

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS / UFMG
FACULDADE DE LETRAS / FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS / POSLIN**

JANAÍNA DE ASSIS RUFINO

**AS MINHAS MENINAS:
ANÁLISE DE ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM CANÇÕES
BUARQUEANAS PRODUZIDAS
NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR**

**BELO HORIZONTE
JUNHO DE 2011**

JANAÍNA DE ASSIS RUFINO

**AS MINHAS MENINAS:
ANÁLISE DE ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM CANÇÕES
BUARQUEANAS PRODUZIDAS
NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR**

BELO HORIZONTE
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
2011

R926m Rufino, Janaína de Assis.
As minhas meninas [manuscrito] : análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar / Janaína de Assis Rufino. – 2011.
334 f., enc. : il., fots., tabs., color.

Orientadora: Janice Helena Silva de Resende Chaves Marinho.

Coorientador: Oíliam José Lanna.

Área de concentração: Lingüística do Texto e do Discurso.

Linha de pesquisa: Análise do discurso.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

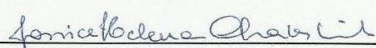
Bibliografia: f. 278-295.

Anexos: f. 296-334.

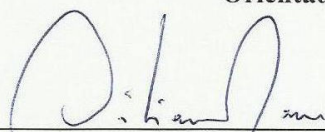
Inclui CD-ROM com as músicas de Chico Buarque analisadas no trabalho.

1. Buarque, Chico, 1944- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Análise do discurso – Teses. 3. Música popular – Brasil – 1964-1985 – Teses. 4. Militarismo – Brasil – Teses. 5. Polifonia – Teses. 6. Enunciação – Teses. 7. Brasil – Política e governo – 1964-1985 – Teses. I. Marinho, Janice Helena Silva de Resende Chaves. II. Lanna, Oíliam José. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. IV. Título.

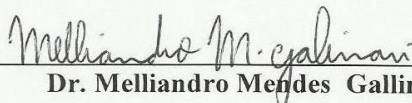
Tese intitulada *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar*, defendida por JANAINA DE ASSIS RUFINO em 14/06/2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



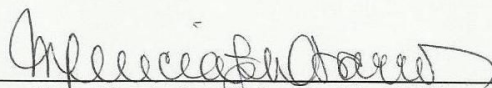
Dra. Janice Helena Silva de Resende Chaves Marinho - UFMG
Orientadora



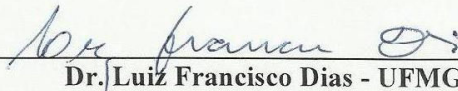
Dr. Oiliam José Lanna - UFMG
(Co-orientador)



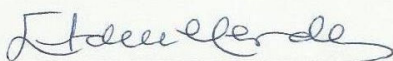
Dr. Melliandro Mendes Gallinari - UFOP



Dra. Maria Lúcia Jacob Dias de Barros - UFMG



Dr. Luiz Francisco Dias - UFMG



Dra. Eliana Amarante de Mendonça Mendes - UFMG

*Ao meu pai,
À minha mãe,
Por **Guardar-Me, Como a Menina dos seus Olhos.***

***Vem, me dê a mão; A gente agora já não tinha medo;
Aos meus Carlinha, Jef e Fê.***

***Ai! Esta terra ainda vai cumprir seu ideal.
A todos que conseguiram mudar sua história através da Educação.***

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

*Se coisa de menina é meninice,
Coisa de Jana é Janice...
Agradeço de forma muito especial
a minha doce, querida e firme orientadora
por entoar comigo minha maior toada.*

*Gustavo,
Todas as palavras que provocas
vão gritando generosas assim com você...
Um dia quero ser grande assim...
Especial obrigada.*

*Pra não dizer que não falei das flores
Agradeço muito a menina flor Carlinha
Pela ajuda digital, pelas canções gravadas
Pelas árvores... E principalmente pela companhia.*

*Ao Horácio agradeço pelo amor **fê-cega faca-amolada**
Que me enche **metade inteira de felicidade**.
Por ser o meu companheiro nas minhas toadas
Por me ler e discordar,
por me ver e acreditar,
Por simplesmente me achar.*

*Ao meu cavaleiro, Helder, agradeço por sonhar comigo os sonhos meus
Por entender que mesmo que eu “**não saiba de lua com cor de flores**”...
Aqui estou “**ao seu lado**”... Enxugando nossos rostos molhados pelos
pesadelos de cada um de nós.
Ah, caminhos tortuosos sem tuas risadas.
Ah, cavalos ofegantes sem teus enlaces.
Ah, moinhos pesados sem tua mão.*

AGRADECIMENTOS

Vence na vida quem diz sim. Ao maestro soberano, Oiliam, agradeço pela co-orientação, pelas horas na faculdade de música e por me fazer acreditar em meu trabalho.

Arrisquei muita braçada /Na esperança de outro mar. Ao professor Antoine Auchlin, pela acolhida. Pelo carinho e paciência com meu francês. E principalmente por aceitar cantar em português comigo o meu refrão.

*Agradeço a todos os professores do Poslin, **compositores de destinos...** Em especial à professora Gláucia por **me-ninar** na cidade Luz. À professora Helcira pela leitura do meu projeto e suas contribuições na busca de **uma justa forma**. E Ao professor Luiz Francisco por todas as críticas que fizeram com que eu encontrasse as **rimas do meu estilo**.*

Pescador entre o mar e anzol... Agradeço aos amigos que fiz na Secretaria da Poslin. Obrigada pela torcida desde a divulgação da lista de aprovados à minha defesa.

Vestida de realeza, com princesas conversou/Com doutores praticou, dançou a dança faceira/Bebeu o vinho mais caro, mordeu fruta estrangeira... Agradeço à secretária do Departamento de Estudos Linguísticos da Universidade de Genebra, Eva Capitão, à professora Anne Grobet pela atenção e à amizade da Zenaide em terras suíças.

Todo dia me sorri um sorriso pontual... E diz que pra eu me cuidar... Agradeço aos funcionários do setor de pós-graduação da UEMG, em especial ao Eduardo por toda atenção e disponibilidade.

Não dá pra negar/Eu não sei cantar... Eu só danço samba.... Só danço samba.... Agradeço com carinho aos professores de música Néri, Wallace e ao David com quem sempre trocava ideias musicais.

Em sândalos olentes cheios de sabor... Em vozes tão dolentes como um sonho em flor. Agradeço aos queridos amigos Beth e Jô por toda cumplicidade e por sempre comigo Não achar sonhos besteira....

Tudo passa e eu ainda ando pensando em vocês... Agradeço ao Beto e ao Takao por terem ancorando seu veleiro em flor no meu coração.

Eu vim pelo que sei/E pelo que sei vocês gostam de mim... É por isso que eu vim. Agradeço à amiga Fátima e à sua linda família... Com amigos a vida fica... Fácil, extremamente fácil/Pra você, e eu e todo mundo cantar junto...

Agradeço a bela flor que nasceu no rio, Lê e a florzinha Maria pelo carinho de sempre. Ao Mau, por seu olhar simplesmente lindo... E à Laudes, moça que só samba escondida, pra ninguém reparar.... Como vocês eu cultivo rosas e rimas achando que é muito bom...

Agradeço ao Cláudio e ao Mauro... Assim como um vendedor de flores ensina seu filho a escolher seus amores, vocês me ensinaram a me descobrir pesquisadora.

Teus olhos abrem pra mim todos os encantos. Agradeço aos meus alunos, em especial meus orientados. Obrigada especial à Renata e à Lívia.

*Agradeço a Dani pela ordem no caos... Por me tornar a **princesa que eu fiz coroar e tão linda de se admirar...***

Por último agradeço à FAPEMIG-UEMG pela bolsa de doutoramento e pelo financiamento do estágio técnico que realizei em Genebra.



Palavra prima
Uma palavra só, a crua palavra
Que quer dizer
Tudo
Anterior ao entendimento, palavra

Palavra viva
Palavra com temperatura, palavra
Que se produz
Muda
Feita de luz mais que de vento, palavra

Palavra dócil
Palavra d'água pra qualquer moldura
Que se acomoda em balde, em verso, em mágoa
Qualquer feição de se manter palavra

Palavra minha
Materia, minha criatura, palavra
Que me conduz
Mudo
E que me escreve desatento, palavra

Talvez, à noite
Quase-palavra que um de nós murmura
Que ela mistura as letras que eu invento
Outras pronúncias do prazer, palavra

Palavra boa
Não de fazer literatura, palavra
Mas de habitar
Fundo
O ecrã do pensamento, palavra

Chico Buarque de Hollanda

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a análise da construção discursiva das personagens, principalmente as femininas, em canções buarquenas produzidas durante o período da ditadura militar, para evidenciar como elas são utilizadas no gerenciamento das relações de face e lugar entre os interlocutores, Chico Buarque – público e censura. Nossas discussões partem de uma aproximação entre as características do romance polifônico, definido por Bakhtin, e a canção. Buscamos uma definição de canção como um gênero do discurso composto por aspectos de ordem literária, oral, musical e de conteúdo, tendo como base os fundamentos da Musicologia sobre a canção e das teorias do discurso. A análise da construção discursiva das personagens estrutura-se segundo a proposta do Modelo de Análise Modular, que considera o discurso como algo complexo que pode ser decomposto em sistemas de informações suscetíveis de serem descritos de forma independente e na sequência passíveis de serem relacionados para a produção de sentido. Para alcançar nosso objetivo principal, escolhemos como *corpus* as canções *A Rita* (1964), *A Rosa* (1979) e *Beatriz* (1982), por apresentarem em seu título nomes próprios femininos e por refletirem contextos de produção diferenciados dentro do período da ditadura militar. As informações que evidenciamos na análise das canções seguem o percurso: módulos (referencial, interacional e hierárquico) formas de organização elementares (fono-prosódica, relacional, informacional e enunciativa) e formas e de organização complexas (periódica e polifônica). A *couplage* das informações obtidas no decorrer das análises nos permite, de acordo com a abordagem modular, evidenciar informações relativas à forma de organização estratégica. Com o nosso trabalho, podemos afirmar a canção como um gênero complexo do discurso que considera simultaneamente informações de naturezas diferentes, como as relativas aos aspectos de ordem literária, oral, musical e de conteúdo, capaz de promover e resgatar a memória individual e coletiva de um povo.

RESUME

Cet travail a pour objectif d'analyser la construction discursive des personnages, en particulier les personnages féminins, dans les chansons de Chico Buarque produites au cours de la période de dictature militaire. Cela afin de mettre en exergue la façon dont elles sont utilisées dans la gestion des relations de face et de place entre les interlocuteurs à savoir: Chico Buarque – le public et la censure. Nos discussions sont basées sur un rapprochement entre les caractéristiques du roman polyphonique, défini par Bakhtine, et la chanson. Nous cherchons une définition de la chanson en tant que genre de discours constitué d'aspects d'ordre littéraire, oral, musical et de contenu. Pour cela nous nous appuyerons sur les principes fondamentaux de la Musicologie à propos de la chanson et, également, sur les théories du Discours. L'analyse de la construction discursive des personnages sera structurée selon le modèle d'analyse modulaire, qui considère le discours comme quelque chose de complexe pouvant être décomposé en systèmes d'information susceptibles d'être décrits de façon indépendante et, par la suite, passibles d'être liées à la production du sens. Pour atteindre notre objectif principal, nous avons choisi de constituer notre corpus par les chansons *A Rita* (1964), *A Rosa* (1979) et *Beatriz* (1982). Les raisons de ce choix reposent sur le fait, d'une part, que leurs titres sont composés par des prénoms féminins et, d'autre part, que ces chansons reflètent différents contextes de production durant la période de la dictature militaire. Les informations que nous avons mis en valeur lors de l'analyse des chansons suivent le parcours ci-après: des modules (référentiel, interactionnel et hiérarchique) des formes d'organisation élémentaires (phono-prosodique, relationnelle, informationnelle et énonciative) et des formes d'organisation complexes (périodique et polyphonique). Le couplage des informations obtenues au cours de l'analyse nous permet, selon l'approche modulaire, de mettre en évidence des informations concernant la forme de l'organisation stratégique. Tout au long de notre travail, nous affirmons la chanson comme un genre complexe du discours prenant en compte simultanément des informations concernant les aspects d'ordre littéraire, musical et oral en mesure de promouvoir et de rétablir la mémoire individuelle et collective d'un peuple.

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FIGURA 1 - REPRESENTAÇÃO CONCEITUAL MOBILIZADA AO OUVIR UMA CANÇÃO	101
FIGURA 2 - TRECHO DA PARTITURA DA CANÇÃO <i>A RITA</i>	122
FIGURA 3 - TRECHO DA PARTITURA DA CANÇÃO <i>A BANDA</i>	124
FIGURA 4 - TRECHO DA PARTITURA DA CANÇÃO <i>RETRATO EM PRETO E BRANCO</i>	125
FIGURA 5 - ESTRUTURA CONCEITUAL DA CANÇÃO	126
FIGURA 6 - REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA DA CANÇÃO	128
FIGURA 7 - PERCURSO DE ANÁLISE ADOTADO EM NOSSA PESQUISA.....	133
FIGURA 8 - REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA DE CANÇÕES PRODUZIDAS NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR	135
FIGURA 9 - ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA DE CANÇÕES PRODUZIDAS NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR	137
FIGURA 10 - REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA DE UMA HISTÓRIA	143
FIGURA 11 - ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA INTERNA DA CANÇÃO <i>A RITA</i>	145
FIGURA 12 - ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA INTERNA DA CANÇÃO <i>A ROSA</i>	146
FIGURA 13 - ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA INTERNA DA CANÇÃO <i>BEATRIZ</i>	147
FIGURA 14 - ESQUEMA DE NEGOCIAÇÃO	166
FIGURA 15 - ESQUEMA DE NEGOCIAÇÃO DAS CANÇÕES PRODUZIDAS NO PERÍODO DA DITADURA	168
FIGURA 16 - MACROESTRUTURA GENÉRICA DA CANÇÃO	171
FIGURA 17 - MACROESTRUTURA GENÉRICA DA CANÇÃO	172
FIGURA 18 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO RELACIONAL.....	176
FIGURA 19 - TRECHO DA ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL DA CANÇÃO <i>A RITA</i>	179
FIGURA 20 - TRECHO DA ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL DA CANÇÃO <i>A ROSA</i>	180
FIGURA 21 - TRECHO DA ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL DA CANÇÃO <i>A ROSA</i>	180
FIGURA 22 - TRECHO DA ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL DA CANÇÃO <i>BEATRIZ</i>	181
FIGURA 23 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO FONO-PROSÓDICA NO MODELO DE ANÁLISE MODULAR.....	186
FIGURA 24 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO COMPLEXA PERIÓDICA.....	191
FIGURA 25 - MARCOESTRUTURA	195
FIGURA 26 - TRECHO DA ESTRUTURA PERIÓDICA DA CANÇÃO <i>A RITA</i>	197
FIGURA 27 - TRECHO DA ESTRUTURA PERIÓDICA DA CANÇÃO <i>BEATRIZ</i>	198

FIGURA 28 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL.....	200
FIGURA 29 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA	212
FIGURA 30 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO POLIFÔNICA	222
FIGURA 31 - FORMA DE ORGANIZAÇÃO ESTRATÉGICA	227
FIGURA 32 - ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL PERIÓDICA – A RITA	235
FIGURA 33 - ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL PERIÓDICA – A ROSA	247
FIGURA 33 - ESTRUTURA HIERÁRQUICO-RELACIONAL PERIÓDICA – BEATRIZ	258
QUADRO 1 - QUADRO RESUMITIVO DA COMPARAÇÃO ENTRE ROMANCE MONOLÓGICO E POLIFÔNICO	40
QUADRO 2 - CANÇÕES COM REFERENTES FEMININOS NO SEU TÍTULO DO CANCIONEIRO BUARQUEANO NAS DÉCADAS DE 1960, 1970 E 1980	48
QUADRO 3 - DIMENSÕES DOS ESTUDOS EM AD.....	81
QUADRO 4 - MODELO DE ANÁLISE MODULAR.....	91
QUADRO 5 - CATEGORIAS DE ANÁLISE DO MÓDULO REFERENCIAL	100
QUADRO 6 - DOMÍNIOS DA PROSÓDIA	114
QUADRO 7 - PROPOSTA PARA O ENQUADRE ACIONAL DA RELAÇÃO <i>CHICO BUARQUE E PÚBLICO</i>	141
QUADRO 8 - PROPOSTA PARA O ENQUADRE ACIONAL DA RELAÇÃO <i>CHICO BUARQUE E CENSURA</i>	142
QUADRO 9 - ENQUADRE INTERACIONAL - MATERIALIDADE DA DIVULGAÇÃO/PUBLICAÇÃO DAS CANÇÕES BUARQUEANAS	150
QUADRO 10 - ENQUADRE INTERACIONAL - MATERIALIDADE DA DIVULGAÇÃO/PUBLICAÇÃO DAS CANÇÕES BUARQUEANAS	151
QUADRO 11 - ENQUADRE INTERACIONAL COM OS ESPAÇOS DAS ESTRATÉGIAS	154
QUADRO 12 - ENQUADRE INTERACIONAL COM OS ESPAÇOS DAS ESTRATÉGIAS	154
QUADRO 13 - ENQUADRE INTERACIONAL DA CANÇÃO <i>A RITA</i>	157
QUADRO 14 - ENQUADRE INTERACIONAL DA CANÇÃO <i>A ROSA</i>	160
QUADRO 15 - ENQUADRE INTERACIONAL DA CANÇÃO <i>BEATRIZ</i>	163
QUADRO 16 - QUADRO RESUMITIVO PARA ANÁLISE RELACIONAL	177
QUADRO 17 - ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL DA CANÇÃO <i>A RITA</i>	203
QUADRO 18 - ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL DA CANÇÃO <i>A ROSA</i>	208
QUADRO 19 - ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL DA CANÇÃO <i>BEATRIZ</i>	209

QUADRO 20 - QUADRO DE ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA CANÇÃO A RITA	236
QUADRO 21 - QUADRO DE ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA CANÇÃO A ROSA	248
QUADRO 22 - QUADRO DE ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS NA CANÇÃO BEATRIZ	259

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	15
---------------------------	-----------

LADO A

1	OLHA AS MINHAS MENINAS: CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	22
1.1	AS MINHAS MENINAS	27
1.2	A NATUREZA DIALÓGICA DA LINGUAGEM	31
1.3	A NATUREZA POLIFÔNICA DO ROMANCE	38
1.4	DO ROMANCE POLIFÔNICO À CANÇÃO	42
1.5	A CONSTITUIÇÃO DO <i>CORPUS</i>	46
2	AS NOTAS DA MINHA CANÇÃO: CONSIDERAÇÕES SOBRE A CANÇÃO	50
2.1	CANÇÃO: DA MÚSICA À PALAVRA CANTADA	51
2.2	A CANÇÃO BRASILEIRA	60
2.3	A CANÇÃO BUARQUEANA	75
3	PRA ONDE É QUE ELAS VÃO: DEFINIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS.....	80
3.1	O GÊNERO CANÇÃO: DISCUSSÕES E CONCEITUAÇÃO.....	93
3.2	O GÊNERO CANÇÃO: SOB O OLHAR DO MAM	97
3.2.1	A REPRESENTAÇÃO CONCEITUAL DO GÊNERO CANÇÃO	100
3.2.1.1	PROPRIEDADES LITERÁRIAS DA CANÇÃO	102
3.2.1.2	PROPRIEDADES ORAIS DA CANÇÃO	111
3.2.1.3	PROPRIEDADES MUSICAIS DA CANÇÃO.....	120
3.2.1.4	PROPRIEDADES DE CONTEÚDO DA CANÇÃO	125
3.3	O GÊNERO CANÇÃO E SUA REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA	127

LADO B

4	DESTINOS ILUMINADOS DE SIM: DIMENSÕES SITUACIONAL, TEXTUAL E LINGUÍSTICO DAS CANÇÕES BUARQUEANAS.....	131
----------	--	------------

4.1	PERCURSO DE ANÁLISE	131
4.2	DIMENSÃO SITUACIONAL DAS CANÇÕES.....	133
4.2.1	AS CANÇÕES BUARQUEANAS E SUAS INFORMAÇÕES REFERENCIAIS.....	134
4.2.1.1	MUNDO EM QUE A INTERAÇÃO ACONTECE (AÇÕES REALIZADAS)	135
4.2.1.2	MUNDO REPRESENTADO PELO DISCURSO (AÇÕES REPRESENTADAS)	143
4.3	A MATERIALIDADE DAS CANÇÕES BUARQUEANAS.....	148
4.4	A DIMENSÃO TEXTUAL DAS CANÇÕES	166
4.4.1	A ORGANIZAÇÃO HIERÁRQUICA DAS CANÇÕES.....	166
4.4.2	A SEGMENTAÇÃO EM ATOS.....	173
4.4.3	A ORGANIZAÇÃO RELACIONAL	176
4.4.4	A ORGANIZAÇÃO SEQUENCIAL	182
4.5	ASPECTOS PROSÓDICOS-MUSICAIS DAS CANÇÕES BUARQUEANAS	185
4.5.1	A ORGANIZAÇÃO FONO-PROSÓDICA	185
4.5.2	A ORGANIZAÇÃO PERIÓDICA	191
4.6	A FORMA DE ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL.....	199
4.7	ASPECTOS POLIFÔNICOS DAS CANÇÕES	211
4.7.1	A FORMA DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA	212
4.7.2	A FORMA DE ORGANIZAÇÃO POLIFÔNICA	221
5	AS MINHAS MENINAS DO MEU CORAÇÃO:	
	ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM CANÇÕES BUARQUEANAS.....	224
5.1	A FORMA DE ORGANIZAÇÃO ESTRATÉGICA	226
5.1.1	AS RELAÇÕES DE FACE.....	228
5.1.2	AS RELAÇÕES DE LUGAR.....	231
5.2	ANÁLISE ESTRATÉGICA DAS CANÇÕES	232
5.2.1	OS PERSONAGENS DE <i>A RITA</i>	233
5.2.2	OS PERSONAGENS DE <i>A ROSA</i>	245
5.2.3	OS PERSONAGENS DE <i>BEATRIZ</i>	256
5.3	AS RELAÇÕES DE FACE E LUGAR NAS CANÇÕES BUARQUEANAS.....	267
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	273
	REFERÊNCIAS	278
	ANEXOS	295



APRESENTAÇÃO

*Ao som de uma canção
Então, eu te convidaria
Pra uma fantasia
Do meu violão*

Chico Buarque

Muitos de nós de alguma forma já nos lançamos à busca de uma explicação para o papel que a canção representa especialmente a partir do século XX em nossa história pessoal e/ou coletiva. A canção embala nossos momentos felizes, dando a eles feição quase sublime, mas é também com a canção que choramos as lembranças de momentos nem tão felizes assim. Sem muito esforço, cada um de nós é capaz de contar a sua história através das canções que compõem sua trilha sonora particular. Entretanto, muito além de significar para o sujeito singular, a canção tem o poder de celebrar e reunir sujeitos, ou seja, ela é também uma marca sociocultural que apreendemos pouco a pouco com o repertório cancional que elegemos para nossas vidas. A canção, em nosso ponto de vista, tem um papel de extrema importância na maneira como o homem e como a sociedade se significam e se ressignificam, pois através de sua história, a canção canta a história de cada um de nós e de todos nós ao mesmo tempo.

Por entendermos o papel desse gênero e sua função social especialmente no que se refere à interação que ela é capaz de promover entre o passado e o presente, a tomamos como objeto de pesquisa. Essa interação entre o passado e o presente é incessantemente posta em causa em nossas organizações sociais. É em função das necessidades do hoje que inquirimos o ontem. Le Goff afirma que “a memória é um elemento essencial da identidade social e coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 477). E a canção é para nós um gênero, que entre outras tantas funções, é capaz de resgatar e manter nossa memória.



Por falar em memória recente, uma questão que se coloca hoje se refere à abertura dos arquivos secretos da Ditadura Militar, que permanecem sob a guarda dos órgãos de segurança e da Presidência da República e contêm informações importantes sobre esse período histórico, revestindo-se, portanto, de inegável interesse público. Familiares de mortos e desaparecidos políticos e organizações não-governamentais vêm lutando pela abertura dos arquivos secretos da Polícia Federal, das Forças Armadas e dos DOI-CODIs (Departamento de Operações Internas Centro de Operações de Defesa Interna) como forma de localização dos restos mortais dos desaparecidos políticos.

Porém, o que se deseja com a abertura desses arquivos ultrapassa a localização de restos mortais de entes queridos. O que se busca é a reconstituição de uma história interrompida, “silenciada” pela instalação do Golpe Militar em 1964. “Os silêncios da história são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p. 422). Para que possamos entender o nosso *locus* histórico atual, precisamos enterrar nossos mortos, falar do que calamos, evidenciar o ocultado, analisar questões que nos perturbam ainda hoje e são potencializadas pela proximidade cronológica daquela experiência.

