression des personnes à l'expression communicationnelle des émotions. In: PLANTIN, C.; DOURY, M.; TRAVERSO, V. (Orgs.), *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 105-123.

CHARAUDEAU, P. Une problématisation discursive de l'émotion : à propos des effets de pathémisation à la télévision. In: PLANTIN, C.; DOURY, M.; TRAVERSO, V. (Orgs.), *Les émotions dans les interactions*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 125-155.

CULPEPER, J. Towards an anatomy of impoliteness. In: *Journal of Pragmatics*, 1996, v. 25, p. 349-367.

CULPEPER, J.; BOUSFIELD, D.; WICHMANN, A. Impoliteness revisited: with special reference to dynamic and prosodic aspects. In: *Journal of Pragmatics*, 2003, v. 35, p. 1545-1579.

CUNHA, G. X. Uma proposta para o tratamento das relações de discurso temporais no Modelo de Análise Modular do Discurso. In: *Revista do GEL*, 2012, v. 9, p. 29-49.

CUNHA, G. X. A construção de imagens de si no discurso organizacional. In: TOMAZI, M. M.; ROCHA, L. H. P.; POMPEU, J. C. (Orgs.). *Estudos discursivos em diferentes perspectivas: mídia, sociedade e direito*. São Paulo: Terracota Editora, 2016, p. 111-126.

CUNHA, G. X. Conectores e processo de negociação: uma proposta discursiva para o estudo dos conectores. *Fórum Linguístico*, 2017, v. 14, p. 1699-1716.

CUNHA, G. X. O papel dos conectores na co-construção de imagens identitárias: o uso do mas em debates eleitorais. *ALFA*, 2017a, v. 61, p. 599-623.

DUCROT, O. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FILLIETTAZ, L. Négociation, textualisation et action: le concept de négociation dans le modèle genevois de l'organisation du discours. In: GROSJEAN, M.; MONDADA, L. (Orgs.) *La négociation au travail*. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2004, p. 69-96.

FILLIETTAZ, L. O lugar do contexto em uma abordagem praxiológica do discurso: o caso da argumentação nas interações escolares. *Scripta*, 2008, v. 12, p. 143-170.

GOFFMAN, E. *La mise en scène de la vie quotidienne: les relations em public*. v. 2. Paris: Les éditions de minuit, 1973.

GOFFMAN, E. The interaction order. In: *American Sociological Review*, 1983, v. 48, p. 01-17.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 2009.

GOFFMAN, E. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2011.

GRICE, H. P. Logic and conversation. In: COLE, P.; MORGAN, J. L. (Orgs.) *Syntax and semantics: speech acts*. New York: Academic Press, 1975, p 41-58.

HOLLANDA, C. B. *Deus lhe Pague*. <www.chicobuarque.com.br>, 1971. Acesso em: 04 jun. 2017.

HOLLANDA, C. B. *Apesar de você*. <www.chicobuarque.com.br>, 1971. Acesso em: 04 jun. 2017.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales*. Paris: Colin, 1992.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les actes de langage dans le discours: théorie et fonctionnement*. Paris: Nathan, 2001.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Análise da conversação: princípios e métodos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

LEECH, G. N. *Principles of pragmatics*. Londres: Longman, 1983.

LEECH, G. *The pragmatics of politeness*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

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

MENESES, A. B. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2002.

NAPOLITANO, M. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ROULET, E. *La description de l'organisation du discours*. Paris: Didier, 1999.

ROULET, E. The description of text relation markers in the Geneva model of discourse organization. In: FISCHER, K. (Org.). *Approaches to discourse particles*. Amsterdam: Elsevier, 2006, p. 115-131.

ROULET, E. *et al. L'articulation du discours en français contemporain*. Berne: Lang, 1985.

ROULET, E.; FILLIETTAZ, L.; GROBET, A. *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours*. Berne: Lang, 2001.

RUFINO, J. A. *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da ditadura militar*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, 2006.

RUFINO, J. A. *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar*. Dissertação de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, 2011.

SEARLE, J. R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos da fala*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.