Durante o período ditatorial no Brasil (1964 - 1985), em todas as suas esferas, a produção cultural foi amplamente influenciada pela situação sociopolítica, especialmente a produção da canção. Com o tempo, fomos forçados a conviver com a figura instaurada pelo governo da censura, que controlava o que podia ou não ser dito, produzido e cantado em nosso país.

Assim entendemos a contribuição das canções para a memória coletiva de nosso povo, uma vez que a memória pode significar não apenas uma conquista, mas também um objetivo de manutenção do poder, razão da “luta pela dominação da recordação e da tradição”. Le Goff afirma que “tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes



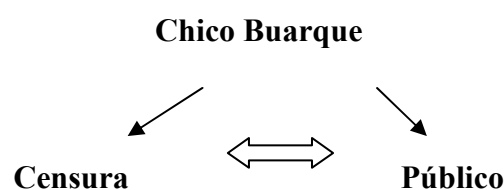
preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas” (LE GOFF, 2003).

Nosso país tem por hábito ouvir sua história pela voz dos vencedores, especialmente a relativa ao período da Ditadura Militar. Os militares, senhores da memória e do esquecimento, tentaram manter seu poder através do domínio do discurso que circulava naquele momento histórico. Porém, mesmo sob o crivo da censura, a parte da sociedade comprometida com os valores democráticos não foi totalmente silenciada. Acreditamos que trazer à tona o discurso produzido durante o governo militar através das canções é dar voz ao discurso dos dominados, dos vencidos.

Em nosso ponto de vista, as canções produzidas durante o regime militar evidenciaram um discurso de representação do estado social que muitas vezes precisava ser disfarçado dos censores. As canções representam, para nós, a “voz silenciada” pelos “senhores da memória e do esquecimento”.

Dessas considerações decorrem duas possibilidades de reflexão iniciais:

- as canções populares produzidas durante o regime militar veiculavam um discurso que contava/cantava o momento histórico e se estruturam através de uma interação em que se apresentam **três interlocutores**: compositor – público – censura;
- as canções produzidas durante o período de repressão, especialmente as de Chico Buarque, são documentos históricos que enunciaram um discurso específico que contava/cantava o momento histórico. Em circunstâncias peculiares, acreditamos que o compositor armou-se de certas marcas e **estratégias discursivas** para burlar os censores, ao mesmo tempo em que contextualizou o seu momento histórico.





Nossa pesquisa tem por base a ideia de que as canções produzidas por Chico Buarque no período da repressão possuem marcas e **estratégias discursivas** usadas pelo compositor para burlar os censores e ao mesmo tempo contextualizam o momento sócio-histórico. A essas reflexões, somamos os resultados da pesquisa realizada por nós no mestrado, denominada *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar*. Em nossa dissertação, analisamos 12 canções buarqueanas, cujos títulos são nomes femininos, com o objetivo de verificar a presença de vozes marcadas e/ou não-marcadas, a fim de compreender como se origina a polifonia nas canções e qual a sua finalidade. Chamou-nos a atenção o fato de que as canções de Chico, mesmo possuindo nomes femininos, não eram representantes de um discurso da mulher. A temática da mulher foi utilizada como subterfúgio, ou seja, como estratégia de burla. Elas não retratavam o momento histórico sob a perspectiva da mulher, mas paradoxalmente sob a perspectiva masculina.

Nessa pesquisa, mesmo não sendo nosso foco, muito nos chamou atenção durante as análises a forma como as personagens, especialmente as femininas, foram se construindo no interior das narrativas e acabavam por ganhar dimensões que as faziam refletir na interação efetiva entre o compositor e seu público de forma geral.

Essa inquietação nos levou a elaborar a seguinte tese: **a construção da identidade discursiva das personagens presentes nas canções compostas por Chico Buarque de Hollanda, mais especificamente as femininas, orienta a maneira com a qual os interlocutores (compositor – intérprete – público) gerenciam estrategicamente as suas relações de face e de lugar em suas interações**. Essa tese, que estabelecemos por hipótese de pesquisa, nos propõe como objetivo geral a análise da construção discursiva das personagens nas canções, para daí percebermos como elas podem ser utilizadas no gerenciamento das relações entre os interlocutores da canção de forma estratégica.



Para alcançar nosso objetivo, tomamos para nossa pesquisa como referencial teórico-metodológico o Modelo de Análise Modular do discurso (MAM) desenvolvido em Genebra (Suíça), por um grupo de pesquisadores orientados inicialmente pelo professor Eddy Roulet. Essa abordagem de análise do discurso propõe uma interseção entre as diversas pesquisas e trabalhos nos campos da Análise do Discurso e dos estudos linguísticos, buscando conciliar as três dimensões do discurso (linguística, textual e situacional) em uma perspectiva sociocognitivo-interacionista. Em sua versão atual, o MAM apresenta módulos que definem cinco tipos de informações básicas: os módulos **lexical** e **sintático**, que contemplam a dimensão linguística; o **hierárquico**, que contempla a dimensão textual; e os módulos **referencial** e **interacional**, que contemplam a dimensão situacional. As formas de organização elementares **fono-prosódica**, **semântica**, **relacional**, **informacional**, **enunciativa**, **sequencial** e **operacional** necessitam de uma articulação entre os módulos para serem descritas. Já as formas de organização **periódica**, **tópica**, **polifônica**, **composicional** e **estratégica** são consideradas complexas por surgirem da combinação de informações oriundas dos módulos e das formas de organização elementares.

Diante de nosso objeto, nossa tese, nosso objetivo e nosso referencial teórico-metodológico, estruturamos nossa pesquisa em duas partes que denominamos como “lados”, fazendo referência à estrutura física dos LPs (*long-plays*), principal suporte do gênero canção no século XX:

- no **Lado A**, considerado por nós como base de nossas discussões, apresentamos os referenciais e os conceitos teóricos que escolhemos para sustentar nossas discussões, formado pelos capítulos I, II e III;
- no **Lado B**, apresentamos o desenvolvimento propriamente dito das análises das canções que compõem nosso *corpus*. Este lado se compõe pelos capítulos IV e V.



No capítulo I, *As minhas meninas: constituição do corpus*, que se organiza como uma introdução, discutimos a relação de aproximação entre o romance polifônico conceituado por Bakhtin e as canções buarqueanas, na tentativa evidenciar que as personagens do cancioneiro desse compositor se constroem da mesma substância das que as do romance polifônico. Em nosso ponto de vista, elas, as personagens, se constituem no e pelo discurso. Finalizando o capítulo, estabelecida a comparação entre o romance e a canção, partimos para a constituição de nosso *corpus*, buscando justificar nossos recortes e escolhas.

No Capítulo II, *As notas da minha canção: considerações sobre a canção*, apresentamos o percurso histórico da constituição da música e da palavra cantada, refletindo sobre como essas duas manifestações se imbricam, dando origem ao que atualmente conhecemos como canção. Nesse capítulo, nos dedicamos ainda à apresentação de posturas teóricas que se concentram ao estudo da canção no século XX e ainda hoje. Abrimos uma seção para discutirmos a canção popular brasileira e sua constituição para enfim nos dedicarmos a canções produzidas por Chico Buarque de Hollanda, *locus* propício para o nascimento de personagens polifônicas.

Finalizando o Lado A, no capítulo III, *Pra onde é que elas vão: definições teórico-metodológicas*, através dos pressupostos da abordagem modular do discurso, buscamos uma definição para o gênero canção, considerando toda a sua complexidade. Complexidade essa que, já na descrição histórica, começa a ser evidenciada em relação a sua constituição conceitual literária, oral, musical e de conteúdo.

Definida a canção como objeto discursivo à luz da abordagem modular do discurso, no Capítulo VI, *Destinos iluminados de sim: dimensões situacional, textual e linguística das canções buarqueanas*, que abre o Lado B, apresentamos o percurso de análise adotado para a análise da construção discursiva das personagens no discurso cancional. Nesse capítulo, detalhamos os instrumentos que utilizaremos em esboços de análises.



No Capítulo V, *As minhas meninas do meu coração: estratégias discursivas em canções buarqueanas*, apresentamos a forma de organização complexa estratégica. Em seguida passamos às análises da construção das personagens, sistematizadas em um quadro de análise que apresenta as principais informações de cada módulo e forma de organização de nosso percurso. Com as imagens discursivamente construídas evidenciadas por nossa análise, utilizando as imposições da forma de organização estratégica, buscamos na sequência entender como elas orientam a maneira como Chico Buarque de Hollanda, seu público e a censura gerenciam suas relações de face e lugar.

Muito mais que a possibilidade de uma proposta de entendimento do gênero canção e suas particularidades, ou de uma possibilidade de sentido para canções o que pretendemos é, parafraseando Chico Buarque, “te convidar pra uma fantasia ao som do meu violão...”



**AS MINHAS MENINAS:
CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS***

*Vão as minhas meninas
Levando destinos
Tão iluminados de sim
Passam por mim
E embaraçam as linhas
Da minha mão*

Chico Buarque

Rosas, Ritas, Terezas, Helenas, Lilys, Joanas, Bárbaras, Annas, Iolandas, Marias, Madalenas, Carolinas, Januárias, Luizas, Genis, Silvias... Morenas, cabrochas, dançarinas, prostitutas, estrangeiras, travestis, bailarinas, escravas, sonhadoras, realistas, frágeis, atrizes, lutadoras, lésbicas, santas, sinhás...

Todas mulheres.

Meninas. As meninas.

Todas imagens nascidas no cancionário de Chico Buarque do Hollanda, conhecido por criar personagens populares, seres do cotidiano, que parecem saltar do mundo de papel tomando corpo e significação social. É comum a sensação de que andando pelas ruas do Rio de Janeiro, pelas favelas, pelas ruas de nossas cidades, ou mesmo dentro de nossas casas, podemos de súbito encontrar o menino cantado em *Pivete* (HOLLANDA, 1978) “No sinal



fechado/ Ele transa chiclete/ E se chama pivete”, *Pedro pedreiro* (HOLLANDA,1965) carregando seu nome e sobrenome no seu cotidiano “Pedro pedreiro pensamento esperando o trem” e outros trabalhadores brasileiros assalariados como os retratados em *Linha de montagem* “gente que conhece a prensa, a brasa da fornalha, o guincho do esmeril. Gente que carrega a tralha, ai, essa tralha imensa, chamada Brasil” (HOLLANDA,1980). Podemos cruzar com a mãe de *O meu guri*, que sofre pelas escolhas do filho e ainda assim o ama sem medida “Quando, seu moço/Nasceu meu rebento/Não era o momento/Dele rebentar” (HOLLANDA,1981), podemos nos deparar com quem já ouviu contar a história do filho da prostituta que tem ladrões e amantes como companheiros e foi ninado ao som de cantigas de cabaré – *Minha história* (HOLLANDA,1970). Temos com frequência a sensação de que conhecemos a mulher mandona cantada em *Apesar de você*- “Hoje você é quem manda/Falou tá falado/Não tem discussão” (HOLLANDA, 1970) - ou a menina absolutamente comum igual às outras tantas que conhecemos em *Uma menina*- “Uma menina do Brasil/Que não está nem aí/Uma menina igual a mil/Do morro do Tuiuti” (HOLLANDA, 1987). As personagens buarqueanas, mesmo sendo expressões locais, relacionadas quase sempre ao universo carioca, podem e assumem em nosso imaginário dimensões nacionais. A descrição do tipo carioca muitas vezes é inseparável da descrição do tipo nacional brasileiro. A personagem brasileira tem uma presença marcante no repertório de Chico Buarque, mesmo que esse compositor tenha de forma recorrente tomado o Rio de Janeiro como referência.

A facilidade com que podemos personificar os seres de palavras cantados nas canções populares, em especial nas de Chico Buarque, possibilita que tenhamos uma forte identificação com esses seres e faz como que o cancionário popular possa ser utilizado como um recurso empregado para o estabelecimento dos traços característicos do brasileiro e das marcas nacionais.



Ao tomarmos as canções sob a perspectiva discursiva e pela proximidade sentida de seus personagens, é possível estabelecer um paralelo entre a obra desse compositor e a história recente do Brasil. Pela extensão e qualidade, notamos sistematicamente uma tendência à divisão e à rotulação da obra de Chico Buarque para fins comerciais e didáticos: “A poesia de Chico”, “A narração de Chico”, “A crítica social”, “A Política” etc. Não temos dúvida de que a rotulação da obra buarqueana acaba por empobrecer e relativizar as possibilidades de sua abordagem e de seu sentido e as diversas representações possíveis de seus personagens.

Meneses¹ (2002) divide a obra política e poética do compositor em quatro fases: Lirismo Nostálgico, as Canções de Repressão, Variante (ou Canção) Utópica e Vertente Crítica. Os três primeiros discos de Chico, representantes do Lirismo Nostálgico, revelam em suas canções um distanciamento, fruto de uma decepção política. Essas canções possuem um valor nostálgico, certa recusa ao mundo industrializado como *Januária* (HOLLANDA, 1967) e *Carolina* (HOLLANDA, 1967). Há uma crítica elaborada com uma tonalidade de saudosismo. “Não há esperança de futuro” (MENESES, 2002, p. 47). O saudosismo é, na verdade, não o desejo de volta à infância, mas uma negação do presente.

As *Canções de repressão* nasceram das sementes plantadas pela crítica social do Lirismo Nostálgico que as antecedeu. As canções de protesto assumiram forma de ameaça, algumas criticaram o presente sem perspectiva de futuro e outras aliaram a negação do presente à proposta de um futuro libertador, porém vingativo. Nesse período, tínhamos canções como *Ana de Amsterdam* (HOLLANDA, 1972/1973) e *Angélica* (HOLLANDA, 1977).

¹ Adélia Bezerra de Meneses é professora de Teoria Literária da USP e da UNICAMP. É um dos expoentes nos estudos relacionados à obra buarquena. Escreveu *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (São Paulo, Hucitec, 1982). *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise* (São Paulo, Duas Cidades, 1995). *Figuras o feminino na canção de Chico Buarque*. (São Paulo, Editora Atelier – Boitempo, 1999). *Chico Buarque: criador e revelador de sentidos*, texto de abertura do volume 3 do Songbook Chico Buarque, produzido por Almir Chediak.



Ao propor um futuro libertador e vingativo, percebemos a emergência da *Variante Utópica*. Nessa fase Chico propõe o homem como ser livre da opressão, do cotidiano, da pobreza, da falta de cultura etc. *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) e *Luísa* (HOLLANDA, 1979) exemplificam a produção desse momento.

A produção mais recente de Chico encontra-se na chamada Vertente Crítica, que faz crítica social, caracterizando-se como denúncia clara e direta não mais pela linguagem indireta e metafórica das Canções de Repressão. Sua atual obra é marcada por ironia, sátira e paródia.

Essa divisão proposta em Meneses (2002), por seu aspecto cronológico, possibilita-nos enfatizar o caráter sócio-histórico subjacente em nossa pesquisa. Por outro lado, entendemos que se trata de um ponto de vista que escolhemos como referência, mesmo cientes de que as divisões e rotulações das canções não conseguem apreender, na medida justa, a grandeza e a singularidade de uma obra de arte.

As histórias buarqueanas apresentam regularidades temáticas marcadas por seus conjuntos lexicais. Percebemos que um dos mecanismos largamente utilizado pelo compositor é criar ambientes temáticos recorrentes. Temos, na obra de Chico, “o carnaval”, “a malandragem”, “a favela” “a homossexualidade”, “a prostituição”, “a rotina” etc. Ele construiu sua crítica social alicerçada em temáticas com forte compromisso social e político, principalmente no período da ditadura.

Suas histórias também tematizam “os malandros”, “os trabalhadores” e “as mulheres” entre outros personagens que representam os diversos grupos de nossa sociedade. Podemos notar uma tendência por grupos marginais que sofrem pressões ou discriminações sociais de forma mais consistente. Meneses referindo-se às canções buarqueanas diz: “O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz” (MENESES, 2001). A voz de seus personagens vincula-se a uma temática da marginalidade social.



Há um número grande de canções buarqueanas das décadas de 1960, 1970 e 1980 que remetem ao universo feminino. Essa regularidade temática feminina nos indicou o caminho para o nosso recorte metodológico de pesquisa. Não é possível negar o destaque dado às personagens femininas, no momento em que tomamos o espaço temporal compreendido entre 1964 e 1986. Nossa proposta de pesquisa é analisar a construção discursiva das personagens femininas e a maneira como elas orientam as relações de face e de lugar entre o compositor e seus interlocutores durante o período da ditadura militar.

As canções em que Chico trata das mulheres têm sido elemento de análise para muitos estudiosos de diversas áreas do conhecimento como a música, a psicologia, a psicanálise, a história cultural entre outras tantas. Em suas canções, Chico Buarque de Hollanda procurou ver e cantar o mundo com olhos e sentimentos femininos. Ora se o cancionário de Chico representa o povo brasileiro e as mulheres constituem a maior parte da população brasileira, nada mais justo que um compositor do *modus vivendi* brasileiro leve-as em conta.

O universo feminino é um tema que atravessa todas as fases do cancionário desse compositor desde o início da sua carreira com o lançamento do Long-Play (LP) Chico Buarque de Hollanda, em 1966, ao CD-Player (CD) Carioca, em 2006. De certo que a temática feminina seja fruto, entre outras possibilidades, de uma forte influência do samba, mais especificamente do samba canção e de expoentes como Noel Rosa, que tinham o cotidiano e o prosaico como fonte de inspiração temática. Assim como Noel Rosa, Chico compunha sobre os encontros e desencontros amorosos característicos do samba-canção² e seus contornos entoacionais que imitavam a dor da perda ou do desejo de conjunção dos compositores e personagens com suas amadas. Nas histórias cantadas pelo samba-canção, a mulher sempre se estabelece como um dos protagonistas, pois o assunto é amor.

² Tipo de samba também conhecido como samba de meio de ano. Criação de compositores semi-eruditos ligados aos teatro de revista do Rio de Janeiro, que surgiu no correr de 1928. Segundo Tinhorão (1974), durante a década de 1930, o samba-canção firma seu estilo com compositores como Benedito Lacerda, Aldo Cabral e Noel Rosa.



Há que se ressaltar também a influência do samba-samba em que as canções tentam associar o canto rítmico com a dança das meninas, denominadas como cabrochas, morenas, mulatas, baianas... Tatit diz que “é geralmente no samba-samba³ que o compositor exhibe seus malabarismos com a melodia e a letra, uma se reportando à outra numa adequação que de certo modo, simboliza a plena integração da música com a sua musa inspiradora” (TATIT, 2004, p. 155). Ao analisar a canção *Morena da Boca de Ouro* de Ary Barroso, de 1941, cujo tempo do compasso e pulso regular assinalam as peculiaridades de uma dança cuja marcação principal fica sugerida (cabe ao corpo complementar), para ele a dança encarna-se na morena que “passa a representar o samba em sua plenitude, com suas causas e efeitos” (TATIT, 2004).

Onde quer que elas estejam, sejam quem for, as personagens femininas criadas na obra buarqueana, em nossa pesquisa, serão chamadas de *As minhas meninas* em referência à canção de mesmo título produzida pelo compositor em 1986.

1.1 AS MINHAS MENINAS

A canção *As minhas meninas* (HOLLANDA, 1986), produzida por encomenda para a peça *As quatro meninas*, de Lenita Plonczynski é, para nós, a canção síntese da relação entre o compositor, Chico Buarque de Hollanda e as suas diversas personagens femininas, as mulheres que povoam sua obra. Nessa canção o compositor declara sua autoria (*Olha as minhas meninas/As minhas meninas*), mas entende que cada uma de suas meninas, de suas mulheres, segue o seu destino independente de sua vontade (*Pra onde é que elas vão/Se já saem sozinhas/As notas da minha canção*).

³ Tipo de samba caracterizado por Tatit (2004) em que o samba sempre narra a si próprio, cujos personagens são encarnações do samba que, no desenrolar dos fatos, dão demonstrações vivas da fecundidade do gênero. Caracteriza-se pro melodia entoativas entremeadas de melodias temáticas, ou vice-versa.



Ao dar vida às suas personagens, ele entende que elas não são mais suas, que elas adquirem identidade e passam a buscar os seus próprios destinos “Vão as minhas meninas/Levando destinos/Tão iluminados de sim”. Sobre essa canção Chico Buarque declara:

Nessa música eu digo que tenho ciúme, que sou possessivo e que tudo isso é uma grande besteira. Que é inútil eu ser ciumento, que é inútil eu ser possessivo, que é inútil dizer que são minhas, são minhas, são minhas porque elas não são, elas já vão embora, essa sensação de perda é constante (HOMEM, 2009).

As meninas cantadas nessa canção são metonímias para todas as outras personagens femininas buarqueanas, que são marcadas pela sexualidade, santidade, maternidade, prostituição, silêncio, submissão, engajamento político, servidão e/ou rebeldia características próprias de seres reais, de seres do mundo. Elas retratam mulheres estereotipadas de um lá/então e de um aqui/agora cujo papel social foi de fragilidade com padrões rígidos de comportamento, mas que com o passar do tempo foi se flexibilizando devido ao fato de a mulher começar a assumir espaços antes só de privilégio do homem. Essas mulheres ora se portam como sujeitos, ora como objetos de discursos construídos, de tal forma emblemáticas, que assumem as vozes das mulheres de seu tempo, fazendo com que especialmente o público feminino se identifique com todas elas.

O percurso da constituição da figura da mulher na sociedade, com toda a sua complexidade sócio-histórica, vai paulatinamente dando tonalidade aos reflexos instaurados pelas personagens femininas na obra buarqueana. O que vemos é um desfile de personagens femininas que se caracterizam pela passividade e silenciamento, pelo questionamento de valores patriarcais e machistas, e ainda pela autodescoberta e busca de valorização de sua identidade. Contudo não podemos concluir de forma simplista que a identificação do público feminino com as canções nos autoriza a dizer que as canções nos apontam diretamente para o mundo real em si ou para um universo de fato feminino. Ao contar histórias que falam das relações das mulheres com os homens, da sua sexualidade, das suas crenças e das suas



representações de masculino e feminino, de suas classes sociais, do seu poder, as canções falam metonimicamente de todos nós, brasileiros.

As personagens femininas de Chico Buarque de Hollanda compõem, dessa forma, variadas concepções sobre as mulheres presentes em nossa sociedade em diferentes momentos históricos. Elas são variações de imagens do feminino e, portanto metonímias do humano uma vez que a obra desse compositor sempre delega a autoridade de uma identidade para cada uma de suas personagens femininas. As meninas de Chico Buarque representam de alguma forma as mulheres da vida real, mas não podem ser simplesmente tomadas como mero reflexo do real. Como fruto de um ato criativo, de um processo de transposições refratadas da vida para a arte, as personagens buarqueanas não apenas refletem a vida, mas, sim, refratam-na.

Essa discussão nos leva a defender o ponto de vista de que as personagens femininas do cancionário buarqueano, assim como as do romance polifônico de Fiódor Dostoiévsk, têm sua própria identidade, possuem autonomia e exprimem sua própria concepção, pouco importando se ela coincide ou não com a ideologia de seu autor. Para a construção das personagens femininas, não importam as suas características físicas, psicológicas ou a posição social. O que é mais expressivo é o ponto de vista delas sobre a realidade que as cerca. Como afirma Bakhtin, sobre a autonomia das personagens na obra de Fiódor Dostoiévski: “sua consciência e autoconsciência [...] são a última palavra da personagem sobre si mesmo e o mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 40).

Dessa forma, a nós leitores, não caberia propriamente a visão da personagem, mas sua cosmovisão e suas referências sobre si expressas nas obras das quais elas fazem parte. Acreditamos que as mulheres de Chico Buarque são pontos de vista sobre o mundo, pois são capazes de incorporar o próprio dinamismo humano, refletindo um determinado gênero discursivo e interagindo com enunciados de outrem. De acordo com o pensamento bakhtiniano,

em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem



enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras da arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. [...] Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros (BAKHTIN, 2003, p. 294).

As imagens das personagens femininas buarqueanas se constituem, portanto, a partir do embate entre diferentes vozes no interior do discurso das canções. Em outras palavras, formam-se, a partir do diálogo polêmico entre a sua autoconsciência, a voz do autor e as vozes com as quais as personagens e o autor se contrapõem.

Para discutir e entender a constituição e complexidade discursivas das personagens femininas no cancionário de Chico Buarque, tomamos como base os pressupostos teóricos do filósofo russo Mikhail Bakhtin especialmente no que se refere à relação entre a autoria e as personagens na atividade estética. Precisamos esboçar mesmo que de forma breve os conceitos que atravessam toda a obra teórica desse estudioso, para enfim compreendermos como se estabelecem a independência e a singularidade na construção das meninas de Hollanda.

De certo, os estudiosos que se debruçam sobre as obras do filósofo russo concordam que a amplitude da obra de Mikhail Bakhtin e as várias questões levantadas sobre a autoria dos livros assinados por ele, apresentam significativo dificultador para a discussão de nossa proposta, mas partiremos da concepção de que tudo o que se fala sobre os estudos bakhtinianos nada mais representa que elementos instigantes para a compreensão de uma teoria não apenas linguística ou literária, mas também filosófica, que procura dar conta do homem.

Entre os pensadores do século XX e aqueles que devem influenciar as discussões nas ciências humanas do século XXI, Mikhail Bakhtin é um nome incontestado. Ele foi capaz de trazer à guisa dos estudos sociais uma nova visão de homem. Diferente de posturas



estruturalistas e positivistas, ele nos oferece um homem que se constitui pela incompletude e pelo diálogo. Para o filósofo:

Entretanto não se podem contemplar, analisar e definir as consciências alheias como objetos, como coisas: comunicar-se com elas só é possível dialogicamente. Pensar nelas implica conversar com elas, pois do contrário elas voltariam imediatamente para o seu aspecto objetificado: elas calam, fecham-se, imobilizam-se nas imagens objetificadas acabadas (BAKHTIN, 1997, p. 68).

A obra bakhtiniana possui larga abrangência e pluralidade tanto no ponto de vista disciplinar como ideológico. Ele instaurou debates no campo da metafísica, da linguística, dos estudos literários, da botânica, da teologia e até da política, assumindo pontos de vistas sempre em evolução sem se prender a qualquer movimento ideológico. Tal como nos apresentou o homem constituído pelo “vir-a-ser”, pelo caráter dialógico, assim se apresenta a sua obra.

Tzvetan Todorov, no prefácio à edição francesa da obra *Estética da Criação verbal*, refere-se aos estudos bakhtinianos como uma “obra rica e original à qual nada pode ser comparado na produção soviética em matéria de ciências humanas”. Assim como Todorov, afirmamos que Mikhail Bakhtin é uma das figuras mais fascinantes da cultura europeia do século XX.

1.2 A NATUREZA DIALÓGICA DA LINGUAGEM

Aventurar-nos a refletir sobre os conceitos bakhtinianos e tomá-los como pressupostos teóricos para nossa discussão é uma tarefa extremamente perigosa e desafiadora. O perigo e o desafio estão no fato de que, na obra de Bakhtin, não encontramos definições acabadas e conceitos definitivos, dada a importância do lugar que o leitor ocupa na leitura e na própria teoria desenvolvida pelo autor. O pensamento do filósofo russo tem como elemento constitutivo o movimento permanente, em que tudo é passível de oscilações com alterações do quadro histórico em que as ações humanas se realizam. A leitura que possuímos da obra



desse pensador russo nos permite, dizer que nela não há um terreno sólido para construções formais, definitivas, acabadas sem um trabalho árduo de seus leitores na co-construção de suas bases teóricas.

Mesmo ciente dos perigos, lançamo-nos ao desafio de tentar tecer considerações sobre como seu pensamento trabalha o conceito de linguagem, através de um diálogo com teorias e autores que se dedicaram aos estudos linguísticos e especificamente aos estudos de suas obras, buscando uma possibilidade de entendimento desse fenômeno, que é central para a compreensão de nossas experiências individuais e sociais. Nossas considerações inicialmente vão propor um diálogo que possuirá como elemento característico a ideia do “inacabamento” sugerido pelo próprio Bakhtin.

Nossa experiência nos estudos linguísticos desde a graduação, de certa forma, nos autoriza a tentar buscar uma aproximação a ser construída pela comparação entre os conceitos de linguagem pensados por Ferdinand de Saussure e Mikhail Bakhtin sem considerá-los como antípodas, visão simplista e reducionista difundida na academia, pelas críticas duras realizadas por Bakhtin, em especial, na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, aos fundamentos linguísticos propostos por Saussure. Assim afirmamos que não será a tensão entre os postulados desses teóricos, o centro da nossa abordagem, mas por outro lado, as possibilidades de uma problematização sobre a linguagem que seja suficientemente ampla para os estudos atuais do discurso.

Ferdinand de Saussure, considerado o fundador da linguística tradicional, ao discutir o fenômeno da linguagem, a define nos seguintes termos:

Mas, o que é a língua? Para nós ela não se confunde com a linguagem, ela é apenas uma parte dela, essencial, é verdade. É, ao mesmo tempo, um produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para possibilitar o exercício de tal faculdade pelos indivíduos. Considerada em sua totalidade, a linguagem é multiforme e heteróclita; cavalcando sobre diferentes domínios, ao mesmo tempo físico, fisiológico e psíquico, ela pertence ainda ao domínio individual e ao domínio social; ela não se deixa classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos, e é por isso que não sabemos como determinar sua unidade.



A língua, ao contrário, é em si mesma e um princípio de classificação. Uma vez que nos lhe atribuímos o primeiro lugar entre os fatos da linguagem, introduzimos uma ordem natural num conjunto que não se presta a nenhuma outra classificação (SAUSSURE, 1969, p. 17).

A postura epistemológica adotada pelo linguista genebrino, em nosso ponto de vista, considera que linguagem e língua não são abarcadas pelo mesmo conceito, pois a primeira seria mais abrangente que a segunda. Daí, podemos concluir que o objeto da linguística para Saussure é a língua, ou seja, parte da linguagem humana. A língua seria um instrumento que possibilitaria o exercício da linguagem pelos indivíduos, e ainda um conjunto de convenções. Saussure admite que à linguística caberia apenas o estudo do aparato técnico que compõe a linguagem descartando, por assim dizer, a possibilidade de um conhecimento científico da linguagem humana.

Contudo foi sistematicamente a partir de Saussure, com a formalização dos fundamentos de uma linguística da língua, que a língua passa a ser considerada como um sistema, ou, em outros termos, formada por uma teia de relações entre os elementos linguísticos, que os constituintes da situação, mais relacionados com a linguagem, começam a ser postos em cena nos estudos acadêmicos. Saussure (1969) admite que a língua é um fato social. Assim como a língua se estrutura a partir da oposição *langue/parole*, também consideramos a oposição individual/social: “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro” (SAUSSURE, 1969, p. 16). Segundo o linguista, “a cada instante, a linguagem implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: a cada instante, ela é uma instituição atual e um produto do passado” Ao assumir que os costumes de uma nação têm repercussão na língua, abrem-se as perspectivas para os estudos da linguagem. Mesmo admitindo o caráter dual da linguagem, Saussure prioriza a língua como objeto, deixando a *parole* e a fala, lado social, até a metade do século XX, a certa marginalidade no campo dos estudos linguísticos. Para o linguista genebrino,



além da linguagem e da língua existiria ainda a fala. Inferimos assim que a *parole* é incognoscível, por seu aspecto social, e a fala, exercício individual da linguagem.

O que pudemos observar, em nossa pesquisa, e ainda desenvolvendo a noção evidenciada por Saussure, é que antes mesmo da publicação, em 1916, do Curso Geral de Linguística, Bally, na Universidade de Genebra, em seu texto *Lição inaugural* propõe que entre a linguística da língua e da *parole* exista uma teoria da enunciação, ponto de partida para o que concebemos como o campo da Análise do Discurso e mais especificamente para a abordagem modular do discurso, desenvolvida pelo também genebrino Eddy Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), base teórico-metodológica adotada por nós para a análise das canções. Segundo Bally: “O contexto evoca palavras, e a situação, representações; mas uma vez mais, umas e outras desempenham o mesmo papel no discurso⁴” (BALLY, 1913 citado por ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 12).

Com estudos amparados nessa discussão, percebemos que a necessidade de uma disciplina que se interessasse pela articulação entre o linguístico e o situacional era, nessa perspectiva, urgente. O aspecto situacional passa a ser posto em destaque inicialmente por Jakobson e Benveniste, mas é a concepção interacionista de Bakhtin que vai pensar a enunciação eminentemente como dialógica e social.

O espaço limítrofe entre a linguagem sob o ponto de vista saussuriano e bakhtiniano não é, pois, paradoxal ou contrário, mas, para nós, complementar como etapas de um desenvolvimento teórico. O que Saussure escolhe, por questões metodológicas, excluir dos estudos da linguística, (linguagem e fala) é o que mais atrairá as atenções de Bakhtin.

Dono de uma grande erudição literária e um conhecimento filosófico extremamente sofisticado, Bakhtin desponta na cena científica, na Rússia Soviética em que o marxismo, na sua leitura leninista e stalinista, constituía o pensamento hegemônico. Seu conhecimento

⁴ “le contexte evoque des mots, et la situation des représentations; mais encore une fois, les un et les autres jouent le même rôle dans le discours” (tradução nossa).



literário acaba por oferecer-lhe contato com a linguagem humana e o conhecimento filosófico o faz ter olhos sagazes para as simplificações positivistas tanto do marxismo oficial, quanto das ciências do Ocidente. O filósofo russo procura pensar o marxismo com Marx, afastando-se dos princípios do Partido Comunista e questiona sobremaneira a forma acabada e pronta de ver o mundo difundida pelo positivismo. Bakhtin parte da concepção de que o mundo está sempre em transformação, em movimento, em outras palavras, em processo e não se submete a formas fixas.

É por isso que o russo não aceita a ideia de uma língua que se configure como um conjunto de formas e suas regras de combinação. O signo linguístico proposto por Saussure, como a relação entre o significante (imagem acústica) e o significado (conceito), é questionado por Bakhtin que afirma ser o significado uma impossibilidade teórica, pois o signo deve ser aceito apenas provisoriamente, suas significações serão dadas de acordo com as situações reais nas quais o signo venha a ser usado por usuários localizados socio-historicamente.

Já que os estudos bakhtininos tratam da linguagem e não da língua, seu objeto não é o signo, mas o que os mesmos nomeiam de enunciado, composto não só de uma dimensão verbal, - o seu material semiótico e a organização desse material em um conjunto coerente de signos -, mas também de uma dimensão social, - a sua situação de interação, que inclui o tempo e o espaço históricos, os participantes sociais da interação e a sua orientação valorativa (BAKHTIN, 1981, 1993). Desse modo, considera-se a dimensão social como parte constitutiva do enunciado. Este possui autor e destinatário, possui uma finalidade discursiva, está ligado a uma situação de interação, dentro de uma dada esfera social, entre outros aspectos.



A situação de interação não é um elemento externo (contextual); ela se integra ao enunciado, constituindo-se como uma das suas dimensões constitutivas, indispensável para a compreensão do sentido do enunciado.

Um enunciado isolado e concreto sempre é dado num contexto cultural e semântico-axiológico (científico, artístico, político, etc.) ou no contexto de uma situação isolada da vida privada; apenas nesses contextos o enunciado isolado é vivo e compreensível: ele é verdadeiro ou falso, belo ou disforme, sincero ou malicioso, franco, cínico, autoritário e assim por diante (BAKHTIN, 1993, p. 46).

Um enunciado é sempre um acontecimento, que demanda uma situação histórica definida, atores sociais plenamente identificados, o compartilhamento de uma mesma cultura e o estabelecimento de um diálogo. Todo enunciado é dialógico e, portanto, segundo o pensamento bakhtiniano, o dialogismo é o modo de funcionamento real da linguagem. O dialogismo é princípio constitutivo do enunciado. Todo enunciado demanda outro que o responde ou outro que o responderá. Concluimos que a linguagem só existe num complexo sistema de diálogos, que nunca se interrompe, que sempre está em movimento. Dentro desta compreensão, Bakhtin pondera que:

Todo enunciado – desde a breve réplica (monolexemática) até o romance ou o tratado científico – comporta um começo absoluto e um fim absoluto: antes de seu início, há os enunciados dos outros, depois de seu fim, há os enunciados-respostas dos outros (ainda que seja como uma compreensão responsiva muda ou como um ato-resposta baseado em determinada compreensão). O locutor termina seu enunciado para passar a palavra ao outro ou para dar lugar à compreensão responsiva ativa do outro (BAKHTIN, 1992, p. 293-294).

Bakhtin, no que se refere ao aspecto dialógico do discurso, afirma que:

A enunciação é o produto da interação de dois indivíduos socialmente organizados, e mesmo que não haja um interlocutor real, este pode ser substituído pelo representante médio do grupo social, ao qual pertence o locutor. A palavra dirige-se a um interlocutor (BAKHTIN, 2004, p. 112-113).

Para o filósofo russo, a linguagem, como realidade viva se dá no momento da interação verbal, ou seja, no momento em que a linguagem está em uso dentro da história e da



cultura num desenvolvimento dialógico entre o eu e o outro. Sobre o conceito de interação a partir das bases bakhtinianas, Cardoso⁵ diz que:

O conceito de *interação* é constitutivo dos sujeitos e da própria linguagem. A palavra é ideológica, ou seja, a enunciação é ideológica. É no fluxo da interação verbal que a palavra se concretiza como signo ideológico, que se transforma e ganha diferentes significados, de acordo com o contexto em que ela surge (CARDOSO, 2005, p. 25).

Podemos depreender que toda palavra relaciona-se com outra; ou seja, responde concorda ou discorda dela em um determinado contexto histórico-cultural vivenciado por sujeitos socioindividuais.

A concepção de linguagem dialógica apresentada por Bakhtin é a base de seus estudos filosóficos e teórico-literários, uma vez que, segundo Tezza⁶,

O dialogismo é uma categoria essencial da natureza da linguagem antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético, a linguagem concreta, o momento verbal bakhtiniano é o diálogo [...] nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, dois centros de valor (TEZZA, 2003, p. 232).

Problematizar o conceito de linguagem, como buscamos fazer nessa seção, através das reflexões de Saussure e Bakhtin é uma possibilidade teórica dialógica em si, pois vai na contramão da visão difundida na academia, ao mostrar como estes conceitos tomados cada um por seu autor mais que divergirem se constituem pelo diálogo. Consideramos que uma concepção dialógica de linguagem por suas aproximações e seus afastamentos dialoga com os estudos saussureanos.

⁵ Sílvia Helena Barbi Cardoso estudiosa e professora que em sua obra *Discurso e Ensino* (2005) procura fazer uma explanação clara de conceitos relacionados ao discurso e suas possibilidades de aplicação no Ensino. A autora, em nossa opinião, apropria-se de forma muito consistente de conceitos bakhtinianos, tais como dialogismo, heterogeneidade e interação da linguagem.

⁶ Cristovão Tezza é romancista e professor do Departamento de Linguística da UFPR, doutor em Literatura Brasileira pela USP e, em nosso ponto de vista, um dos nomes mais respeitados em relação a leituras confiáveis da teoria bakhtiniana no Brasil.



Dessa forma, o que pretendemos é para além da concepção dialógica pura da linguagem buscar entender a relação dialógica entre consciências para compreender como autor/compositor e personagens se constituem discursivamente nas canções buarqueanas.

1.3 A NATUREZA POLIFÔNICA DO ROMANCE

A pesquisa empreendida por Bakhtin à busca de uma reflexão filosófica de uma linguagem intrinsecamente dialógica alimenta, na década de 1930, os seus estudos acerca da teoria do romance, quando o autor leva para as pesquisas da teoria literária o conceito de heteroglossia ou polifonia. Este conceito foi criado para descrever o processo de incorporação de múltiplas vozes, no momento da enunciação de texto (falado ou escrito). Em outras palavras, o filósofo russo diz que a forma pela qual nos expressamos sempre vem imbuída de contextos, estilos e intenções distintas, marcada pelo meio e pelo tempo em que vivemos nossa profissão, nível social, idade e tudo mais que nos cerca.

Diante desse conceito, o fazer literário, para os estudos bakhtinianos, passa a ser considerado como um uso especial da linguagem capaz de possibilitar aos leitores evidenciar fatos que são obscurecidos pelas restrições à expressão em outras linguagens.

Para Bakhtin, a atividade estética é capaz de recortar elementos do mundo real para transpô-los a outro mundo externo a esse, dando a eles uma unidade que se materializa numa forma composicional apoiada. Segundo Faraco⁷,

no ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada por diferentes valorações sociais porque a vida se dá num complexo caldo axiológico) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra): o ato estético opera sobre sistemas de valor e cria novos sistemas de valores (FARACO, 2005).

⁷ Carlos Alberto Farraco é um dos mais respeitados estudiosos da obra bakhtiniana tendo publicado textos como *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*, *Uma introdução a Bakhtin*, *Diálogos com Bakhtin*, *Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin*.



De certo que foram as pesquisas de Bakhtin sobre prosa romanesca, baseadas na obra de Dostoiévsk, que colocaram as proposições bakhtinianas numa posição teórico-literária contrária ao apregoado pela crítica literária de então. Tal como aconteceu com suas proposições relativas à linguagem e à visão estruturalista vigente na época.

Os estudos do filósofo russo sobre a obra de Fiódor Dostoiévsk tornaram clara uma excepcional disponibilidade do romancista para que suas personagens pudessem falar com sua própria voz, tendo o mínimo possível de interferência do autor. Essa disponibilidade possibilitou ao filósofo russo denominar o romance produzido por Dostoiévsk como “romance polifônico”, aquele que carrega em si muitas vozes e pontos de vistas, cada qual recebendo do narrador o que lhe é devido.

O romance polifônico para Bakhtin relaciona-se ao conceito de dialogismo e heteroglossia, uma vez que a polifonia no romance se assenta no princípio de que várias personagens representadas estabelecem entre si interrelações que de certa forma interditam a hegemonia do narrador em reação a elas. Segundo as palavras do russo:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade da combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (BAKHTIN, 1997, p. 20).

Bakhtin, ademais, afirma que a polifonia implica não um ponto de vista único, mas vários pontos de vista, interiores e autônomos, e não são diretamente os materiais, mas os diferentes mundos, consciências e pontos de vista que se associam numa unidade superior, de segundo grau, se assim se pode dizer, que é a do romance polifônico.

Em contraposição ao romance polifônico inaugurado por Dostoiévsk, segundo Bakhtin, temos o romance monológico. Em linhas gerais, poderíamos sistematizar as principais características deste e daquele no seguinte quadro resumitivo:



QUADRO 01

Quadro resumitivo da comparação entre romance monológico e polifônico

<i>Romance monológico</i>	<i>Romance polifônico</i>
Autoritarismo, univocalidade	Dialogismo, polifonia
Acabamento, dogmatismo	Realidade em formação inconclusibilidade, não-dogmático
Autor que concentra o poder do processo de criação	Autor que vê, interpreta e descobre os outros eus
Autor que nega a isonomia das consciências	Autor que se distancia para dar autonomia a seus personagens
Personagens acabadas	Personagens em processo de evolução
Apagamento dos universos individuais das personagens	Diálogo dos universos individuais das personagens
O outro é sempre um objeto	Liberação do indivíduo
Personagens objetos do discurso	Personagens com autoconsciência

Na abordagem polifônica, o autor assume uma posição nova na representação de sua personagem. O autor no romance polifônico ocupa o lugar chamado por Bakhtin como extralocalidade ou exotopia, ou seja, ele não está nem ao lado, nem acima, nem abaixo de suas personagens. Ele “encontra-se entre as palavras de suas personagens” (CLARC; HOLQUIST, 1998, p. 264), um não-lugar espaço-físico.

O conceito de exotopia leva Bakhtin a comparar o autor do romance polifônico a Prometeu de Goethe: "Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus), mas pessoas livres, capazes de colocarem-se lado-a-lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele" (BAKHTIN, 1929/2002b, p. 4). Poderíamos assim pensar no conceito de polifonia a partir da posição exotópica do autor que se caracteriza, como um regente do coro de vozes que participam do processo dialógico.



Esse ponto de vista teórico sobre a autoria não faz do autor um ser passivo e inexpressivo para a obra a menos em uma leitura superficial e ingênua. Para Bakhtin,

a consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo romance, onde é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma do seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros (ou seja, as consciências dos heróis) em objetos nem faz destas definições acabadas à revelia (BAKHTIN, 1997, p. 68).

Ao assumir esse audacioso conceito de posição autoral, que põe em cheque os cânones sobre os estudos literários, percebemos que são dadas às personagens independência e competência ideológica. Elas passam de objetos do discurso para assumirem a posição de sujeitos plenos em significados. “A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra do autor” (BAKHTIN, 1997, p. 05).

O russo defende a ideia de que as personagens que povoam o romance polifônico são os próprios sujeitos do discurso, não se esgotando nas características habituais e funções do enredo e da pragmática, nem na posição ideológica do autor, mas sim porque tomam a posição social, a tipicidade sociológica, e seu perfil físico e espiritual dado pelo autor em objeto de reflexão de si próprio, ou seja, objeto de sua própria autoconsciência.

Por outro lado, as personagens do romance não são construídas com palavras autorais que sejam estranhas ao seu mundo. O autor “constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo” (BAKHTIN, 1997, p. 53).

Dessa forma, não poderíamos apresentar ou descrever um personagem perguntando – quem é ele? -, para termos revelada a personagem, é preciso interrogá-la, provocá-la esperando que as respostas apareçam sempre de forma inconclusiva e inacabada como o próprio discurso.

As personagens são seres que se constroem no e pelo discurso sem que possamos ter delas uma imagem predeterminante e conclusiva. O autor do romance polifônico não define



as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas definam no diálogo com os outros sujeitos—consciência as suas imagens.

Diante do posto, tentar buscar uma definição ou apresentação das personagens que povoam a obra buarqueana é uma tarefa que precisa levar em conta as posições autorais e de personagens que verificamos acontecer no romance polifônico. Precisamos, pois, finalmente, por em discussão conceitos que nos permitam estabelecer uma relação de aproximação entre o romance polifônico, tal como o de Dostoiévsk, e as canções populares no que se referem às posições autorais e à tomada de consciência das personagens.

1.4 DO ROMANCE POLIFÔNICO À CANÇÃO

A sensação de personificação a que no referimos no início deste capítulo que temos diante das personagens femininas de Chico Buarque pode ser causada, em nosso ponto de vista, pela condição autoral e pela constituição e construção de suas personagens, posição que sustentamos com os argumentos que vimos até aqui evidenciados pelos pressupostos bakhtinianos.

As personagens do cancioneiro buarqueano se constroem da mesma substância que as personagens do romance polifônico. Essa afirmação poderia formular o seguinte problema: estaria a canção para a prosa romanesca assim como as suas personagens?

A canção, como outras práticas discursivas, traz em si componentes de ordem linguística, textual e situacional, mas por sua natureza artístico-estética também apresenta importância literária, tanto pelo traço estético, como pela sua fonte de plurissignificação. Ela, por sua natureza linguística, já nos autorizaria a defender sua constituição dialógica. Mas, por outro lado, teríamos as forças das imposições exercidas pelo trabalho da precisão composicional estética que o compositor utiliza em sua obra. Se tomarmos os conceitos



desenhados pelo filósofo russo de poesia e prosa⁸, poderíamos levantar a hipótese de que a canção estaria situada em algum ponto da linha contínua que alinhava esses dois conceitos em extremos.

Em uma extremidade, teríamos a poesia⁹. Segundo os estudos bakhtinianos, a poesia é monológica, pois apresenta certa tendência à uniformidade dos discursos em função de uma característica imposta pelas expressões históricas do discurso literário canônico que delega ao autor poder supremo sobre o texto.

No discurso poético, as fronteiras entre a voz do autor e as vozes dos outros “eus”, das outras consciências, não são apagadas, nem tênues; ao contrário elas acentuam a separação entre as vozes buscando uma centralização autoral.

O fazer poético e sua preocupação com os aspectos composicionais do texto, dos quais podemos citar, entre outros, a métrica, as rimas, as escolhas lexicais, são a voz imperativa da poesia. A esse respeito Bakhtin afirmou:

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a necessidade de utilizar uma linguagem alheia de outrem (BAKHTIN, 1988b, p. 94).

Na outra extremidade, teríamos a prosa, que é dialógica em sua essência. O texto prosaico através do romance polifônico, foi, como já discutimos nos itens anteriores, o centro dos estudos do mestre russo. O discurso no texto prosaico, ou romance polifônico é internamente dialogizado, ou seja, a voz do autor dialoga com as demais vozes que na prosa se fazem ouvir.

Porém, ao considerar a natureza dialógica da linguagem, podemos concluir que tanto a poesia como a prosa são essencialmente dialógicas, pois se constituem de linguagem e esta é

⁸ Os conceitos poesia e prosa nessa seção serão tomados com expressões de diferentes modos de apropriação da linguagem, numa atividade em que necessariamente, no mínimo, interagem dois participantes que Bakhtin chama de “autor” e de “herói”.

⁹ Estamos aqui tratando do conceito postulado por Bakhtin.



constitutivamente heterogênea. Para Tezza, “a produção estética literária estaria em um contínuo que vai da prosa absoluta à poesia absoluta” (TEZZA, 2006, p. 203). A prosa poderíamos ver representada nos romances polifônicos que acolhem as diferentes falas e linguagens e se constituem na diversidade dos discursos que os compõem, já a poesia, se caracterizaria por uma excessiva preocupação do autor com o aprimoramento da sua própria linguagem, característica que o levaria ao extremo do monologismo.

O que podemos perceber é que o texto prosaico não pode ser definido segundo apenas a sua estrutura composicional externa, para defini-lo, precisaríamos entender o modo específico e como se dá a apropriação da linguagem e do espaço que o dialogismo ocupa nele. O fazer artístico por si só não é capaz de caracterizar por escolha própria sua tendência à poesia ou à prosa. Podemos ter poesias prosaicas e prosas poéticas, pois os fatores que determinam essas características são relacionadas com o que o filósofo russo denominou de “forças centrífugas” e “forças centrípetas” da linguagem. Nesse sentido, podemos ter influências históricas impondo determinado extremo. Podemos ter épocas em que estilisticamente há um movimento mais poético no campo literário e outros momentos em que estilisticamente há um movimento prosaico.

No que se refere à nossa pesquisa, poderíamos ponderar que os traços que diferem a canção da poesia são esfumados pelas peculiaridades da linguagem cancional. A canção, assim como a poesia, em nosso ponto de vista pertence ao campo literário. A canção estaria no que Maingueneau (2005) chama de discurso literário. Para o autor, falar em discurso literário é:

renunciar a definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do dizer atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor, associado ao seu modo ou posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados (MAINGEUNEAU, 2005, p. 18).



As canções seriam um ato de comunicação no qual o dito e o dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis (MAINGUENEAU, 1995). Daí podermos afirmar que as canções assim como o discurso literário podem ser entendidas como uma prática que explicita um trabalho intencional com linguagem, elaborado por um sujeito situado num contexto cultural, numa cenografia, o qual, no entanto, não se fixa em nenhum desses lugares.

Mesmo considerando o caráter peculiar da canção que a aproxima da poesia no que se refere à organização métrica, sonora, rimas, o qual está diretamente relacionado a uma linguagem escrita cuidada e a distancia por sua dimensão não-escrita e próxima da fala cotidiana, não nos deteremos ainda nas características composicionais¹⁰, as quais serão nosso foco nos próximos capítulos.

O que queremos propor, para finalizar, é que a canção se situaria no contínuo que acreditamos que exista entre o que consideramos prosaico e poético, segundo as definições dos estudos bakhtinianos. Nestes termos, se consideramos as canções buarqueanas a partir da muitas vozes que nelas se fazem ouvir, sejam autorais, ideológicas ou das personagens, teremos a canção como um gênero essencialmente prosaico. Assim como as personagens do romance polifônico, as meninas de Chico Buarque são, pois, seres gestados num espaço eminentemente prosaico ou dialógico.

As personagens femininas do cancioneiro buarqueano são construídas pelas e nas palavras e para que possamos responder a pergunta “quem são elas?” temos que nos lançar à análise do discurso das canções.

¹⁰ Características relativas à composição estrutural da poesia.



1.5 A CONSTITUIÇÃO DO *CORPUS*

Para a constituição de nosso *corpus*, levamos em consideração, além da temática e da presença feminina, o momento sócio-histórico de produção das canções. Isso recobre nossa pesquisa de um aspecto histórico, que muito prezamos, por acreditarmos, na responsabilidade que temos como cidadãos, que ainda hoje vivemos sob reflexos de vinte anos de ditadura militar.

O regime militar¹¹ que se instalou no Brasil nos meados da década de 60 pretendia assegurar o avanço do capitalismo e eliminar as influências que as ideias socialistas pudessem exercer sobre a sociedade brasileira. Nós acreditamos que entender a produção cultural, mais especificamente as canções, desse período pode iluminar questões que nos perturbam ainda hoje, potencializadas pela proximidade cronológica daquela experiência.

Nesse período a produção cultural estava fortemente influenciada pela situação sócio-política, lembrando que, a partir de 1964, a edição dos Atos Institucionais I, II e III endureceu o regime militar e trouxe a cassação dos direitos políticos e o controle do Congresso. Nesse mesmo ano, a censura passou a ser sistemática e era realizada por bilhetes e telefonemas ameaçadores ou através da chamada censura prévia, mais frequente com as canções populares. As atividades culturais passaram a ser o suporte para a organização de mais um ponto de resistência ao julgo militar. Os jornais, o teatro, o cinema e a música passaram a estabelecer-se como lugar para discussão e resistência até por serem formadores de opinião e comportamento.

Os militares, senhores da memória e do esquecimento, em nosso ponto de vista, tentavam manter seu poder através do domínio do discurso que circulava naquele momento histórico. Porém, mesmo sob o crivo da censura, a parte da sociedade comprometida com os

¹¹ Remeto ao segundo capítulo de minha dissertação de mestrado (RUFINO, 2006), denominado *As quarto faces do Brasil*, para o conhecimento do contexto histórico de produção das canções no período ditatorial.



valores democráticos não foi totalmente silenciada. Acreditamos que trazer à tona o discurso produzido durante o governo militar através das canções é dar voz ao discurso dos dominados, dos vencidos. Dessa forma, os militares seriam destituídos do posto de senhores da memória e do esquecimento e, a partir da imagem das personagens populares das canções, poderíamos ouvir a história cantada como mais uma possibilidade de contar a nossa história.

Mais especificamente os compositores, para burlar a censura, lançaram mão de um discurso metafórico, marcado pela polifonia e pela heterogeneidade, e seguiram mobilizando e conscientizando seu público. Uma frase muito difundida no meio artístico era: “Silêncio ou metáfora”.

Em vista disso, inferimos que as canções produzidas durante o Regime Militar veiculam um discurso de contestação e mobilização que muitas vezes precisava ser disfarçado dos censores. Consideramos que as canções produzidas durante a repressão, especialmente as de Chico Buarque, são documentos históricos que enunciaram um discurso de contestação e de mobilização social. Em circunstâncias peculiares, o compositor armou-se de certas marcas e estratégias discursivas para burlar os censores, ao mesmo tempo em que contextualizou o seu momento histórico. São as estratégias, mais especificamente as que usam as imagens das personagens femininas, dessa amalgamada relação interacional entre **Chico Buarque – censura – público** que buscaremos desvendar nessa pesquisa.

Retomando a ideia de que as personagens femininas das canções buarqueanas se constituem discursivamente, para que tenhamos reveladas as imagens que vão se construindo, temos que nos lançar à análise do discurso das canções. Assim diante das imagens dessas personagens poderemos tentar entender como elas podem ser utilizadas estrategicamente nas situações de interação.

Nossa pesquisa se propõe a analisar as canções de Chico Buarque produzidas entre 1964 e 1986, que se apresentam com nomes próprios femininos ou remetem de alguma forma



à mulher em seus títulos, pois como já dissemos, notamos um número grande de canções que fazem referência ao universo feminino no cancioneiro do compositor e muitas delas especificamente com títulos, que se constituem por nomes próprios femininos ou remetem à mulher através de adjetivos ou pronomes. Das 241 canções produzidas entre a composição de *A Rita* (HOLLANDA, 1964) e *As minhas meninas* (HOLLANDA, 1986) cerca de 20% atendem às características citadas. São 45 canções, de acordo com nossa pesquisa, que representam o total das canções produzidas por Chico Buarque no período de 1964 a 1986 que se apresentam com nomes próprios femininos ou remetem de alguma forma à mulher em seus títulos:

QUADRO 02
Canções com referentes femininos no seu título do cancioneiro buarqueano nas décadas 1960, 1970 e 1980

Década de 1960	Década de 1970	Década de 1980
1. <i>A Rita</i> (Chico Buarque, 1964)	14. <i>Acalanto para Helena</i> (Chico Buarque, 1971)	28. <i>Deixe a menina</i> (Chico Buarque, 1980)
2. <i>Madalena</i> (Chico Buarque, 1965)	15. <i>Olha Maria</i> (Chico Buarque, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, 1971)	29. <i>Morena de Angola</i> (Chico Buarque, 1980)
3. <i>Tereza Tristeza</i> (Chico Buarque, 1965)	16. <i>Ana de Amsterdã</i> (Chico Buarque, Ruy Guerra, 1972-1973)	30. <i>Ela é dançarina</i> (Chico Buarque, 1981)
4. <i>Ela e sua janela</i> (Chico Buarque, 1966)	17. <i>Bárbara</i> (Chico Buarque, Ruy Guerra, 1972-1973)	31. <i>A bela e a fera</i> (Chico Buarque, Edu Lobo, 1982)
5. <i>Morena do olhos d'água</i> (Chico Buarque, 1966)	18. <i>Cala a boca Bárbara</i> (Chico Buarque, Ruy Guerra, 1972-1973)	32. <i>A história de Lily Braun</i> (Chico Buarque, Edu Lobo, 1982)
6. <i>Carolina</i> (Chico Buarque, 1967)	19. <i>Joana Francesa</i> (Chico Buarque, 1973)	33. <i>Beatriz</i> (Chico Buarque, Edu Lobo, 1982)
7. <i>Januária</i> (Chico Buarque, 1967)	20. <i>A noiva da cidade</i> (Chico Buarque, 1976)	34. <i>Ciranda da Bailarina</i> (Chico Buarque, Edu Lobo, 1982)
8. <i>Será que Cristina Volta</i> (Chico Buarque, 1967)	21. <i>Mulheres de Atenas</i> (Chico Buarque, 1976)	35. <i>A violeira</i> (Chico Buarque, Tom Jobim 1983)
9. <i>Bemvinda</i> (Chico Buarque, 1968)	22. <i>Angélica</i> (Chico Buarque, 1977)	36. <i>Sinhazinha (Despedida)</i> (Chico Buarque, 1983)
10. <i>Ela desatinou</i> (Chico Buarque, 1968)	23. <i>João e Maria</i> (Chico Buarque, Sivuca, 1977)	37. <i>Sinhazinha (Despertar)</i> (Chico Buarque, 1983)
11. <i>Mulher, vou dizer o quanto te amo</i> (Chico Buarque, 1968)	24. <i>Geni e Zepelim</i> (Chico Buarque, 1977-1978)	38. <i>Iolanda</i> (Chico Buarque, 1984 (versão))
12. <i>Essa moça tá diferente</i> (Chico Buarque, 1969)	25. <i>Terezinha</i> (Chico Buarque, 1977-1978)	39. <i>Silvia</i> (Chico Buarque, Vinicius Cantuária, 1984)
13. <i>Não fala Maria</i> (Chico Buarque, 1969)	26. <i>A Rosa</i> (Chico Buarque, 1979)	40. <i>A mulher de cada porto</i> (Chico Buarque, Edu Lobo, 1977)
	27. <i>Luisa</i> (Chico Buarque, 1979)	41. <i>Aquela mulher</i> (Chico Buarque, 1985)
		42. <i>Las muchachas de Copacabana</i> (Chico Buarque, 1985)



Década de 1960	Década de 1970	Década de 1980
		43. <i>Palavras de mulher</i> (Chico Buarque, 1985)
		44. <i>Tango de Nancy</i> (Chico Buarque, Edu Lobo, 1984)
		45. <i>As minhas meninas</i> (Chico Buarque, 1986)

Dada a profundidade da análise discursiva que elegemos para as canções, nossa proposta é analisar uma canção referente a cada década do quadro apresentado. O principal argumento para a escolha das três canções que compõem nosso *corpus*, deste ponto em diante, é o contexto de produção de cada uma delas. As três canções refletem diferentes contextos de produção. Para representar a década de 1960, elegemos *A Rita* (HOLLANDA, 1964), canção cuja data de composição coincide com o ano de instalação do golpe militar no Brasil. *A Rosa* (HOLLANDA, 1979), representa nossa escolha para a década de maior recrudescimento do poder exercido pelo governo militar. A canção escolhida para representar a década de 1980, período de abertura política, foi *Beatriz* (HOLLANDA, 1982).



AS NOTAS DA MINHA CANÇÃO CONSIDERAÇÕES SOBRE A CANÇÃO

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções*

Chico Buarque

A canção é considerada por nós, nesta pesquisa, como episteme e discurso motivador dos sujeitos imersos na história e nela mesma. Ao mesmo tempo em que a canção constitui e ressignifica a história dos sujeitos imersos na própria canção, ela é e possui a sua própria história. Pensamos a canção como um complexo discurso que reúne a linguagem musical, a verbal e as imposições advindas dessa complexidade, buscando o desafio de não atribuir *a priori* relevância a uma ou outra, mas refletindo como elas operam em conjunto.

Nossa proposta neste capítulo é tecer algumas considerações históricas sobre a importância da música, da palavra cantada e de como essas duas manifestações se imbricam, originando a canção e sua localização nas posturas teóricas que a possuem como objeto. Em seguida, falamos mais especificamente da canção popular brasileira a fim de delimitar, nesse vasto e complexo espaço, as canções produzidas por Chico Buarque de Hollanda, *locus* propício para o nascimento de personagens polifônicas, como viemos defendendo.



Lançar reflexões sobre a canção, suas peculiaridades discursivas, genéricas e prosódicas é sugerir não apenas um estudo transfronteirístico. É propor também uma pesquisa interdisciplinar, possibilitando uma interlocução entre reflexões sugeridas pela Musicologia sobre a canção, pela Literatura sobre a poesia¹², o poema¹³ e os seus elementos rítmicos, pela Língua e seus elementos relacionados à oralidade e pelas reflexões sobre sentido desenvolvidas pelas teorias do discurso.

Acreditamos que nossa pesquisa pode contribuir para os estudos e discussões epistemológicas na Análise do Discurso. Isso por que busca utilizar como referências estudos sobre a canção no que se refere à história da canção popular, em especial a história das canções de protesto ou engajamento e sobre os aspectos prosódicos a partir dos referências da Musicologia e da Literatura. Assim, evidenciamos uma preocupação com o caráter interdisciplinar.

2.1 CANÇÃO: DA MÚSICA À PALAVRA CANTADA

Nosso dia-a-dia está repleto de sons e ruídos que nos acompanham diariamente, compondo uma verdadeira trilha sonora de nossa existência, sendo assim, exprime nossa vida e nela, procura uma forma de intervenção. Perceber o som remete necessariamente à capacidade de diferenciar, selecionar e interpretar informações. Concordamos com estudos como o de Deyries, Lemery e Sadler (2010). Os autores afirmam que “a história da música

¹² O termo poesia nesse uso é considerado como arte de criar imagens, de sugerir emoções por meio da linguagem que combinam sons, ritmos e significados (FERREIRA, 1986, p. 223).

¹³ O termo poema é definindo como uma obra, em verso ou não, em que há poesia. Sobre a diferença entre termos poesia e poema, Lyra observa: “Se o poema é um objeto empírico e se a poesia é uma substância imaterial, é que o primeiro tem uma existência concreta e a segunda não. Ou seja: o poema, depois de criado, existe per si, em si mesmo, ao alcance de qualquer leitor, mas a poesia só existe em outro ser: primariamente, naqueles onde ela se encrava e se manifesta de modo originário, oferecendo-se à percepção objetiva de qualquer indivíduo; secundariamente, no espírito do indivíduo que a capta desses seres e tenta (ou não) objetivá-la num poema; terciariamente, no próprio poema resultante desse trabalho objetivador do indivíduo-poeta” (LYRA, 1986, p.11)



começa com a história do homem” (DEYRIES; LEMERY; SADLER, 2010, p. 07). Em nossa perspectiva, a história do homem contém e está contida na história da música e vice-versa.

Estamos acostumados, desde o útero, ao pulso natural implicado por determinado movimento percebido auditivamente. Segundo alguns autores da Musicologia, a música é explicada pela necessidade de representar os sons percebidos pela natureza através de sequências rítmicas e alturas alternadas. Assim, Wisnik define a música como:

sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera do tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado [...] (WISNIK, 1989, p. 28).

Para fazer música, os povos selecionam e ordenam os sons que os cercam. A linguagem musical é um traço humano universal utilizado com a finalidade de não nomear em si as coisas do mundo, como a linguagem verbal, mas de atravessar as redes da consciência e da linguagem cristalizada, sendo capaz de tocar pontos do mental, do corporal, do intelectual e do afetivo.

Por sua característica simbólica, não referencial, a música possui um poder de atuação sobre o corpo e a mente, a consciência e o inconsciente, como afirmam muitos estudiosos. Daí entendermos que em seus primórdios e na antiguidade, os homens usavam a música em celebrações religiosas (tanto festivas como em funerais), em acompanhamento a declarações de amor em rotina de trabalho. Por volta do ano 1000 a.c., a música entre os hebreus era muito importante e o famoso rei David foi considerado o maior compositor e poeta de sua época. Sobre o rei David, Deyries, Lemery e Sadler contam: “ele dava tanta importância à música que mantinha um coro de 300 pessoas para cantar salmos acompanhados de harpas, liras, címbalos e mais de 100 trompetes” (DEYRIES; LEMERY; SADLER, 2010, p. 07).



Com a queda do Império Hebreu e seu desaparecimento, a música passou a ocupar um lugar menos solene na sociedade, ela começou a ser usada para acompanhar o ensino dos profetas, característica didatizante que acompanha o gênero canção em quase toda a história de seu uso social.

Durante o Império Grego, a música voltou a ganhar importância, além de retomar o seu lugar de acompanhamento nos cantos de guerra, festa e funeral. Na mitologia grega, havia várias referências a personagens que possuíam em sua caracterização traços marcadamente relacionados à música. Como exemplo, citamos o Pã, representado por uma figura humana com orelhas, chifres, cauda e pernas de bode. Como amante da música, ele carregava sempre uma flauta, feita por ele mesmo, aproveitando o caniço em que havia se transformado a ninfa Siringe¹⁴.

Um dos mitos gregos mais famosos conta que o poder da música produzida pelo músico e poeta Orfeu, filho de Apolo e Calíope, fazia com que os pássaros parassem de voar para escutá-lo. Sua música conseguia fazer com que todos os animais perdessem o medo e as árvores se curvassem para pegar os sons no vento. Segundo a mitologia, Orfeu apaixonou-se por Eurídice, que morreu picada por uma serpente. Inconformado com a ida de sua amada para o Reino dos Mortos, Orfeu, com sua lira, presente de Apolo, e através de sua canção, consegue convencer o barqueiro Creonte a levá-lo até sua amada.

A partir do teatro grego, temos a primeira notícia do enlace entre a música e as palavras. Essa é a grande contribuição da cultura grega para a nossa discussão. Os cantos religiosos, de guerra ou de trabalho, antes acompanhados pela música, passam a ser produzidos conjuntamente com ela e tomam a forma de uma criação artística com finalidade explicitamente estética.

¹⁴ A siringe é um instrumento formado por muitas flautas, cada uma dessas flautas é uma cana em homenagem a ninfa de mesmo nome, que se transformou num caniço e escondeu-se entre outros que cresciam às margens de um rio. Ao ouvir os sons que o vento reproduzia nos caniços, Pã teve a ideia de fazer um instrumento musical com bambus de vários comprimentos.



A obra do grande poeta Homero é tida como referência no estudo da origem da palavra cantada. Na poesia homérica, destacamos sua métrica amparada pelas técnicas dos versos hexâmetros-dactílicos¹⁵ somadas à recitação, à linguagem da música e à linguagem da dança. Esses eram os elementos que davam o ritmo musical da linguagem poética do grego arcaico. Para a cultura grega, a palavra poético-musicada, além do aspecto mágico, permitia ao poeta o poder de penetrar no oculto, isto é, de ter um acesso profundo do humano junto aos deuses.

Os versos homéricos foram tão importantes para o desenvolvimento da palavra cantada que, para muitos, a poesia oral em seu nascedouro é considerada como um quase sinônimo de canção. Segundo o estudioso Paz, “a poesia ocidental nasceu aliada à música” (PAZ, 1982, p. 104). A cultura da palavra cantada continuou se desenvolvendo através dos cantares épicos e lendários dos povos romanos e franco-germânicos que se espalhavam pela Europa.

A partir daí, notamos uma forte tendência a uma bifurcação no caminho histórico seguido pelos estudos do que hoje denominamos canção. Os cantares mais formais, produzidos pelo poetas mais cultos, também chamados de trovadores, originaram as narrativas cavaleirescas e os mais informais difundiam-se pelas feiras e praças das cidades através dos menestréis. Atualmente, nos estudos sobre a canção, percebemos duas grandes tendências teóricas advindas possivelmente dessa bifurcação histórica: poesia e oralidade.

Temos hoje posturas teóricas que consideram a característica poética formal das canções e que assumem todas as possibilidades de relação entre poesia e música. Basicamente podemos dizer que a poesia tem duas possibilidades de relação com a música que vieram a corresponder nos objetos de estudo de duas vertentes dentro dessa mesma postura. A primeira apresenta como objeto o resultado da fórmula “Poesia \approx Música”. Para Matos, essa vertente

¹⁵ Forma de métrica poética ou esquema rítmico formado por seis pés, sendo cada um dátilo (sequência de três sílabas poéticas, a primeira longa e as duas seguintes breves).



pressupõe, “entre a poesia e a música, uma relação idealizada de parentesco” (MATOS, 2008, p. 83), ou seja, ambas as linguagens possuem uma característica comum no que diz respeito aos seus predicados e possibilidades intrínsecas como arte que são. Essa possibilidade de elaboração crítico-teórico acabou por ser ora estudada no campo da Música, ora no campo da Literatura. O que percebemos, via de regra, são músicos ou musicólogos que se aventuraram pela Literatura para propor uma discussão sobre canção; ou literatos ou poetas se lançando no terreno da música para compreender a palavra cantada.

A segunda vertente apontada por Matos (2008) poderia ser representada pela fórmula “Poesia + Música”, segundo a autora, os estudos dessa vertente se dedicariam a perceber o modo como as duas linguagens se vinculam e se adéquam na construção dos fatos de palavra cantada. Teríamos aqui um papel importante a ressaltar, que é o da voz humana, aqui tomada como elemento que se refere à alma, pois segundo Matos:

a voz funcionava musicalmente na realização e transmissão do discurso poético quando este não era ainda “literatura”, isto é ainda sob o signo da letra; quando a produção e transmissão da arte verbal eram feitas exclusiva ou predominantemente por via áudio-oral (MATOS, 2008, p. 84).

A outra grande postura teórica a que chamamos a atenção em nossa discussão possui o caráter literário menos evidenciado. Falamos aqui da linha que advém dos jograis cantados nas festas e praças públicas durante a expansão do império romano e do franco-germânico. A característica do rigor formal imposto pelas formas poéticas era sobrepujada por uma necessidade de interação imediata com o público que cercava os menestréis. Assim, a fala cotidiana era tida como um elemento importante para compor a estrutura do que se cantava. Muitos autores consideram esses jograis como os verdadeiros anunciadores da canção popular moderna.

Porém, é importante ressaltar a intervenção realizada pela Igreja a esse tipo de manifestação. Ela considerava as canções como um perigo à moral, capaz de afastar os cristãos da pureza de sua fé. Como ação de oposição, no interior das igrejas, começa a ser



representado o canto gregoriano¹⁶, que só poderia ser executado nas igrejas ou em festas religiosas. Sobre as armadilhas da palavra cantada e sua melodia, Santo Agostinho dizia:

quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo e o prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. Chorai comigo, chorai por mim, vos que praticais o bem no vosso interior, donde nascem as boas ações. Estas coisas, Senhor, não Vos podem impressionar, porque não as sentis. Porém, ó meu Senhor e meu Deus, olhai para mim, ouvi-me, vede-me, compadecei-vos de mim e curai-me. Sob o Vosso olhar transformei-me, para mim mesmo, num enigma que é a minha própria enfermidade (AGOSTINHO, 1999, p. 293).

A música cristã de fato era uma forma de oração cantada, assim sendo, o texto era considerado a razão de ser do próprio canto gregoriano. A palavra cantada possuía primazia sobre a melodia. Na verdade, o canto do texto se baseia no princípio - segundo Santo Agostinho - de que “quem canta ora duas vezes”.

Contudo, através das Grandes Cruzadas¹⁷, os músicos que a acompanhavam começaram a ganhar fama também fora da igreja. Das viagens que realizavam como acompanhantes, eles traziam canções populares que foram pouco a pouco enriquecendo seus repertórios. Assim, começava uma fusão entre a música cantada na rua e a cantada na igreja. O conteúdo das canções começa a ter uma exaltação à beleza da natureza, ao amor, aos animais e a eventos relacionados aos fatos acontecidos em peregrinações. Nessa perspectiva, o cantar começa a se aproximar sobremaneira do “contar”. As canções, segundo essa postura, estariam mais representadas por uma aproximação do contar com o cantar do que

¹⁶ Tipo de canto em que não era permitido o uso de instrumentos (considerados diabólicos), apenas órgãos podiam ser utilizados. Inicialmente monofônico, ou seja, cantados a uma só voz e compostos de uma única linha melódica. Após a Idade Média, os cantos gregorianos tornam-se polifônicos, ou seja, passa a haver a sobreposição de vozes e melodias numa mesma ária.

¹⁷ Movimentos militares de inspiração cristã que partiram da Europa Ocidental em direção à Terra Santa (nome pelo qual os cristãos denominavam a Palestina) e à cidade de Jerusalém com o intuito de conquistá-las, ocupá-las e mantê-las sob domínio cristão.



propriamente com a poesia, como prevê a postura que enfatiza a relação entre poesia e música.

Para nossa discussão, partimos, pois, de dois grandes teóricos contemporâneos brasileiros que se dedicam ao estudo da canção: Nelson Barros da Costa¹⁸ e Luiz Tatit¹⁹. Isso por considerarmos que ambos representam os principais expoentes do trabalho relativo à canção e sua relação com as possibilidades de sentido. O primeiro autor, em sua tese, sobre o que ele denomina discurso lítero-musical (canção), estabelece uma discussão sobre a forma como o discurso literário tende a anexar o discurso lítero-musical. Para Costa, “o discurso literário tende a anexar o discurso lítero-musical, situando-o na extremidade de sua espera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético” (COSTA, 2001, p.317). Esse autor fala em sua pesquisa tanto dos desdobramentos da relação poesia \approx música, como da relação poesia + música. Em outros termos Costa afirma que:

dado que o discurso lítero-musical, embora não se confunda, tem parentesco com o discurso literário, podemos estender a ele esse mesmo comportamento. O fato de o discurso lítero-musical conter, além do texto, a música, leva à necessidade de se considerar não apenas a dimensão do narrado ou descrito (em oposição ao vivido), mas também a do cantado (em oposição ao mudo, ou apenas falado) (COSTA, 2001, p. 465).

O próprio título de discurso lítero-musical dado à canção, de certa forma, nos tendência a perceber o autor em questão como um representante da primeira postura teórica que acima classificamos. Porém, essa caracterização em relação aos estudos de Costa vai se complexificando partir do momento em que ele começa a considerar a característica oral

¹⁸ Nelson Barros da Costa possui doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001) e doutorado sanduíche em *Science du Langage pela Université de Rouen* (2000). Atualmente é professor adjunto III da Universidade Federal do Ceará. Tem experiência na área de Linguística com ênfase em Análise do Discurso, atuando principalmente nos seguintes temas: discurso literomusical, canção em sala de aula, ensino do português e gênero.

¹⁹ Luiz Tatit é professor titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). É autor dos livros *A canção: eficácia e encanto* (Editora Atual, 1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (Editora Escuta, 1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996), *Musicando a semiótica: ensaios* (Editora Anna Blume, 1997), *Análise semiótica através das letras* (Ateliê Editorial, 2001), *O século da canção* (Ateliê Editorial, 2004), *Todos entoam: ensaios, conversas e canções* (Publifolha, 2007), *Elos de melodia e letra* (Ateliê, 2008), este em colaboração com Ivã Carlos Lopes, e *Semiótica à luz de Guimarães Rosa* (Ateliê, 2010). Tatit é também compositor e, em sua atividade com o grupo *Rumo*, gravou seis CDs (relançados em 2004).



como a menos formal das canções. Em seu texto, *Canção popular e ensino de língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa* (COSTA, 2000), o autor passa a dar mais relevância aos fatores relacionados à constituição oral, a menos formal das canções. Nesse artigo, ele afirma que “A canção é um gênero que tem significativa feição oral” (COSTA, 2000, p.27).

Acreditamos que a valorização do componente de oralidade nas canções ganhou projeção no Brasil com os estudos desenvolvidos por Tatit. Esse autor, uma das referências de Costa, afirma que “a canção popular é produzida na intercessão da música com a língua natural” (TATIT, 1996, p. 9). Sob essa perspectiva, passamos a considerar na canção mais um traço característico do gênero: a proximidade da sua musicalidade com o “falar”. Se considerarmos que “uma canção é uma fala camuflada em maior ou menor grau” (TATIT, 1996, p. 27), encontraremos um aspecto da oralidade ainda não suficientemente tratado na descrição dos estudos desse gênero. Trata-se da famosa oposição de Saussure: forma e substância. Semelhantemente à fala, a canção apresenta contornos entonacionais dentro de um percurso harmônico regulado pela pulsação e pelos acentos rítmicos.

Assim como cada falante imprime uma gestualidade singular ao enunciado, a canção determina um modo de vocalização específico. Na realização de Chico Buarque, verso como “vai passar nesta avenida um samba popular” (HOLLANDA, 1884) ganha em riqueza de significação se comparado com outras possíveis realizações ordinárias, mais ou menos precisas, segundo um determinado ritmo internalizado.

O ponto de interseção entre as duas posturas descritas acima é a contribuição que buscamos trazer para os estudos da canção. Nossa proposta é a partir do conceito de Costa de que a canção “é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da junção de dois tipos de linguagens a verbal e a musical” (COSTA, 2005, p. 107) e da defesa, feita por esse autor, de que tais dimensões devem ser pensadas de forma conjunta e que dessa maneira,



a análise de canções exigiria uma tripla competência: verbal, musical e lítero-musical. A última seria a capacidade de articular as duas linguagens anteriores.

Contudo, falta-nos na compreensão das especificidades do gênero canção uma complexidade de ordem verbal, não descrita na conceituação do gênero, que nos é muito cara também nesta pesquisa. Ao tratarmos da linguagem verbal das canções, estamos fazendo confluir informações de ordem literária: o bem escrever, a ordem da criação poética como métrica, rimas, materialidades gráficas entre outros. Porém, tratamos também das, não menos importantes, informações de ordem da oralidade. Sendo assim, há uma complexidade intrínseca da ordem verbal que constitui o gênero canção.

Antes, porém, ressaltemos a característica discursiva atribuída à canção. Ela é a produção cultural que mais embala, constitui, significa e ressignifica nossas experiências a partir do século XX, a ponto de vários estudos considerem esse como “o século da canção”. A canção é uma peça formada por um conteúdo musical e um complexo conteúdo verbal e, por ser discurso, é constituída a partir de seu contexto de produção, mas também é agente de constituição do mesmo. Ela é, portanto, constituída por outros discursos e constitui, por sua vez, outros discursos. Wisnik²⁰, parafraseando Marius Shineider, estudioso do lastro mítico modal em diferentes tradições, diz:

Sempre que a história do mundo fosse contada, ela revelaria a natureza essencialmente musical deste. A música aparece aí como o modo de **presença** do ser, que tem sua sede privilegiada na **voz**, geradora, no limite, de uma proferição analógica do símbolo, ligada ao centro, ao círculo, ao mito/rito e à encantação como modo de articulação entre palavra e música (WISNIK, 1989, p. 37, grifo nosso).

A prática da articulação entre palavra e música pelos diversos grupos sociais constrói a sua identidade sonora e traduz conteúdos humanos relevantes. Para Costa, o discurso lítero-musical, entendido grosso modo como discurso cancional,

²⁰ José Miguel Soares Wisnik é professor de Teoria Literária na Universidade de São Paulo (USP) e um dos grandes compositores da atualidade dentro da música contemporânea paulista. Em seu mestrado e doutorado, dedicou-se às interfaces possíveis entre Literatura e Música. Atualmente é considerado uma das personalidades mais abalizadas na discussão da canção brasileira.



é legitimador de verdades e de maneiras de agir no mundo. Ele transmite idéias valorativas (ideológicas) sobre variados temas como o nacional, o amor, a religião, a sociedade, etc., que servem de referência para os sujeitos se relacionarem com a realidade, com outros sujeitos e com as suas próprias identidades (COSTA, 2007, p. 32).

A canção, ao longo do século XX, veio se constituindo de tal forma como um forte elo entre o indivíduo e sua história social, que defendemos que ela seja considerada como um objeto social e histórico. Através das histórias contadas/cantadas nas canções de personagens típicos, regionais, seres que povoam o cotidiano, podemos ver contados e cantados os nossos dilemas nacionais e nossas utopias sociais.

2.2 A CANÇÃO BRASILEIRA

As pesquisas realizadas sobre a canção popular brasileira buscam circunscrever o estudo da canção em uma área do conhecimento e/ou uma disciplina. Há pesquisas na História Cultural, na Linguística, na Semiótica, na Educação, salvo poucas exceções, que normalmente consideram o aspecto discursivo e textual das canções. Por outro lado, há pesquisas realizadas na área da música que se preocupam sobremaneira, também salvo exceções, com o aspecto artístico e melódico das canções.

Moraes comenta que:

algumas discussões e debates internos na área da musicologia têm procurado ressaltar a condição da música como um objeto do conhecimento, estabelecendo, assim, a distinção - se é possível mesmo fixar tal distinção! - entre “o fazer ciência e o fazer arte” e, conseqüentemente, entre os pesquisadores e os artistas. Sua identificação e organização como disciplina possibilitou certo avanço científico nos últimos anos ao incorporar as contribuições vindas da etnologia, arqueologia, linguística, sociologia e, mais tradicionalmente, da estética e história (MORAES, 2000, p. 209).



A canção popular²¹ no Brasil está inscrita espacial e temporalmente numa esfera muito mais abrangente: a história da música popular urbana de nosso país²². Por suas idiossincrasias, a canção conseguiu estabelecer-se como um gênero urbano específico da música brasileira. E, por seu caráter diacrônico, ela conseguiu emblematizar o “século da canção”. Vamos buscar sintetizar e problematizar, sem o intento de recontar sob o ponto de vista historicista, as formas e os processos de reconhecimento sociocultural da música popular urbana brasileira. A finalidade disso é situar discursivamente a canção popular para melhor compreendê-la.

A música popular nasce com o surgimento da urbanização no final do século XIX e início do século XX e com o surgimento das classes populares e médias urbanas. Sua característica fundamental era a junção paradoxal de elementos musicais tipicamente eruditos e folclóricos. Segundo Napolitano²³,

a música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e *performáticos* da música erudita (o *lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais) e do cancionero interessado do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo) (NAPOLITANO, 2005, p. 11).

No Brasil, a canção popular apresenta suas raízes em práticas nativas (índios) e estrangeiras (portugueses e negros). Os índios utilizavam a música e mais especificamente o canto em suas atividades espirituais e de magia. Normalmente os seus ritos eram acompanhados de instrumentos de sopro e percussão rudimentares. Eles entendiam que ritmo e espiritualidade caminhavam juntos. A essa experiência indígena com a música, podemos somar os hinos católicos utilizados durante as celebrações e a catequese, trazidos pelos

²¹ Utilizamos o termo “popular” fazendo referência à canção produzida e consumida pelo povo. Não aprofundaremos as discussões sobre o conceito de “popular” expresso pelos estudos adorniano e pós-adorniano.

²² Para uma profunda leitura da história da música no Brasil indicamos: Napolitano (2005), Severiano (2008) e Tinhorão (1991).

²³ Marcos Napolitano é professor do departamento de História da USP. Foi vice-presidente da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM) – Ramo Latino Americano em 2004-2006. Sua tese de doutoramento teve o título: *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da Música Popular Brasileira*. Isso, juntamente com outras pesquisas, o tornou referência quanto à música popular brasileira.



jesuítas durante a afirmação da religião católica na colônia. Os hinos católicos eram acompanhados de poucos instrumentos por sofrerem forte influência do canto gregoriano, herdado da Idade Média. Por outro lado, os cantos coletivos de lazer - que muitas vezes beiravam a profanação - também foram trazidos pelos portugueses.

A influência ética dos negros, entre outros elementos culturais, é sobremaneira importante para caracterizarmos as raízes de nossa canção popular. Os africanos trazidos para o Brasil em função do comércio negreiro no início do século XVII procuraram reproduzir seus rituais em terras brasileiras. Porém, isso aconteceu de forma particularmente diferente, pois eles possuíam pouco tempo para descanso e assim, acabavam unindo lazer e religiosidade. Segundo, Tatit:

os negros revitalizavam seus batuques, unindo, nos poucos momentos de folga, religião e lazer. A retomada dos *calundus* africanos (ritmos e danças de natureza religiosa mesclados a vaticínios e curas) data dessa época. Os rituais realizados pelos negros ao sofrerem com censura dos senhores acabaram por dar aos seus cantos um caráter mais de lazer que ritualístico propriamente dito (TATIT, 2004, p. 20).

Cada uma dessas culturas, a sua maneira, acabou por contribuir para uma nova e frutuosa forma musical própria do Brasil que, aos poucos e com o desenvolvimento das cidades, ganha corpo e progressão capazes de não só dizer sobre o povo, mas ser uma possibilidade de constituição do mesmo. Assim como o próprio povo brasileiro, a história da canção popular no país nasce e se constitui plural, heterogênea e com grande poder de representação.

As matrizes da canção popular brasileira encontram-se nas produções do final do século XIX e do XX. Naquele período, aconteceu a produção da chamada música ligeira popular e da música sacra produzida especialmente em Minas Gerais. A primeira, de influência, sobretudo, popular e a segunda, fortemente influenciada pela música erudita produzida na Europa.



A música ligeira desenvolveu-se principalmente no Rio de Janeiro²⁴ - cidade de encontros e mediações socioculturais densas e complexas. Ela abarca basicamente duas formas musicais: a modinha e o lundu. Derivada da moda portuguesa do século XVIII, a modinha é uma forma ao mesmo tempo suave e romântica de expressão poético-musical da temática amorosa. A modinha criou raízes através da obra de grandes compositores entre eles Cândido Inácio da Silva: “Depois que te dei minha alma/Só vivo um' hora no dia;/Mas hoje nem gozar pude/ Um momento de alegria” (SILVA, 1830). Essa forma musical circulava nos salões da corte no início do século, mas ao final ela ganha as ruas e dá origem ao que entendemos hoje como a seresta brasileira.

Já o lundu é uma forma musical advinda do *ludum*, tipo de dança licenciosa de origem africana, cujo andamento era mais rápido que o da modinha, possuindo uma marca rítmica mais acentuada e sensual. Essa forma musical também acabou por ter livre acesso nos salões da corte. Como representante desse gênero, citamos: “Iaiá, não teime,/ Sólte a marreca²⁵/ Senão eu morro,/ Leva-me a breca” (PAULA BRITO citado por TINHORÃO, 2005, p. 141), de Francisco Manoel da Silva, com letra de Francisco de Paula Brito.

Ao lado da modinha e do lundu de produção mais popular, vimos em Minas Gerais o trabalho de compositores de música religiosa com forte influência da música erudita produzida na Europa. Esse tipo de música era utilizado principalmente em celebrações religiosas da Igreja católica e sua composição era realizada basicamente por negros e mestiços²⁶. Consideramos que essas duas formas de música configuram-se como embriões das práticas que se seguiram como a polca-lundu, o choro e o tango brasileiro. Estes últimos, juntamente com as informações musicais trazidas com o desenvolvimento do teatro de revista, formaram o cenário de passagem entre o século XIX e século XX.

²⁴ Do período em questão, não podemos deixar de citar as produções do Nordeste, especialmente da Bahia, Pernambuco, Paraíba e Ceará. Ver Napolitano (2005).

²⁵ Tipo de laço dado no vestido das moças do século XIX, usado atrás das nádegas.

²⁶ Pertencentes a Irmandade do Rosário.



O choro²⁷ surgiu por volta de 1870, a princípio como forma de tocar, se caracterizava pela maneira como os músicos populares do Rio de Janeiro interpretavam as polcas vindas de Portugal. A história do choro iniciou em meados do século XIX, época em que as danças de salão passaram a ser importadas da Europa. A abolição do tráfico de escravos em 1850 foi um fato relevante para a consolidação do choro, pois provocou o surgimento de uma classe média urbana (composta por pequenos comerciantes e funcionários públicos, geralmente de origem negra). E esse foi o segmento de público que mais se interessou por esse gênero de música. Alguns estudiosos consideram o choro como o primeiro fenômeno musical genuinamente brasileiro. Segundo Severiano, o choro é “uma invenção carioca, aperfeiçoada por gerações de músicos notáveis, [...] é o mais importante gênero instrumental brasileiro, além de constituir uma maneira de tocar que tem no improviso uma de suas características principais” (SEVERIANO, 2008, p. 34).

A figura de maior representação do período de formação do choro foi Joaquim Antônio da Silva Calado. Como seus discípulos, temos: Ernesto Narazareth, que conseguiu captar a essência do choro e a levou para o piano; Chiquinha Gonzaga, contestadora e desafiadora; e Anacleto de Medeiros, líder de bancas de música. Ainda consideramos importante mencionar Alfredo da Rocha Vianna Filho - mais conhecido como Pixinguinha - flautista e saxofonista, compositor do clássico da canção brasileira *Carinhoso* (1928) e o carioca Jacob Pick Bittencourt, o Jacob do Bandolim, famoso não só por ser considerado um grande instrumentista, mas também pelas rodas de choro que promovia em sua casa durante as décadas de 1950 e 1960.

²⁷ O nome choro surgiu a partir do jeito choroso da música feita normalmente por um trio formado por flautista, que fazia os solos; violonista, que fazia o acompanhamento como se fosse um contrabaixo - os músicos da época chamavam esse acompanhamento grave de “baixaria” -; e um terceiro que tocava cavaquinho e fazia o acompanhamento mais harmônico, com acordes e variações.



Como dissemos, é importante ressaltar a influência que o teatro de revista²⁸ teve na história musical do século XX. O teatro de revista²⁹ empregou inúmeros músicos, cantores, compositores e maestros, sendo responsável pelo lançamento de ídolos da música brasileira como Ary Barroso e Lamartine Babo, que mais tarde passaram a fazer sucesso no rádio e no disco. Ary Barroso, por exemplo, destacou-se em consequência da criação de inúmeros sambas para as revistas, entre tantos: *Aquarela do Brasil* (1939) para a revista *Não vou no golpe* no século XX. Arthur de Azevedo foi um dos autores expoentes desse gênero teatral. Em sua obra podemos destacar as revistas *O bilontra* (1884/1887) e *Capital federal* (1897), musicada por Chiquinha Gonzaga. Em uma de suas revistas, intitulada *A fantasia* (1896), ele apresenta a seguinte definição para o gênero teatro de revista: “Pimenta sim, muita pimenta/E quatro, ou cinco, ou seis lundus,/ Chalaças velhas, bolorentas,/ Pernas à mostra e seios nus” (AZEVEDO, 1896).

O século XX na música brasileira se organiza pela estruturação do registro fonográfico. É o disco que abre as portas do “século da canção”. Sobre a importância desse fato, Severiano lembra:

a era do disco no Brasil começa em agosto de 1902. Nos dias 2 e 5 daquele mês a Gazeta de Notícias, o Jornal do Brasil e o Correio da Manhã publicavam um anúncio da Casa Edison, comunicando a chegada ao Rio de Janeiro da “maior novidade da época (sic), as chapas para gramofones (sic) e zophonones (sic), cantadas pelo popularíssimo Bahiano e apreciado Cadete³⁰ (SEVERIANO, 2008, p. 58).

Certamente o registro fonográfico deve ser considerado um divisor na história da música entre o que e como era produzido até o século XX e o que passa a ser produzido a partir daí. O fato é que inicialmente os padrões fonográficos estavam ainda muito presos aos padrões fonográficos internacionais, que reproduziam vozes operísticas e empostadas. Porém,

²⁸ Para uma leitura aprofundada sobre o gênero Teatro de Revista remoto à tese *A cidade de São João del-Rei nas entrelinhas dos manuscritos do teatro de revista na Belle Époque: um testemunho da história cultural são-joanense*, de Cláudio Guillarducci (2009).

²⁹ Tipo de espetáculo musicado em voga no final do século XIX. Sua característica principal era contar uma história de forma satírica e cômica, geralmente baseada em acontecimentos ocorridos ao longo do ano, no campo da política e da cultura. Os textos eram sempre entremeados de números musicais.

³⁰ Esse trecho, segundo Severiano (2008) foi publicado nos dias 2 e 5 de agosto de 1902 nos jornais Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil e Correio da Manhã com anúncio da Casa Edilson.



com o passar do tempo, a música de origem realmente brasileira passa a ser o produto principal do mercado que se formara.

A história musical do século XX pode ser contada de diversas maneiras, mas para nossa discussão preferimos dividi-la em fatos que consideramos relevantes para a construção do espaço de enunciação das canções que elegemos tratar. Ressaltamos que a história da música popular no Brasil, principalmente no que se refere ao século XX, é, via de regra, contada como certo movimento mimético, forte tendência a descrição dos gêneros existentes e sua ocorrência cronologicamente marcada. Pretendemos passar de forma sucinta pela história da canção no Brasil do século XX, pontuando os momentos que consideramos incontornáveis para que situemos as canções que analisaremos nesta pesquisa. Para a apresentação desses momentos, utilizaremos canções buarqueanas que podem orientar nossas colocações³¹.

Anos 1920 e 1930 - *Tem mais samba* (1964):

Tem mais samba no encontro que na espera
Tem mais samba a maldade que a ferida
Tem mais samba no porto que na vela
Tem mais samba o perdão que a despedida
Tem mais samba nas mãos do que nos olhos
Tem mais samba no chão do que na lua
Tem mais samba no homem que trabalha
Tem mais samba no som que vem da rua
Tem mais samba no peito de quem chora
Tem mais samba no pranto de quem vê
Que o bom samba não tem lugar nem hora
O coração de fora
Samba sem querer

Vem que passa
Teu sofrer
Se todo mundo sambasse
Seria tão fácil viver (HOLLANDA, 1969).

Nessa canção, Chico Buarque exalta as qualidades do samba³² que se constituiu e firmou-se na história da música brasileira nos anos 1920 e 1930. O samba começou a

³¹ As canções buarqueanas somente orientam a leitura dos momentos, sem a pretensão de querer representá-lo estilisticamente.



estruturar-se e difundir-se ao mesmo tempo em que, no Brasil, se organizava a indústria fonográfica. As raízes do samba estão na dança e festa legadas pelos negros e nas comunidades que foram se organizando na periferia, principalmente do Rio de Janeiro. O gênero, que emblematizou a história musical do Brasil, estava fortemente associado à figura das tias baianas³³ e a fortes marcas do maxixe e do choro do final do século XX. Antes de sua afirmação, o samba foi oscilando entre as forma rítmicas desses gêneros que o antecederam.

A polêmica entre Donga e Ismael Silva, na definição do que seria samba, revela o quanto o gênero não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida em que novas performances e os espaços musicais assim o exigiam. [...] Na verdade, as experiências e fusões musicais e culturais demonstram o quanto é arriscado pensar a história da música, principalmente a chamada “popular”, através de formas e gêneros puros, tomados como “fatos” musicais incontestáveis (NAPOLITANO, 2005, p. 50-51).

Não só na sua constituição, mas também na afirmação desse gênero musical, a característica híbrida favoreceu uma grande diversidade de estilos de samba. Porém, a caracterização que mais nos interessa é a que se marca na diferenciação do samba de morro e o de rádio. Não estamos ressaltando essa bifurcação para reafirmarmos uma possível ruptura, mas, ao contrário, para evidenciar como ela projetou as futuras correntes do samba moderno. Enquanto o samba de morro possuía uma cadência mais rápida e acentuada, o de rádio apresentava uma melodia mais cadenciada e poética.

O primeiro se desenvolveu principalmente nos morros cariocas que começavam a se formar. Ele nasceu como samba dos blocos carnavalescos de bairros cariocas e se caracterizava por fazer inovações rítmicas, as quais perduram até os dias atuais e são vistas nos sambas de enredo. Desse grupo, destacamos a conhecida “turma do estácio” (Alcebíades Barcellos, Armando Marçal, Ismael Silva, Nilton Bastos entre outros). Já o samba da rádio, também conhecido como samba canção, fruto do casamento do samba com a canção, na

³² Não é nossa proposta, nesta pesquisa, fazer uma detalhada descrição da constituição e construção do samba, mas ainda sim consideramos importante remeter-nos aos textos *O mistério do samba* (2007), de Hermano Vianna e *A construção do samba* (2007), de Jorge Caldeira.

³³ Segundo Napolitano, “velhas senhoras que exerciam um papel catalisador nas comunidades que se formavam no Rio de Janeiro” (NAPOLITANO, 2005, p. 49). Citamos como expoente a casa da baiana Hilária Batista de Almeida, a famosa Tia Ciata.



década de 1930, era difundido pelas as estações de rádio que estavam em plena expansão pelo Brasil e passaram a tocar os sambas nos lares. Entre os grandes sambistas e compositores daquela época podemos citar: Noel Rosa, autor de *Conversa de botequim*; Cartola, de *As rosas não falam* e Dorival Caymmi, de *O que é que a baiana tem*.

Naquele período, os compositores ganhavam dinheiro apenas pela gravação e não pela criação e/ou reprodução. Dessa maneira, a rádio dava à canção um caráter comercial e massificador até então não observado no panorama musical do Brasil. As canções brasileiras produzidas nos grandes centros passaram a ser difundidas, assim como as canções de cunho mais regional (pouco divulgadas) e as canções internacionais. O rádio elevou o nome de muitos artistas, como Carmem Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e Noel Rosa, ao patamar de “ídolos”, sendo que o mesmo não ocorreu com os chamados sambistas de morro.

A partir da década de 1930, o Estado³⁴ começa a intervir nos meios culturais, sobretudo na música, passando a promover através dela um espírito cívico-nacionalista que de certa forma já havia sido apresentado como os hinos cívicos de Villa-Lobos³⁵. Nesse sentido, o rádio era visto pelo governo, e por boa parte dos intelectuais, como um meio “nobre” de “educar o povo”. Não é por acaso ser daquele período a invenção do samba-exaltação, e *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, é o maior símbolo.

Com o passar do tempo, tanto a música como o próprio público do rádio foi se diferenciando. O público, aos poucos, foi se tornando mais eclético e menos elitista, à medida

³⁴ No período de 1930 e 1945, Getúlio Vargas governou o Brasil de forma ininterrupta. Seu governo foi marcado por grandes mudanças tanto sociais quanto econômicas. Como exemplo podemos citar mudanças educacionais que previam que os hinos pátrios e o ensino do canto orfeônico se tornassem obrigatórios na rede escolar e se ampliassem nas grandes manifestações cívicas que mobilizavam a população em geral, tendo a figura de Villa-Lobos como o principal mentor desse projeto musical.

³⁵ Villa-Lobos foi o intelectual chamado para coordenar a música patriótica durante o governo de Vargas. Dirigiu grandes concentrações orfeônicas de professores e escolares no Rio de Janeiro e São Paulo. Criou e dirigiu a Superintendência da Educação Musical e Artística para a implantação do canto orfeônico nas escolas. Foi o primeiro diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico estabelecido em 1942. Esse órgão era responsável pelo programa da disciplina de canto orfeônico nas escolas brasileiras.



que a música tocada foi se tornando mais despojada com arranjos mais leves e interpretações vocais mais sutis.

Anos 1950 e 1960 - *Você não ouviu* (1966):

Você não ouviu
O samba que eu lhe trouxe
Ai, eu lhe trouxe rosas
Ai, eu lhe trouxe um doce
As rosas vão murchando
E o que era doce acabou-se

Você me desconserta
Pensa que está certa
Porém não se iluda
No fim do mês, quando o dinheiro aperta
Você corre esperta
E vem pedir ajuda
Eu lhe procuro, mas você se esconde
Não me diz aonde
Nem quer ver seu filho
No fim do mês é que você responde
E no primeiro bonde
Vem pedir auxílio

Você diz que minha rosa é frágil
Que o meu samba é plágio
E é só lugar comum
No fim do mês sei que você vem ágil
Passa um curto estágio
E eu fico sem nenhum
A sua dança vai durar enquanto
Você tem encanto
E não tem solidão
No fim da festa há de escutar meu canto
E vir correndo em pranto
Me pedir perdão (ou não?) (HOLLANDA, 1966).

Em depoimento sobre o que era a Bossa Nova, em PALAVRA... (2009), Chico Buarque disse: “Você imagina o que era não ter... Não existir aquilo... Nada parecido com aquilo... Você ouvia música o dia inteiro... e nunca ouvi nada parecido com aquilo em língua portuguesa”³⁶.

A Bossa Nova, ao seu tempo, promoveu uma grande ruptura com o projeto estético musical de até então. Diferentemente do que víamos no samba anterior à Bossa Nova, este foi

³⁶ Depoimento oral de Chico Buarque extraído do documentário *Palavra encantada* (2009).



um movimento desenvolvido por jovens não mais dos morros, mas sim da Zona Sul carioca, com boa situação socioeconômico-cultural.

A Bossa Nova trouxe para o público uma música mais preocupada com harmonias e com sequências mais inusitadas, diferente da harmonização do samba. Foi apresentado o modo de cantar sem excessos, sem agudos e prolongamento de notas. Houve também mudança no que se refere à temática. A Bossa Nova deixa de tematizar o denso amor mal resolvido e passa a tratar histórias mais leves e cotidianas.

A Bossa Nova está diretamente ligada às figuras de João Gilberto, do poeta Vinícius de Moraes e do maestro Tom Jobim. Segundo Severiano, a Bossa Nova “além de um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, é principalmente, como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição” (SEVERIANO, 2008, p. 330). Isso seria demonstrado logo no primeiro LP de João Gilberto, intitulado *Chega de saudade* (1959).

Anos 1960 e 1970 - *Cala a boca, Bárbara* (1972/1973):

Ele sabe dos caminhos
Dessa minha terra
No meu corpo se escondeu
Minhas matas percorreu
Os meus rios
Os meus braços
Ele é o meu guerreiro
Nos colchões de terra
Nas bandeiras, bons lençóis
Nas trincheiras, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha o fogo
Cala a boca
Olha a relva
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

Ele sabe dos segredos
Que ninguém ensina
Onde guardo o meu prazer
Em que pântanos beber
As vazantes
As correntes
Nos colchões de ferro
Ele é o meu parceiro
Nas campanhas, nos currais



Nas entranhas, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha a noite
Cala a boca
Olha o frio
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara. (HOLLANDA 1972/1973).

As décadas 1960, 1970 e 1980, sob o ponto de vista histórico, influenciaram e foram fortemente influenciadas pelas músicas que no momento se produziam. O período nos revela uma estreita relação entre política e música. Após as mudanças propostas pela Bossa Nova, na década de 1960, se firmou uma nova possibilidade musical que apresentava como alcunha a sigla MPB³⁷ (Música Popular Brasileira), que juntava nomes e possibilidades não apenas da Bossa Nova, mas de toda memória musical como samba e canções folclóricas. Segundo Napolitano, para o seu tempo, a MBP significou “um elemento cultural ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média” (NAPOLITANO, 2005, p. 64).

A MPB conseguiu reativar uma consciência de nacionalidade, pois, diferentemente da proposta do samba dos morros e da Bossa Nova da Zona Sul carioca, congregou expressões diversas, advindas de diferentes setores socioculturais, ao mesmo tempo em que era impulsionada pela indústria do consumo que se firmava após o desenvolvimento industrial, que se consolidava a partir dos anos de 1950. A MPB reafirmava um espírito de brasilidade, estabelecia a canção como espaço de discussão crítica e simultaneamente se mantinha em função de uma indústria cultural. Pouco a pouco, esse gênero musical por sua natureza complexa e por congregar elementos de origem diferente, foi se organizando e os artistas que

³⁷ “O projeto da MBP é marcado pela vontade de atualização da expressão musical brasileira, fundindo elementos tradicionais – principalmente o estilo do samba, que é designado como tal – com p rigor técnico da Bossa Nova, compondo canções caracterizadas como samba participante e canção engajada, entre outros gêneros, e representando as utopias do nacional popular” (PIRES, 2008).



faziam parte do movimento tentavam dar conta dos dilemas sociais e políticos do Brasil, que em 1964, passa a ser governado pelos militares que tomaram o poder através de um golpe.

Durante o período ditatorial, a produção cultural foi fortemente influenciada pela situação sociopolítica. A edição dos Atos Institucionais I, II e III a partir de 1964 recrudesciu paulatinamente o regime militar e trouxe a cassação dos direitos políticos e o controle do congresso. Naquele ano, a censura passou a ser sistemática e era realizada por bilhetes e telefonemas ameaçadores ou através da chamada censura prévia, mais frequente com as canções populares.

As atividades culturais passaram a ser o suporte para a organização de mais um ponto de resistência ao julgo militar. Os jornais, o teatro, o cinema e a música passaram a estabelecer-se como lugar para discussão e resistência até por serem formadores de opinião e comportamento. Foram principalmente os estudantes, os intelectuais e os artistas que sentiram as profundas transformações geradas pela instalação de um regime militar.

Em vista disso, entendemos que as canções produzidas durante o regime militar veiculavam um discurso de contestação e mobilização em sua essência, mesmo quando não tratavam diretamente de assuntos relacionados à política. E assim foi se firmando uma corrente na MPB com um forte compromisso político-ideológico, e sua produção passou a ser conhecida como canção de protesto. Para Wisnik,

na canção de protesto a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que se move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando a atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito que busca manter “a história na mão” como quem detém as rédeas de um cavalo, aparece tanto no *Caminhando* (Pra não dizer que não falei das flores), de Geraldo Vandré, como no *Ponteio*, de Edu Lobo e *Capinam*, ou na cabralina e alegoricamente exemplar *A estrada e o violeiro* de Sidney Miller (WISNIK, 2004, p. 122).

Naquele período, a indústria da música foi fortemente influenciada pela instituição de duas formas de consumo de canções além do disco: os festivais e a TV. Enquanto o



fonograma privilegiava uma audição mais privada. Nesse suporte, o público, para a apreciação da canção, poderia ter uma relação mais crítica e a sua assimilação passava mais pelo cognitivo do que pelo sensitivo propriamente dito. É claro que o disco também permitia a audição coletiva nos espaços privados e domésticos. Com a inauguração dos tempos dos festivais, a apreciação da canção ultrapassava os limites da audição, ela passou a incluir um olhar para a performance dos cantores ao vivo. Isso facilitava a cumplicidade de um determinado grupo social específico - normalmente jovens estudantes da classe média. Além, é claro, do fato de os espaços onde ocorriam os festivais acabarem se tornando uma marca contra os julgos da ditadura. As canções nesse momento acabaram por configurarem-se como a grande expressão de resistência civil nos anos de 1960. Miceli afirma que a “MPB tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura esquerda” (MICELI³⁸, 1994 citado por NAPOLITANO, 2010).

Juntamente com o fenômeno dos festivais, vimos a difusão da televisão nos lares brasileiros. Além de televisionar os festivais, ela apresentava programas especializados em música popular. A TV permitia um contato com a imagem do artista e isso fazia com que o público levasse em consideração outros elementos importantes na *performance* da canção, como o gestual, expressões faciais, tipo de roupa, movimentos corporais, etc. Consideramos que esse elemento contribuiu para que a música tivesse papel deveras importante naquele período.

A canção popular engajada possuía diversas variantes que iam desde a canção engajada *stricto senso*, que se colocava frontal e abertamente contra a Ditadura Militar, até as canções mais pautadas pela reflexão musical e poética, que denunciavam não necessariamente o governo militar, mas contavam os dilemas da modernidade brasileira e as tensões entre o

³⁸ MICELI, S. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOLSNOWSKI, S. *et al.* (Orgs.) *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, Univ. Maryland, 1994.



arcaico e o moderno, o nacional e o internacional³⁹. Não podemos nos esquecer do lirismo e da subjetividade que se articulavam na produção dos mineiros do Clube da Esquina. Partimos da ideia de que todas as canções produzidas durante a Ditadura Militar expressam aquele contexto, mesmo que não falem diretamente, que usem de elementos diferentes para expressar, cantar o momento é contar o momento.

Anos de 1980 - *Valsinha* (1970):

Um dia ele chegou tão diferente do seu jeito de sempre chegar
Olhou-a dum jeito muito mais quente do que sempre costumava olhar
E não maldisse a vida tanto quanto era seu jeito de sempre falar
E nem deixou-a só num canto, pra seu grande espanto convidou-a pra rodar

Então ela se fez bonita como há muito tempo não queria ousar
Com seu vestido decotado cheirando a guardado de tanto esperar
Depois os dois deram-se os braços como há muito tempo não se usava dar
E cheios de ternura e graça foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança que a vizinhança toda despertou
E foi tanta felicidade que toda a cidade se iluminou
E foram tantos beijos loucos
Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
Que o mundo compreendeu
E o dia amanheceu
Em paz (HOLLANDA, 1970).

O encontro êxtase expresso na letra e na melodia da canção *Valsinha* são a síntese dos sentimentos vividos e expressos pela sociedade nos meados da década de 1970, com o início do processo de abertura política. As canções desse período cantavam a o reencontro paulatino com a liberdade entrecortado pelo sabor do medo vivido na década anterior.

Mais uma vez a canção se configurou como a maior meio de expressão cultural. Napolitano (2010) afirma que a MPB foi trilha sonora tanto dos anos de chumbo quanto da abertura. A canção de abertura se estruturou no que podemos configurar como uma mulher na sua janela, no lado de dentro respirava o odor da violência vivida na década anterior e do lado de fora via a anunciada e ainda não completamente vivida liberdade (Anexo A).

³⁹ Movimento Tropicalista.



Sabemos que a história da canção brasileira continuou e continua a ser contada e cantada⁴⁰ nas décadas seguintes. Porém, para a nossa pesquisa, o breve percurso proposto até aqui é suficiente.

2.3 A CANÇÃO BUARQUEANA

Dentro das considerações que fizemos sobre a história da música, temos que finalmente tecer alguns comentários especificamente sobre o lugar das canções buarqueanas, buscando refletir principalmente sobre como elas se constituem ao longo da própria história pessoal do compositor. Se a canção é, sobretudo, fruto do seu tempo, para falarmos das canções de Chico Buarque não seria fundamental falarmos do compositor. Entretanto, como consideramos a canção fruto de discurso, essa é uma etapa fundamental para a discussão que apresentamos nessa pesquisa.

Chico Buarque de Holanda nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1944, filho de Maria Amélia Alvim Buarque, pianista amadora, e Sérgio Buarque de Holanda, historiador, ambos marcados pela paixão musical. Durante a infância, Sérgio recebeu um convite para ministrar aulas na Universidade de Roma, aceitou e se mudou com toda a família. Esse fato influenciou Chico Buarque sobremaneira culturalmente. Outra grande influência do pai foi a sua amizade com Vinícius de Moraes, que futuramente seria também grande amigo e parceiro em muitas canções, além de padrinho.

Chico Buarque foi politicamente influenciado pelo trabalhismo getulista na infância e pelo desenvolvimento nacional de Juscelino Kubitschek (JK) na adolescência. Culturalmente, suas influências são vanguardistas seja na poesia, no cinema ou na arquitetura. Leu os grandes clássicos: Sartre, Flaubert, Kafka, Dostoiévski e Tolstoi sugeridos pelo pai. Ouviu sambas:

⁴⁰ Retemos à série de livros *De(cantando) a história* como uma boa referência para se pensar a história que a música escreveu e cantou nas décadas que sucederam ao recorte que propomos.



Noel Rosa, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi. Na Europa também aprendeu a gostar de músicas italianas e francesas.

Iniciou o curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo, mas abandonou-o três anos depois, influenciado pelo clima de repressão que assaltava as universidades após o Golpe de 1964. Casou-se com Marieta Severo, que lhe foi apresentada pelo amigo Hugo Carvana. Com a companheira teve três filhas: Sílvia, Helena e Luísa.

Decididamente, Chico Buarque nasceu para o país logo após o Golpe Militar de 1964, quando é perdida a fantasia de uma civilização brasileira sonhada a partir do final dos anos 1950.

Nos anos 50 havia um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização da esquerda em 60. [...] Aquele Brasil foi cortado evidentemente em 64. Além da tortura, de todos os horrores do país. A perspectiva do país foi dissipada pelo golpe (HOLANDA, 1999, p. 8).⁴¹

O marco zero da sua carreira foi a canção *Tem mais samba*, criada em dezembro de 1964 por encomenda para o show *Onda do balanço*. Já no começo de 1965, recebeu o convite do escritor Roberto Freire para musicar *Morte e vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. Mas é em 1966, no II festival promovido pela TV Record, que Chico Buarque é apresentado para o grande público dos festivais com a canção *A banda*, interpretada pelo compositor e por Nara Leão. Essa canção dividiu o primeiro lugar com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Podemos considerar que as duas canções possuem temáticas que metaforicamente fazem uma crítica ao momento histórico de sua produção. Em *Disparada* há uma crítica mais clara e direta que ressalta a necessidade de consciência política, de um despertar para o que ocorre na sociedade e da censura sofrida. E *A banda* apresenta a vida da “gente sofrida” que, pelo menos durante a passagem da banda, “despediu-se da dor”, com mais delicadeza poética. O compositor mostra a desesperança presente na sociedade da época e nos apresenta pessoas

⁴¹ HOLANDA, C. B. O fim da canção (em tomo do último Chico Buarque). *Folha de São Paulo*, São Paulo, ano 204, n. 03, 18 mar. 1999. Entrevista concedida a Fernando de Barros e Silva e Marcos Augustos Gonçalves.



tristes, amedrontadas e solitárias, metaforizando a clausura das pessoas por causa do regime militar.

A mesma identidade construída pelo “compositor/intérprete” para atingir seu público era indesejada pela censura. É nesse espaço, na seleção de um público geral para um público especificado como a censura, que as estratégias se configuram.

Os departamentos responsáveis pela censura no Brasil não foram criados após o Golpe Militar, de fato eles se institucionalizam com a Constituição de 1937, com o funcionamento do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que atuava em cada publicação de jornal, revistas, livros e radiodifusão. Naquela época, até os samba de enredo eram censurados. Para alguns historiadores, como afirma Moura (2001), a censura no Brasil sempre existiu:

Pode-se afirmar que sempre houve censura musical no Brasil. Quando não institucionalizada, pelo menos de forma velada, mascarada pelas relações sociais e encoberta por uma democracia racial que sabe exatamente qual é o seu lugar (MOURA, 2001, p. 01).

Mas foi a partir de 1964, com a criação da Divisão de Censura e Divisões Públicas (DCDP), que a República teve um instrumento policial para liberar (ou não) as canções passíveis de execução. E foi finalmente com a publicação do Ato Institucional número 5 (AI V), em 13 de dezembro de 1968, que o congresso foi fechado, extinguindo praticamente todas as garantias pessoais e constitucionais e principalmente recrudescendo a censura no campo das artes.

Diante de seu público e da censura, Chico Buarque assume a identidade de compositor engajado. Em 1968 participou da “passeata dos cem mil” e logo depois foi detido em sua própria casa e levado ao Ministério do Exército para prestar depoimento sobre a sua participação na passeata e sobre as cenas exibidas na peça *Roda viva*, consideradas subversivas. A partir daí, o compositor decidiu-se por um autoexílio e partiu mais uma vez para Roma, onde não deixou de fazer suas composições e discos.



Quando retornou ao Brasil em 1970, fez grande barulho por sugestão do amigo Vinícius de Moraes e retomou os protestos políticos lançando *Apesar de você*. Tal canção causou grande polêmica, porque a personagem “você” foi identificada como o general-presidente Médici. Chico tentou se defender, dizendo que o então “você” se referia a uma namorada que tivera e que possui uma atitude muito autoritária. “É, que era muito, muito mandona”⁴².

Para driblar a censura, Chico criou o personagem heterônimo Julinho da Adelaide. A investida deu certo e as canções *Acorda amor*, *Jorge maravilha* e *Milagre brasileiro* passaram sem grandes problemas pela censura. O público só tomou conhecimento da verdade por meio de uma reportagem publicada em 1975.

Quase impossibilitado de gravar suas próprias canções, Chico lançou o disco *Sinal fechado*, com músicas de outros compositores, exceção feita à canção *Acorda amor*, composta em parceria com Julinho da Adelaide, ou seja, com ele mesmo. Foi mais uma vez detido pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) ao regressar de uma viagem a Cuba, quando iniciava um processo de aproximação entre a cultura desse país e do Brasil.

Em 1978 lançou a canção *Fantasia*, cujo próprio título se revelou como um dos significantes mais recorrentes nas canções de protesto com o sentido de burla. Nesse ano a sociedade começou a se organizar, articulando greves e paralisações, literalmente tirando a “fantasia”.

Os compositores engajados, como já dissemos, posicionaram-se contrariamente ao governo ditatorial e o público reconhecia a identidade de um compositor nas ações com que procurava denunciar as atitudes antidemocráticas do militarismo. Assim como sua identidade também era conhecida pela censura. Chico Buarque driblava a censura com sua poesia, que contava a história de seu tempo e ao fazê-lo contava a história do próprio homem. O próprio

⁴² Palavras de Chico quando convocado a dar explicações sobre a personagem da canção *Apesar de você*. Uma fala que ficou cristalizada na história do músico. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>.



compositor se autodefiniu em sua canção *O futebol*, de 1989: “Para tirar efeito igual/ Ao jogador/Qual compositor/Para aplicar uma firula exata” (HOLANDA, 1989).



PRA ONDE É QUE ELAS VÃO
DEFINIÇÕES TEÓRICO-METODOLÓGICAS

*Sábios em vão
tentarão decifrar
o eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização*

Chico Buarque

Partindo da concepção que vimos construindo em nossa discussão até aqui, acreditamos que a canção, assim como outras práticas discursivas, traz em si componentes de diferentes dimensões do discurso e por isso se constitui de grande complexidade. Tomada a canção pelo hibridismo de linguagens de sua constituição, pela heterogeneidade da sua organização linguístico-textual e pela sua importância e relação como o contexto sociocultural, entendemos que, para refletir sobre esse fenômeno, necessitamos de uma abordagem teórico-metodológica que seja capaz de nos permitir um olhar ao mesmo tempo capaz de analisar cada uma dessas dimensões, não perdendo de vista a sua integralidade. Em outras palavras, uma abordagem que nos dê a possibilidade de olhar para cada um dos elementos que constituem a canção e perceber como eles com suas características e imposições colaboram na construção e compreensão de todo o discurso.



Em nossas pesquisas no campo dos estudos linguísticos, tivemos acesso a diversas abordagens de análise dos discursos, que segundo nossa impressão, via de regra, mesmo partindo de uma concepção da complexidade do discurso, acabavam por focar a proposta de análise apenas a uma das dimensões do discurso. Assim concordamos com Villela quando ela nos diz que “os modelos de análise do discurso existentes dão a impressão de um campo de pesquisas fragmentárias, pois mostram uma tendência a setorizar o campo de análise, cada abordagem ocupando-se de um tipo e certas dimensões do discurso” (VILLELA, 2003, p. 29-30).

Roulet (1991a) nos apresenta os principais estudos de análise do discurso, relacionados ao francês, e a dimensão a que cada um deles se dedica, os quais buscamos organizar no seguinte quadro:

QUADRO 03
Dimensões dos estudos em AD

Estudos em AD	Dimensão a que se dedica
Auchlin (1990)	Psicológica
Vincent (1989)	Social
Charaudeau e equipe (1989 a e b)	Psicossocial
Gülich (1988)	Interacional
Laroche-Bouvy (1984) e Kebrat-Orecchionni (1990)	Rituais e culturais
Lundquist (1980), Corblin (1987) Combettes e Tamassone (1988) e Adam (1987, 1992)	Anafórica, temática e sequencial
Ducrot e Anscombre (1983)	Argumentativa e polifônica
Weinrich (1964) e Bronckart (1985)	Enunciativa

Através de nossas pesquisas e estudos nos foram apresentados os trabalhos que vêm sendo desenvolvidos em Genebra desde 1979, por um grupo de pesquisadores, orientados



inicialmente pelo professor Eddy Roulet, que propõe uma abordagem de análise do discurso capaz de fornecer um quadro global que permite avaliar e integrar as contribuições de diferentes pesquisas sobre a organização do discurso.

Daí entendemos o fato de o Modelo de Análise Modular (MAM)⁴³ se articular da interseção de diversas pesquisas e trabalhos com a finalidade de conciliar as três dimensões do discurso (linguística, textual e situacional) em uma perspectiva sociocognitivo-interacionista.

Para os estudos genebrinos, o termo “discurso” é utilizado de maneira genérica “para designar todo produto de uma interação predominantemente linguageira, seja dialógico ou monológico, oral ou escrito, espontâneo ou fabricado, nas suas dimensões linguística, textual e situacional”⁴⁴ (ROULET, FILLIETTAZ & GROBET, 2001, p.188). Portanto, sob essa perspectiva, o MAM mostra-se uma abordagem bastante adequada à proposta de análise da complexidade das estratégias discursivas utilizadas nas canções buarqueanas.

Ao conhecermos os pressupostos do MAM, pudemos perceber que sua proposta é a de buscar interpretações que estejam além da mera descrição do discurso, mas antes procurem refletir e descrever interpretações possíveis desse determinado fenômeno. O MAM adota como hipótese metodológica as concepções da teoria modular, segundo as quais, algo complexo se organiza em subsistemas, chamados de módulos. Para NØlke “um módulo pode ser conhecido como constituindo uma teoria parcial – ou uma mini-teoria – comportando um sistema de regras (locais) com um domínio de aplicação especificada⁴⁵” (NØLKE, 1999, p. 18). Cada um desses módulos se une através de um conjunto de regras gerais, conhecidas

⁴³ Roulet e seu grupo de pesquisadores consideram suas pesquisas um conjunto de hipóteses, noções e princípios sistematizados e, portanto, chamam-nos de Modelo de Análise do Discurso (MAM).

⁴⁴ “Pour designer tout produit d’une interaction à dominante langagière, qu’il soit dialogique ou monologique, oral ou écrit, spontané ou fabriqué, dans ses dimensions linguistique, textuelle et situationnelle” (Tradução nossa).

⁴⁵ “Un module peut être conçu comme constituant une théorie partielle – ou une mini-théorie – comportant un système de règles (locales) avec un domaine d’application spécifique” (Tradução nossa).



como meta-regras⁴⁶. Daí poder exigir uma hipótese metodologicamente modular, ou seja, o complexo, segundo a teoria modular, pode ser pensado a partir de sua organização em subsistemas ao mesmo tempo independentes e interrelacionados pelas meta-regras.

Os estudos da linguagem de forma geral adotam a teoria modular em duas grandes correntes: a da mente, desenvolvida pelos estudos cognitivos, que busca descrever o funcionamento do espírito humano a partir dos estudos de Chomsky e Fodor; e a do discurso, que adota a teoria modular para a análise do comportamento linguístico humano tomado como atividade produzida monológica e dialogicamente. É nessa segunda corrente que temos os trabalhos desenvolvidos pelo grupo de Genebra. Assim, adotamos em nossa pesquisa uma abordagem modular corroborando as vantagens evidenciadas por NØlke (1999, p.19). Para ele uma abordagem modular é interessante por:

- a) permitir uma grande precisão na descrição do trabalho efetuado;
- b) abrir passagem a um nível explicativo, uma vez que é suscetível de explicitar vínculos e relações sistemáticos entre os fenômenos examinados e definidos independentemente uns os outros.

A partir dos conceitos da teoria modular, Roulet (1999) concebe a análise do discurso por módulos, uma vez que o discurso pode ser decomposto em sistemas de informações que, por sua vez, podem ser descritos independentemente e, posteriormente, as informações obtidas de cada módulo podem ser relacionadas, dando uma visão apurada de toda a completude do discurso. Ressaltamos que confirmamos a ideia defendida por Roulet de que o discurso em si não é constituído por módulos, mas que, para analisá-lo, devido à sua complexidade, as bases da teoria modular são satisfatórias. Sobre o assunto Roulet ressalta que “é prematuro considerar a modularidade como um reflexo de mecanismos psicológicos,

⁴⁶ Regras globais que ligam os diferentes módulos de um sistema.



do funcionamento do espírito humano, mas ela constitui uma hipótese promissora para descrever a complexidade da organização dos discursos⁴⁷ (ROULET, 1999a, p. 193).

Após cerca de 30 anos de estudos e pesquisas, o MAM vem sofrendo diversas modificações, agregando contribuições de diversas linhas do pensamento linguístico. Isto torna a sua proposta, em nosso ponto de vista, instigante, pois essa opção teórico-metodológica, não se estabeleceu como um quadro hermético e pretendo detentor de uma única possibilidade de pensar o discurso. São as pesquisas que vão se desenvolvendo com esse referencial que acabam por fomentá-lo. Em 2007, em um texto que apresenta um livro publicado no Brasil e organizado por Marinho, Pires e Villella, que contém mais 10 artigos em língua portuguesa que utilizam o MAM como referencial de análise, Roulet reafirma: “a abordagem modular deve ser aplicada de forma criativa à descrição de novas formas de organização, muitas vezes mais complexas, os discursos, e eventualmente modificada para dar conta deles⁴⁸” (ROULET 2007, p. 22).

A razão fundamental para a utilização do MAM, segundo o pesquisador genebrino, é a de que a organização do discurso está na combinação de uma capacidade ao mesmo tempo descritiva e explicativa. A primeira, que procura dar conta da complexidade do discurso analisado, observando módulo a módulo e a segunda, que procura dar conta das regras que estruturam a ligação desses módulos num todo. Nesse sentido, concordamos com Marinho (2004) que pensa no MAM como um interessante instrumento de análise por oferecer um quadro teórico e metodológico que permite a compreensão da complexidade e da heterogeneidade das atividades discursivas.

⁴⁷ “Il est prémature de considérer la modularité comme un reflet de mécanismes psychologiques, du fonctionnement de l’esprit humain, mais elle constitue une hypothèse prometteuse pour décrire la complexité de l’organisation du discours” (Tradução nossa).

⁴⁸ “L’approche modulaire doit être appliquée de manière créative à la description de nouvelles formes d’organisation, souvent plus complexes, des discours, et éventuellement modifiée pour rendre de celles-ci” (Tradução nossa)



Villela (2003) apresenta uma visão retrospectiva do MAM dividida em quatro estágios: **primeiro estágio** (1979-1989), marcado pela fundamentação do conjunto de hipóteses que compõem o modelo; **segundo estágio** (a partir de 1990), primeira apresentação da hipótese modular numa abordagem multidimensional⁴⁹; **terceiro estágio** (a partir de 1996), momento em que foram considerados os problemas levantados pela visão do modelo modular que assume uma possibilidade de leitura multidimensional, e finalmente o **quarto estágio** (1999, 2000, 2001), fase que considera uma abordagem cognitiva interacionista do discurso, última versão apresentada pelo grupo de pesquisadores de Genebra.

Como os estudos sobre a abordagem modular do discurso continuam em curso, em que pese a ousadia, nós consideraríamos, hoje, um **quinto estágio** (a partir de 2001), marcado pelas discussões realizadas de uma aproximação entre o MAM e a abordagem experiencial do discurso desenvolvidas por Auchlin (1996, 2000) e Simon (2002) em Genebra, além de trabalhos como o desenvolvido por Lanna (2005)⁵⁰ no Brasil.

A cada estágio percebemos mudanças não só no que se refere a um direcionamento teórico, vemos que as regras de constituição dos módulos e as meta-regras que unem essas informações modulares também vêm se aperfeiçoando e se adequando aos diversos *corpora* que vão integrando os estudos relacionados ao MAM. Citamos nesse caso especialmente as contribuições de Auchlin (2004) e Simon (2004) na descrição e organização das formas de organização prosódica e periódica, as pesquisas de Filliettaz (2003, 2004) desenvolvidas no que se refere principalmente à descrição da organização referencial e Grobet (2002) com pesquisas relativas às formas de organização relacional e tópica, todos desenvolvidos na Universidade de Genebra. Aqui no Brasil, não podemos deixar de mencionar Pires (1997), a divulgadora da abordagem modular em nosso país, Marinho (2002) e suas discussões que

⁴⁹ Utilizar uma abordagem multidimensional significa considerar que a análise dos discursos deve dar conta de uma pluralidade de fenômenos interligados e de complexidade de variável.

⁵⁰ A autora desenvolveu no Brasil a pesquisa *Ação, experiência e discurso: a gestão da mudança na hipnoterapia* (2005).



aprofundaram os conhecimentos sobre o módulo hierárquico e a forma de organização relacional, nos textos científicos e jornalísticos. Villela (2003) e a proposta de um olhar mais detalhado principalmente sobre a forma de organização periódica. Citamos ainda Rocha (2004) e Soares (2004), que se dedicaram ao estudo das relações interpessoais no contar das narrativas paraenses e o casal Lanna (2005a e 2005b) e suas pesquisas acerca do estudo da polifonia do texto operístico e da relação entre ação, experiência e discurso além das pesquisas que se dedicaram à análise da organização polifônica em canções (RUFINO, 2006), no discurso político (BRUNETTI, 2006) e no discurso jurídico (DACONTI, 2002). Finalmente lembramos as pesquisas de Cunha (2008 e 2010) e seus estudos e contribuições sobre informações sequenciais em textos jornalísticos e narrativos.

Para nossa pesquisa tomaremos as discussões propostas principalmente no quarto estágio do MAM, que foi apresentado em Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), considerando, na medida do possível, as discussões mais atuais acerca dessa abordagem teórico-metodológica. Nessa versão do MAM, os módulos são considerados como os elementos mínimos e se consistem em sistemas de informações coerentes, independentes e maximamente econômicos. Sobre os módulos Villela acrescenta que “trabalha-se com a hipótese de que os módulos reúnem informações homogêneas e de que eles sustentam/apresentam domínios específicos da organização do discurso (a sintaxe, o léxico, a estrutura hierárquica textual, os domínios de referência, a materialidade da relação de interação)” (VILLELA, 2003, p. 41).

Assim temos módulos que definem cinco tipos de informações básicas: os módulos **lexical e sintático**, que contemplam a dimensão linguística, o **hierárquico**, que contempla a dimensão textual, e os módulos **referencial e interacional**, que contemplam a dimensão situacional. Eles são considerados sistemas de informação de base que têm origem nos três componentes do discurso. Os módulos de acordo com o MAM (2001) de forma sucinta são:



- a) **sintático** - refere-se às regras que definem as categorias e a construção das sentenças, e às instruções dadas por certos fonemas (pronomes anafóricos e tempos verbais) e certas estruturas sintáticas cuja intenção é orientar a interpretação do discurso.
- b) **lexical** - trabalha com a pronúncia, a ortografia, as propriedades gramaticais e o sentido do conjunto de palavras que constituem as variedades discursivas de uma língua.
- c) **hierárquico** – preocupa-se com as categorias e regras que permitem engendrar as estruturas hierárquicas dos textos. É considerado juntamente com os módulos sintático e referencial a espinha dorsal do modelo, por fornecer informações básicas da produção de um grande número de textos.
- d) **referencial** - trata das relações que as produções languageiras mantêm com as situações nas quais foram produzidas. A abordagem genebrina da dimensão referencial possui um carácter metodológico psicossocial, pois leva em consideração o papel das “mediações sociais” na construção da forma pela qual os agentes, engajados em uma certa linha de conduta, representam os contextos de atividades.
- e) **interacional** – descreve as propriedades materiais das situações de interação. As materialidade do discurso são consideradas como o canal, o modo, as posições de interação e o tipo de vínculo da interação.

Da acoplagem das informações nascidas dos módulos surgem as formas de organização. O MAM distingue dois tipos de formas de organização: as **elementares** e as **complexas**. As formas de organização elementares fono-prosódica, semântica, relacional, informacional, enunciativa, sequencial e operacional necessitam de uma articulação entre os módulos para serem descritas. Já as formas de organização periódica, tópica, polifônica,



composicional e estratégica são consideradas complexas por surgirem da combinação de informações oriundas dos módulos e das formas de organização elementares. Podemos estabelecer em linhas gerais:

a) formas de organização elementares:

- **fono-prosódica** - o resultado da combinação de informações oriundas das estruturas sintáticas com as estruturas fono-prosódicas dos lexemas e das informações combinadas dos módulos sintático, lexical e da representação gráfica dos lexemas.

- **semântica** - está relacionada às representações semânticas, que provêm da combinação das estruturas sintáticas com as propriedades semânticas dos lexemas.

- **relacional** - preocupa-se com as relações marcadas e/ou não marcadas entre um constituinte e as informações presentes na memória discursiva, isto é informações lexical, hierárquica e referencial., “A organização relacional é uma forma de organização elementar que trata das relações ilocutórias e interativas existentes entre os constituintes do discurso e as informações presentes na memória discursiva.” (MARINHO, 2002, p.77)

- **informacional** - tem como objetivo tratar da continuidade tópica (unidade e manutenção temática) e da progressão das informações (encadeamento das informações no discurso) que são ativadas no texto ou no diálogo. Acopla informações de ordem linguística, hierárquica e referencial.

- **enunciativa** - se preocupa com a definição e a evidência dos discursos produzidos e representados. Por discurso produzido entende-se *aquilo que o locutor diz*. O discurso representado será *aquilo que o locutor diz que alguém disse*. Trabalha com informações lexicais, sintáticas, interacionais e é base para a organização complexa polifônica.



- **sequencial** - analisa as sequências que apresentam uma estrutura tipológica como: narração, descrição, dissertação e outras. A partir de uma tipologia que pode ser aplicada a produções linguageiras, podemos identificar os princípios estáveis e recorrentes que estão na base das infra-estruturas textuais. Esta forma de organização tem fundamentos nas informações de origem hierárquica e referencial.

- **operacional** – é o resultado da *couplage* de informações advindas dos módulos hierárquico e relacional, integrando as descrições das dimensões verbal e acional do discurso.

b) formas de organização complexas:

- **periódica** - faz referência à pontuação no discurso e à maneira pela qual os constituintes textuais são segmentados e agrupados. A organização periódica baseia-se na combinação entre informações hierárquicas e informações relativas às organizações fono-prosódicas ou gráficas.

- **operacional** - descreve as relações existentes entre as dimensões verbal e acional do discurso, aproximando modo de comunicação e modo de ação.

- **tópica** - visa a desenvolver a análise da organização informacional buscando dar conta da hierarquia dos objetos de discurso e dos elos de derivação entre eles, para compreender como os interlocutores geram a escolha e o encadeamento desses objetos de discurso no desenvolvimento da interação.

- **polifônica** - trata do fato de o discurso de um locutor poder apresentar vozes que correspondem a outros discursos ou outros pontos de vista diferentes do seu. Essas vozes representam palavras ou pensamentos do próprio locutor, do destinatário ou de outras pessoas, ou ainda pontos de vista não relacionados a locutores específicos.

- **composicional** - permite ir além da simples identificação de sequências discursivas, na medida em que explica as formas e funções, cotextuais e contextuais, das diferentes



sequências discursivas descritas na organização sequencial, por meio da descrição das propriedades formais emergentes, ou dos efeitos composicionais de superfície, que caracterizam e singularizam essas sequências.

- **estratégica** - procura dar conta da descrição da maneira pela qual os interactantes coordenam as relações de face e lugar no discurso. Ela resulta da acoplagem de informações do plano linguístico, situacional e textual.

Em decorrência da hipótese metodológica adotada pelo MAM, a análise do discurso é proposta em duas etapas: **decomposição**: fase que consiste na descrição das dimensões do discurso que intervêm no fenômeno analisado, a partir de sistemas de informações simples reunidos em torno dos componentes linguístico, textual e situacional, e **composição**: fase que consiste no exame da forma como os sistemas de informação combinam-se discursivamente. A organização do discurso é, portanto, descrita passando-se sucessivamente da

descrição das dimensões modulares à descrição das formas de organização elementares, seguindo-se à descrição das formas de organização complexas, antes de abordar o estudo das inter-relações significativas que se podem observar entre as formas de organização complexas (ROULET, 1999, p. 148).

Para a apresentação do modelo, Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 51) utiliza um esquema para demonstrar a descrição das dimensões e das formas de organização elementares e complexas. O esquema proposto no quadro seguinte se dispõe em três linhas, referentes às dimensões constitutivas do discurso (linguística, textual e situacional) - representadas com figuras ovais; e três colunas que apresentam, na primeira, os módulos, que se referem às dimensões a que se relacionam, na segunda, as formas de organização elementares, e na terceira, as formas de organização complexas – representadas com retângulos.



QUADRO 04
Modelo de Análise Modular

	Módulos	Formas de organização	
	<dimensões>	<elementares>	<complexas >
LINGUÍSTICO	lexical	fono-prosódica ou gráfica	
	sintática	semântica	periódica
TEXTUAL	hierárquica	relacional	tópica
		informativa	polifônica
		enunciativa	composicional
SITUACIONAL	referencial	sequencial	estratégica
	interacional	operacional	

Fonte: ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 51.

A disposição do quadro em linhas e colunas, como descrevemos, não representa de forma determinante a maneira como as informações são combinadas. Essa combinação é, de acordo com o modelo, denominada de regras de *couplage*⁵¹ que estruturam o MAM. Mesmo possuindo uma arquitetura em parte hierárquica, no que se refere ao fato de as informações das formas de organização serem derivadas das informações modulares, a leitura do quadro é considerada heterárquica, ou seja, a organização dos módulos e das formas de organização no esquema não determina as suas possíveis interrelações. Essa proposta de leitura do esquema nos leva a considerar o aspecto multidimensional da abordagem modular da complexidade

⁵¹ Estas regras são apresentadas durante a descrição de cada módulo e forma de organização propostas em (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001).



discursiva. Esse é em nosso ponto de vista, mais um recurso importante desse modelo de análise do discurso, mesmo a hierarquia sendo um princípio constitutivo da atividade humana, segundo Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), o modelo proposto não se restringe a um enfoque somente hierárquico.

Resta-nos ainda apontar o caráter heurístico da abordagem da análise do MAM, que não se destina a realizar interpretações definitivas de uma situação discursiva, mas por outro lado, se constitui de análise suportada por base teórica que busca chegar a uma interpretação o mais detalhada possível, descrevendo, representando e analisando o discurso. E ainda a possibilidade de análises de *corpora* diferentes que podem ser descritos, uma vez que se constituem de propriedades de ordem linguística, textual e situacional. De uma maneira muito interessante, *corpus*, referencial metodológico e objetivo de pesquisa podem dialogar nas propostas de interpretações para os mais diferentes tipos de discurso. O pesquisador, diante de seu objetivo de pesquisa e dos recursos do MAM, pode construir cuidadosamente seu caminho de análise considerando as informações relevantes em cada *corpus*. E cada *corpus* acaba por indicar juntamente com o objetivo do pesquisador qual dimensão pode ser interessante em sua análise.

Antes das análises da construção discursiva das personagens buarqueanas nas canções de nosso *corpus*, que faremos nos próximos capítulos, entendemos ser imperativo a discussão e conceituação do gênero⁵² **canção** de forma mais ampla, tendo por base a abordagem modular do discurso.

⁵² A palavra gênero não será mais utilizada como definido no segundo capítulo, relacionada à música, porque deste momento em diante ela será definida e utilizada como gênero discursivo.



3.1 O GÊNERO CANÇÃO – DISCUSSÕES E CONCEITUAÇÃO

Partiremos para uma conceituação do gênero canção e suas especificidades buscando as relações entre esse tipo de discurso e mundo no qual ele se produz. Para isso nossa proposta é conceituar o gênero canção a partir dos pressupostos do Modelo de Análise Modular (MAM) tendo como fundamento as informações de ordem referencial.

À medida que optamos por discutir no item 1.2 *A natureza dialógica da linguagem*, estamos deixando claro que, sobre a noção de gêneros, partiremos mais uma vez da concepção bakhtiniana, de que todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem em gêneros. Em nosso ponto de vista, a natureza dialógica da linguagem como resultante da interação verbal (constitutiva dos sujeitos e da própria interação verbal) vai apontar os caminhos que vamos seguir para uma definição do gênero canção.

Os estudos desenvolvidos por Bakhtin sobre os gêneros do discurso se preocupam com o dialogismo do processo comunicativo inserido no campo de sua emergência. Sabemos que o uso da linguagem se concretiza em enunciados (orais e escritos) concretos e únicos proferidos pelos integrantes de um determinado campo da ação humana. Para Bakhtin:

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados ao enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos *relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso* (BAKHTIN, 2003, p.262).

Ao conceituarmos os gêneros do discurso a partir dos apontamentos bakhtinianos, trazemos também conosco a ideia de que existe uma infinita diversidade de gêneros discursivos porque seriam também infinitas as possibilidades da atividade humana nos mais diversos campos. Podemos assim considerar os gêneros como atividades discursivas



socialmente estabilizadas que se prestam aos mais variados tipos de controle social e até mesmo ao exercício de poder. Além disso, podemos acrescentar que os gêneros são formas de inserção, ação e controle social no dia-a-dia, que são incontornáveis, mas não determinista, pois eles não criam relações que perpetuam relações, apenas se manifestam em certas condições de sua realização. Só nos comunicamos através dos gêneros, porém a atividade discursiva se dá através de algum gênero não necessariamente *ad hoc*. Os gêneros contribuiriam para a ordenação e estabilização das atividades comunicativas do dia-a-dia. Podemos depreender que os gêneros são entidades dinâmicas, maleáveis de complexidade variável e que não poderíamos contá-los ao certo, por sua característica sócio-histórica variável. O gênero assim não pode ser pensado fora de sua dimensão *espácio-temporal*, pois adquire uma existência cultural. Ele surge emparelhado a necessidades e a atividades socioculturais. Os gêneros discursivos são tão vários como são as práticas sociais dos atores sociais: “a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se complexifica um determinado campo” (BAKTHIN, 2003, p. 262).

Do ponto de vista do dialogismo, como vimos, no primeiro capítulo, os textos prosaicos formam a esfera mais ampla das formas culturais no interior das quais outras esferas são experimentadas. Dessa maneira, Bakthin distingue “os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos)” (BAKTHIN 2003, p. 262). Os primeiros são considerados primários, pois abarcam as atividades das ações cotidianas e os segundos são considerados secundários, pois são capazes de incorporar e reelaborar os gêneros primários. A distinção proposta pelo estudioso russo é de extrema importância para nossa discussão sobre o que denominamos em nosso estudo como o gênero canção. Segundo Bakthin:

Os gêneros secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicitários, etc...) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sócio-político, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples),



que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios (BAKTHIN, 2003, p. 263).

Em função da caracterização que fizemos (no item 2.1) sobre a história da palavra cantada e da canção, podemos dizer que a canção surgiu e se constituiu a partir de certas condições de um convívio cultural mais complexo, desenvolvido e organizado que foi com o passar do tempo sendo reelaborado até constituir o gênero canção como temos hoje. Até se caracterizar como um gênero secundário e que vai paulatinamente se reelaborando.

Especialmente sobre o gênero canção, cabe-nos definir que partimos da concepção de Maingueneau, que considera “a canção como uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma *comunidade discursiva* que habita lugares específicos da formação social” (MAINGUENEAU, 1988, 1995).

Nas últimas décadas, a academia vem reconhecendo a canção popular brasileira como objeto sócio-histórico por seu papel artístico e também social, antes só concedido às artes eruditas e à literatura. Em nosso ponto de vista, esse reconhecimento é alcançado pelo desenvolvimento das teorias do discurso e conseqüentemente dos gêneros discursivos. Estudiosos como Costa (2002, 2005), Tatit (1996, 2002, 2004) e Lopes (2004), entre outros, têm se dedicado a entender e a conceituar o gênero canção por considerarem sua importância sociocultural. Coadunando com essa mesma opinião, acreditamos que há um fecundo espaço para discussões sobre a definição do gênero e as possibilidades de produção de sentido a partir de uma abordagem que considere todas as especificidades da canção.

Nossa discussão propõe uma reflexão epistemológica e pragmática sobre a análise do discurso das canções considerando as suas três linguagens. Esta proposta de abordagem se constitui em um desdobramento de nossa pesquisa anterior⁵³ em que, por escolha

⁵³ *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar*, dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em estudos linguísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, em Março, 2006.



metodológica, não analisamos as articulações texto/música, apesar de termos sempre concordado com uma definição de canção que não se limitasse à letra ou à melodia simplesmente.

Pretendemos que nossa pesquisa possa trazer avanços no que se refere à identificação do gênero canção tendo por base a ideia de que “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural” (TATIT, 2002, p. 97). Dessa forma aceitamos que a canção figura como um gênero híbrido, formado por uma parte melódica e outra de substância verbal, que não podem ser pensadas de forma isolada. Para Tatit (2002), não podemos analisar a letra de uma canção como analisamos um texto poético, tampouco podemos analisar somente a substância sonora da canção. Qualquer análise que considere apenas uma das linguagens que constitui esse gênero corre o risco de ser insipiente.

Em nossa perspectiva, os traços que diferem a canção da poesia são muito tênues. A canção, assim como o poema, pertence ao campo literário. A canção estaria no que Maingueneau (2005) chama de discurso literário. Para o autor, falar em discurso literário é

renunciar à definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do dizer atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor, associado ao seu modo ou posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados (MAINGUENEAU, 2005, p.18)

As canções seriam um ato de comunicação no qual o dito e o dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis (Maingueneau, 1995). Daí podermos afirmar que as canções assim como o discurso literário podem ser entendidas como uma prática que explicita um trabalho intencional com a linguagem, elaborado por um sujeito situado num contexto cultural, numa cenografia, o qual, no entanto, não se fixa em nenhum desses lugares. Diante do texto literário, poderíamos assumir uma atitude subjetiva e romântica, tendo o texto literário como fonte de emoções, e/ou uma atitude objetiva, ao tomá-lo como objeto de estudo científico,



procurando desvendar suas estruturas como via do conhecimento dos seus mecanismos de criação e de objetivação. Mello (2005) afirma que propor uma análise do discurso para o texto literário depende da possibilidade e da impossibilidade de conciliar o paradoxo de uma atitude subjetiva e de uma atitude objetiva em relação ao enunciado.

Acreditamos que para uma conceituação de um gênero discursivo secundário e híbrido como é a canção, é necessário que os processos que envolvem tanto a produção como a recepção da canção sejam analisados de forma complexa e multifacetada, como o resultado de um jogo de ações e reações dos parceiros envolvidos nessa atividade discursiva. Nessa direção partiremos em busca de uma definição para esse gênero a luz dos pressupostos da abordagem modular do discurso.

3.2 O GÊNERO CANÇÃO: SOB O OLHAR DO MAM

O gênero canção, assim como qualquer discurso, depende, para a sua realização, de recursos cognitivos mobilizados pelos sujeitos para o seu reconhecimento, depende de informações sobre o contexto sócio-histórico de produção do discurso e de evidenciar aspectos interacionais relativos a essa situação de comunicação.

Dessa forma acreditamos que para defender uma definição do gênero canção com base nos pressupostos da abordagem modular, necessitamos entender que as ações desenvolvidas pelos sujeitos na realização do gênero não estão reduzidas aos componentes físicos manifestados, nem aos mecanismos cognitivos interiorizados, nem às determinações sociolinguageiras, mas depende sobremaneira dos investimentos que dedicamos à articulação de todas essas dimensões.

Nesse sentido acreditamos que a atividade social tem um poder estruturante sobre as situações de discurso, performando as ações dos interactantes e permitindo uma representação



da estrutura do meio ambiente. É através da atividade social que entendemos, aceitamos, não aceitamos e/ou re-formulamos as regras do jogo interacional. A abordagem modular do discurso, pautada nas inquietações sobre a situação social e a relação que esta estabelece com as produções languageiras, apresenta a possibilidade de descrever as regras sociointeracionais impostas aos interactantes através das informações fornecidas pela dimensão referencial, componente de base do aspecto situacional do discurso. Em nosso ponto de vista, os aspectos referenciais, na abordagem modular do discurso, por possuírem um caráter metodológico psicossocial, que consideram o papel das mediações sociais, na construção da forma pela qual os agentes, engajados, representam os contextos de atividade; foram decisivamente influenciados pelos estudos dos gêneros discursivos desenvolvidos por Bakhtin. Para o russo:

os gêneros correspondem a situações típicas da comunicação discursiva, a temas típicos, por conseguinte, a alguns contatos típicos dos significados das palavras com a realidade concreta em circunstâncias típicas. Daí a possibilidade das expressões típicas que parecem sobrepor-se às palavras (BAKHTIN, 2003, p. 293).

As estruturas típicas de uma determinada situação de interação estariam relacionadas ao reconhecimento dos sujeitos envolvidos na interação, as suas posições, aos seus objetivos e às regras a que estão submetidos dependendo da situação social em que estão. Assim os sujeitos podem coordenar suas ações individuais de forma a alcançar seus objetivos. As ações dos sujeitos inseridos numa situação são efetivamente implicadas por ações sociais mais abrangentes.

O módulo referencial é definido como um componente elementar do discurso (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), e trata das relações que as produções languageiras mantêm com as situações nas quais foram produzidas, bem como suas relações com o(s) mundo(s) que ele representa. A dimensão referencial possui um caráter metodológico psicossocial, pois leva em consideração o papel das “mediações sociais” na construção da forma pela qual os agentes, engajados em certa linha de conduta, representam os contextos de atividades. Para detalhar mais o módulo referencial, tomamos em



consideração, de uma parte, as ações languageiras e não languageiras, determinadas ou designadas pelos locutores, e, de outra parte, os conceitos implicados nas tais ações. Fillietaz⁵⁴ sobre essa relação diz que “é necessário considerar que a ação não se desenvolve jamais sem mobilizar representações conceituais”⁵⁵ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 126). Os conceitos e as ações voltam cada um a campos nocionais bem específicos: estas relacionam-se aos sujeitos e suas intenções e aqueles, aos objetos e as suas propriedades. No que diz respeito à abordagem que adotamos, para o entendimento do gênero canção, partiremos de seu aspecto situacional, propondo uma reflexão sobre os conceitos e as ações relacionadas a este gênero a partir das informações do módulo referencial a fim de perceber como as informações advindas desse módulo se complementam e/ou se distanciam evidenciando a complexidade conceitual própria do gênero canção e, portanto, sua complexidade genérica.

As categorias da dimensão referencial aliam e descrevem as atividades, os conceitos e as ações envolvidas numa dada interação e são quatro: Representações praxeológicas e conceituais (consideradas subjacentes ao discurso), e estruturas praxeológicas e conceituais (consideradas emergentes, resultantes de realidades particulares).

⁵⁴ O capítulo 4, La dimension référentielle, do livro *Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours* foi redigido por Laurent Fillietaz.

⁵⁵ “Il faut considérer que l'action ne se déploie jamais sans mobiliser des représentations conceptuelles” (Tradução nossa).



QUADRO 05
Categorias de análise do módulo referencial

	Expectativas de ordem esquemática Esquemáticos/Subjacentes	Produtos Emergentes
Conceitos Objetos e suas propriedades	Representação conceitual Elenca certo número de características de determinado objeto independentemente de uma interação.	Estrutura conceitual Combina os elementos da representação conceitual de uma determinada maneira numa interação particular.
Ações Sujeito e suas intenções	Representação praxeológica Corresponde à descrição das ações que se realizam para a produção de um tipo de interação.	Estrutura praxeológica Representa como se realiza determinada interação e descreve as ações coordenadas dos seus participantes. Enquadres acionais

Como vimos no quadro, para a discussão sobre o gênero canção, vamos utilizar as expectativas de ordem esquemática, consideradas subjacentes (**representação conceitual** e a **representação praxeológica**), pois se referem a situações generalizantes, não particulares. Vamos definir o conceito canção e suas propriedades e as ações relacionadas a elas para assim buscarmos uma caracterização mais precisa desse gênero.

3.2.1 A REPRESENTAÇÃO CONCEITUAL DO GÊNERO CANÇÃO

Para coordenar as ações implicadas em uma determinada interação, os participantes nela envolvidos necessitam mobilizar recursos de ordem conceitual. Os participantes, ao se referirem a determinados objetos, podem negociar as propriedades e as correspondentes ações que os afetam em uma determinada situação de interação. Daí depreendemos que, para que a canção atinja seus objetivos, devemos considerar a capacidade dos agentes de construir

uma entidade conceitual suficientemente específica em torno deste objeto. Partiremos, pois, da reflexão do conceito canção e suas propriedades buscando elencar as principais características dessa forma de interação.

As representações conceituais, segundo Filliettaz (1996), são propostas a partir de um inventário de certo número de propriedades típicas de determinado objeto, independentemente de uma interação particular. Propor uma representação conceitual para a canção é engendrar um conjunto de propriedades ligadas a elas. Poderíamos esboçar da seguinte maneira uma representação conceitual genérica para a canção:

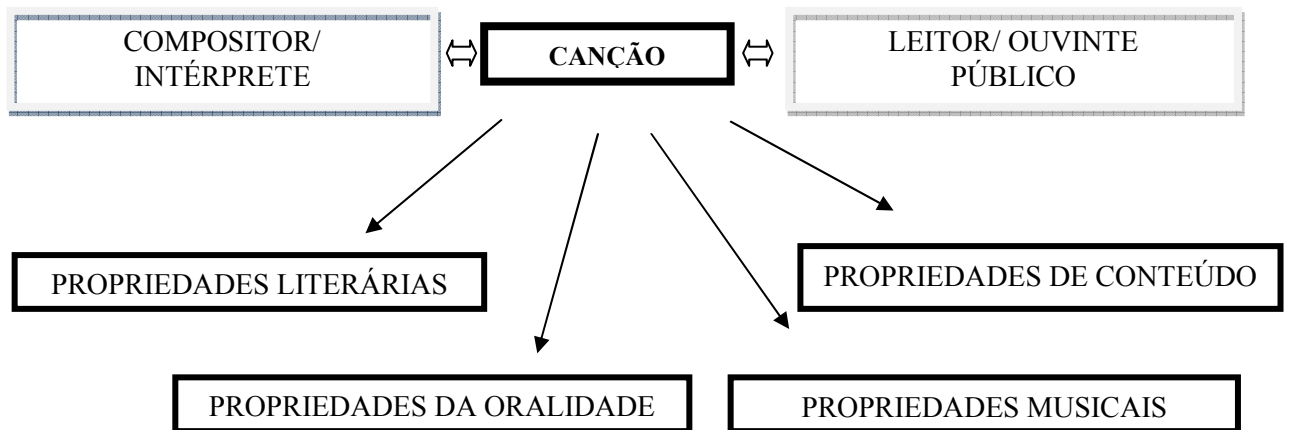


FIGURA 01 - Representação conceitual mobilizada ao ouvir uma canção

O esquema acima descreve a representação conceitual acionada pelo compositor/intérprete ao produzir a canção e pelo público ao ouvi-la. Ao compor e/ou interpretar e ouvir e/ou ler uma canção, os participantes dessa situação de interação mobilizam propriedades relativas ao seu conhecimento mútuo para escolherem assim as ações que ambos utilizarão no decorrer da interação. Além desses conceitos relativos aos participantes da interação, o esquema nos apresenta as características constitutivas do objeto canção. Essas características, apresentadas na representação conceitual, são os elementos que, em nosso ponto de vista, constituem intrinsecamente o gênero canção em maior ou menor grau dependendo da situação, pois a própria história da constituição da canção, como



apresentada no capítulo 2, apresenta em certa medida características relativas à estrutura poética, à estrutura e à proximidade da canção com aspectos da oralidade ordinária, à estrutura e à complexidade musical e finalmente à estrutura da história que se quer contar com a canção, que denominamos na representação como conteúdo.

3.2.1.1 PROPRIEDADES LITERÁRIAS DA CANÇÃO

No que se refere às propriedades da canção que trazem imposições de origem literária, reafirmamos que é inegável a relação intrínseca entre uma e outra. A propriedade literária da canção estaria fortemente relacionada ao aspecto verbal escrito da canção. Esse aspecto verbal escrito seria o espaço onde durante a composição os artistas poderiam dispor de recursos semelhantes aos utilizados no processo de criação poética. Assim como os poetas, os compositores escrevem para emocionar, divertir, convencer, fazer pensar o mundo de uma nova maneira. Eles da mesma maneira utilizam diferentes recursos como rimas, repetições, metáforas e até mesmo formas diferentes de colocar a palavra no papel. A propriedade escrita verbal da canção é de grande importância no registro que o compositor faz de sua criação e apresenta também certa importância na etapa de distribuição, onde a letra é apresentada ao público via encarte do LP, partituras e antologias. Este fato nos leva a entender a forte tendência que temos ainda hoje ao estudo das canções pelas disciplinas da Literatura, que privilegiam de certa forma a palavra escrita. Ressaltamos que, nos últimos anos, temos visto um movimento que tende a considerar a canção, a letra de canção e o poema como gêneros diferentes. A canção seria um gênero que possuiria como uma de suas propriedades um elemento verbal que seria a letra da música a qual em sua estrutura apresentaria certas proximidades com o poema. Sabemos que essa diferenciação de certa forma tende a reforçar o



que Costa (2003) chama de “anexação excludente” do gênero canção pelo discurso literário.

Ele diz:

Essa dimensão escrita da canção a coloca em uma situação contraditória em relação à literatura. É, por um lado, atraída para seu campo gravitacional, por conta dessa interface escrita; por outro, é repelida em virtude de sua dimensão não escrita. Assim, dado o prestígio da prática discursiva literária no mundo ocidental, forjado por séculos de grande influência na educação e na cultura, o discurso literário tende a tentar anexar o discurso lítero-musical, situando, porém, nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético, ao qual atribuiu valor em si, a ponto das (sic) palavras do campo semântico “poesia” terem adquirido na sociedade valoração positiva. Advém daí a eterna controvérsia nos meios literários sobre se a letra de música é ou não poesia, o que equivale à questão de se ela tem ou não *status* equivalente à poesia (COSTA, 2003, p. 112-113).

Em nossa pesquisa, acreditamos que a separação entre os gêneros letra de música e poema seja realmente plausível, mas vamos considerar a semelhança que ambos possuem no que se refere à materialidade escrita. Em nosso ponto de vista, o que podemos afirmar é que tanto o poema quanto a letra de canção, mesmo sendo gêneros diferentes, são manifestações artísticas que, apesar de possuírem natureza diversificada, em ambos há o predomínio da função poética.

Sobre a linguagem poética que as canções apresentam, Vanoye afirma:

Dada a necessidade de embricar necessariamente melodia, ritmo e letra, é nesse tipo de realização [a canção] que se pode notar de maneira muito clara a função poética da linguagem [...]. Sem falar das rimas, das aliterações e dos procedimentos comuns à poesia, saliente-se que as letras de canção recorrem frequentemente às onomatopéias, às sílabas vazias de sentido, destinadas a serem sustentadas pela melodia, com uma função puramente poética. A canção, sobretudo a popular, é o lugar de uma espécie de êxtase verbal onde se pode assumir o prazer da diversão com as palavras, os sons, as assonâncias, consonâncias, dissonância, rimas, imagens absurdas e o *non-sens*. A canção é, às vezes, por isso mesmo, a linguagem da liberdade (VANOYE, 1987, p. 178).

Um estudo comparativo entre os gêneros letra de música e poema nos é apresentado por Costa (2002). Ele nos mostra as relações existentes entre os dois considerando três aspectos: o material, o linguístico e o pragmático. No que diz respeito ao aspecto material, o poema possui predominantemente uma natureza escrita, apresentando em muitos casos, especialmente nas formas mais antigas, certa vocalidade que deve ser reconstituída através da



leitura e da declamação do texto. Assim, para a materialização do poema, necessitamos em grande parte dos casos dos suportes livros e computadores. A construção dos poemas é sem dúvida alicerçada sobre os pilares da palavra escrita. Hoje em dia, já temos notícias também de *compact disc* (CD) e *digital vídeo disc* (DVD) que apresentam os poemas além de sua forma escrita também declamada. Já a letra de música apresenta predominantemente o aspecto oral, a feição escrita é típica basicamente do momento da composição e da divulgação. Em relação ao poema, a letra de música vem muito mais carregada de vocalidade, pois no momento de produção se considera o modo de veiculação da canção oral/visual que necessita de instrumentos musicais, toca-discos, microfones, etc. É a voz que vai corporificar a letra de música, que aliada aos aspectos musicais dá vida à canção. Para o registro das canções basicamente temos os LPs, CDs e DVDs, os primeiros normalmente trazem as letras no encarte e os últimos já apresentam simultaneamente a *performance* do intérprete, a canção e a letra da canção que acompanham as imagens. Há ainda formas de veiculação das letras de canção que não levam em consideração o aspecto auditivo propriamente dito como as partituras, songbooks, catálogos e etc. Notamos também que a canção faz parte de um produto mais amplo, fruto de um padrão que é estabelecido pela indústria fonográfica. Podemos dizer que, ao escolher uma obra de um determinado intérprete, o consumidor leva consigo muito mais que a junção de letras e melodias. O que ele leva é um produto formado pela amálgama da imagem da gravadora, do compositor, dos intérpretes e até dos artistas plásticos e fotográficos escolhidos para compor os encartes dos álbuns que se fabricam por uma pressão da indústria cultural⁵⁶. É claro que este fenômeno também pode ser observado nas produções literárias, porém a penetração e o próprio investimento da indústria fonográfica, como sabemos, é superior ao da indústria livreira.

⁵⁶ Não é nosso objetivo aqui abrir uma discussão aprofundada sobre os aspectos da indústria cultural é apenas, não deixar de mencioná-la devido sua importância.



Linguisticamente concordamos com Padilha (2006, p.92), que nota uma tendência do poema em explorar o uso de palavras mais raras, pouco usadas na linguagem do cotidiano. “Há na maior parte dos casos um respeito às normas de significação verbal, que vai se construindo no interior do texto” (PADILHA, 2006, p. 92). Já nas letras de canção notamos, frequentemente, uma tendência ao uso de palavras típicas no cotidiano, há uma maior liberdade em relação à significação verbal, pois o significado das palavras pode ser reforçado pela sua entonação e também em relação aos elementos musicais utilizados na composição.

No que se refere aos aspectos pragmáticos, Costa (2002) diz que o poema busca construir cenas enunciativas egocentradas, onde o foco é o eu da enunciação. Fato que torna o poema fruto de uma comunidade discursiva específica que apresenta certa habilidade de leitura para ser consumida de forma autônoma, o que dá ao poema em si mais características do que Bakhtin definia como poesia. Já a letra de canção como elemento de um texto eminentemente prosaico, ao contrário, busca construir cenas dialógicas centradas na interação entre um eu e um tu constituídos no interior da letra, sendo assim um produto de uma comunidade discursiva bem menos definida do que ocorre com o poema. Como a letra está dividida entre o poético, o oral e o musical, ela vai exigir na sua interpretação conhecimentos de ordem melódica tanto do ponto de vista poético como do ponto de vista musical, porém, na etapa da recepção, o produto pode mobilizar conhecimentos diferentes e nem sempre conjuntos dos aspectos que compõem o texto.

Com relação às competências relativas ao fazer cancional e ao fazer poético, num depoimento de Luiz Tatit à revista Livro Aberto em 1997, o autor esclarece:

[...] É interessante identificar o que é letra de canção [...] e o que é poesia. [...] os letristas têm uma outra origem, embora da bossa-nova para cá já haja [...] certa migração da poesia para o canto popular: assim não deixa de haver correspondência. Mas à princípio, ser letrista é difícil para o poeta. Nem todo poeta consegue ser letrista, assim como nem todo letrista é um poeta. Embora haja uma boa relação, uma boa transição entre essas duas áreas, [...] a competência do letrista e a competência do poeta são muito diferentes. [...] o cancionista tem outro estatuto. É uma modalidade de expressão, pois ele não precisa se preocupar com a autonomia do texto: o texto não precisa valer por si próprio; pelo contrário, ele pode até ser banal se a melodia fígar o conteúdo (TATIT, 2007, p. 10-11).



Acerca desse depoimento, Costa (2002) considera que Tatit ignora a reversibilidade dos textos, pois para ele uma poesia pode vir a ser letra e uma letra pode ser lida como poema (caso não conheçamos a melodia, ou apenas declamemos ignorando esta). Costa diz que “esses fenômenos devem ser vistos como intervenções de uma prática discursiva sobre a outra: melodizar uma poesia é lê-la com olhos de cancionista, declamar uma letra é olhá-la com olhos de poeta” (COSTA, 2000). Ao compor uma letra de canção, o trabalho do compositor é diversificado do de um poeta quando compõe um poema.

Ainda que se considere toda a discussão sobre as semelhanças e diferenças entre o poema e a letra de canção, pudemos concluir que existem sim imposições de ordem poética para a organização do gênero canção. Ressaltamos que a canção, por se estruturar em versos e estrofes, ao utilizar figuras de linguagem tipicamente poéticas, obedece a certa tradição literária. Assim como no ato de produzir uma poesia, na canção é necessária uma habilidade maior que a de simplesmente nomear os seres. O poeta e o compositor trabalham de forma radical com o exercício da palavra. A grande parte desses recursos está sinalizada no interior do texto escrito – letra da canção - rima, aliteraões assonâncias, ritmo, repetição, paralelismo, pausas, organização estrutural como versos e estrofes. O que podemos concluir é que as imposições poéticas do conceito canção estariam, sobretudo, no nível linguístico-textual.

A partir do que vimos discutindo, podemos afirmar que muitos são os aspectos poéticos percebidos especialmente na obra de Chico Buarque, a ponto de autores como Menezes em seu texto publicado no *Songbook - Chico Buarque 3*, de Almir Chediak, afirmarem que “o acesso à poesia, sobretudo por parte das gerações mais jovens, se faz através da canção popular”. Segundo a opinião da autora, a característica poética da canção buarqueana seria a recuperação de uma antiga tradição: “lírica é poesia cantada acompanhada do som da lira” (MENEZES, 1999, p. 8).



Se tomarmos o cancioneiro buarqueano, vários são os indícios que comprovam essa tradição poética, principalmente no que se refere à composição, presente no discurso cancional. Podemos evidenciar as restrições poéticas, por exemplo, nos versos alexandrinos, ou dodecassílabos, de *Construção*:

Amou daquela vez como se fosse a última
beijou sua mulher como se fosse a última
e cada filho seu como se fosse o único
e atravessou a rua com seu passo tímido
subiu a construção como se fosse máquina
ergueu no patamar quatro paredes sólidas
tijolo com tijolo num desenho mágico
seus olhos embotados de cimento e lágrima
sentou pra descansar como se fosse sábado (HOLLANDA, 1971)

Aqui temos um trecho composto de versos alexandrinos, que evidenciam uma rima muito improvável, não de identificação de sons como comumente vemos. Como as últimas palavras de cada verso são paroxítonas (versos exdrúxulos), temos, se podemos assim chamar, uma rima de cadência, o que parece “rimar” é a posição da sílaba tônica das palavras. Toda essa estrutura colaborando para a construção do sentido geral do discurso.

Em outro exemplo, percebemos o cuidado com as palavras expressas nos versos de *Geni e o Zepellin* em que o compositor cria, em redondilhas maiores, sete sílabas métricas, tipicamente utilizadas nos versos camonianos, organizadas em sextetos num esquema bem elaborado de rimas AABCCB. Vejamos o trecho da canção:

De tudo que é negro torto
Do mangue do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos dos retirantes
É de quem não tem mais nada

Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina,
Atrás do tanque, no mato.
É a rainha dos rebentos,
Das loucas, dos lazarentos,
Dos moleques do internato (HOLLANDA, 1977-1978).



Mais um exemplo do rigor poético das composições buarqueanas, entre tantos, é *Cecilia* do álbum *As Cidades*, em que os compositores criam duas oitavas, ou seja, duas estrofes de oito versos com uma métrica formada por redondilhas menores, cinco sílabas métricas, versos heróicos quadrados, seis sílabas métricas e tretrassílabos, quatro sílabas métricas, rimando de uma maneira muito peculiar:

Quantos artistas
Entoam baladas
Para suas amadas
Com grandes orquestras
Como os invejo
Como os admiro
Eu, que te vejo
E nem quase respiro
Quantos poetas
Românticos, prosas
Exaltam suas musas
Com todas as letras
Eu te murmuro
Eu te suspiro
Eu, que soletro
Teu nome no escuro (HOLLANDA; RAMOS, 1998)

Vemos como Guimarães (2005), que a primeira estrofe organiza sua rima em ABBCDEDE e a segunda em ABBCDEED, sendo que os versos, que poderíamos considerar brancos⁵⁷, A e C (primeiro e quarto versos), rimam entre estrofes diferentes, aproximando artistas de poetas e orquestra de letras, que metalinguisticamente confirmam a nossa ideia de que as imposições poéticas intervêm nos textos cancionais.

As figuras⁵⁸ de linguagem poética, mais especificamente as de harmonia, são frequentemente utilizadas na canção. No cancionário buarquenano, para exemplificar, podemos citar o uso de aliterações⁵⁹, como no verso “tragar a dor engolir a labuta, da canção

⁵⁷ São aqueles versos que possuem métrica, mas não utilizam rimas (GOLDESTEIN, 1987).

⁵⁸ Para a definição das figuras de linguagem que citaremos em nossa pesquisa vamos nos embasar na obra *Versos, sons e ritmos* (GOLDESTEIN, 1987), de Norma Goldstein, autora, de marcada formação na teoria literária.

⁵⁹ Tipo de recurso sonoro que apresenta a repetição do som da mesma consoante ao longo dos versos ou do poema (GOLDESTEIN, 1987).



Cálice” (HOLLANDA; Gil, 1973), assonâncias⁶⁰, como nos versos de *Ana de Amsterdam*: “Sou Ana, da cama, da cana, fulana, bacana/ Sou Ana de Amsterdam” (HOLLANDA; GUERRA, 1972/1973). E onomatopeias como as fortemente utilizadas na trilha sonora composta para peça infantil *Saltimbancos* em 1977 e sutilmente utilizadas nos versos: “Me alimentaram/ Me acariciaram” (HOLLANDA; GUERRA, 1972/1973) em que o início dos versos imita o miado de uma gata.

Na composição da letra da canção, as figuras de sintaxe são muito importantes e vão acentuar algumas características típicas desse gênero e seu uso está diretamente relacionado à escolha artística do compositor. Nas canções é comum encontrarmos o uso de assíndetos, ou seja, a omissão de conjunções no interior e na ligação dos versos, uso de anáforas⁶¹, hiperbatos⁶², polissíndetos⁶³, anacolutos⁶⁴ entre tantos. Mas especialmente na obra de Chico Buarque, chama-nos a atenção o uso singular de anacolutos⁶⁵, em que o compositor com um recurso sintático quebra a expectativa do seu interlocutor, interrompendo o plano lógico do verso, com elementos que aparentemente ficam soltos, sem função sintática. Vemos isso muito bem expresso nos últimos versos da canção *Gota d’água*: “Deixe em paz meu coração/Que ele é um pote até aqui de mágoa/E qualquer desatenção, faça não/Pode ser a gota d’água” (HOLLANDA; GUERRA, 1972/1973).

⁶⁰ Tipo de recurso sonoro que ocorre quando há repetição da mesma vogal ao longo de um verso ou poema (GOLDESTEIN, 1987).

⁶¹ Tipo de recurso linguístico (sintático) em que há repetição intencional de palavras no início de um período, frase, verso e estrofe (GOLDESTEIN, 1987).

⁶² Tipo de recurso linguístico (sintático) em que há uma inversão completa de membros da frase e verso (GOLDESTEIN, 1987).

⁶³ Tipo de recurso linguístico (sintático) em que há repetição enfática de uma conjunção coordenativa mais vezes do que exige a norma gramatical (geralmente a conjunção e). É um recurso que sugere movimentos ininterruptos ou vertiginosos (GOLDESTEIN, 1987).

⁶⁴ Tipo de recurso linguístico (sintático) em que há interrupção do plano sintático com que se inicia a frase, alterando-lhe a sequência lógica. A construção do período deixa um ou mais termos - que não apresentam função sintática definida - desprendidos dos demais, geralmente depois de uma pausa sensível (GOLDESTEIN, 1987).

⁶⁵ O uso de anacolutos é muito frequente nas composições tropicalistas e dos artistas mais fortemente influenciados por elas como temos hoje em dia o compositor Djavan.



De certo que se pontuamos as características poéticas do conceito canção, não poderíamos deixar de mencionar a propriedade como os compositores utilizam no discurso cancional as figuras de pensamento e de palavras. Nas canções vemos com frequência o uso de antíteses⁶⁶, de eufemismos⁶⁷, metáforas⁶⁸ e metonímias⁶⁹. Esses recursos ajudam sobremaneira a constituir a relação de interação proposta, pelo gênero canção. Exemplificando mais uma vez com o cancioneiro buarqueano, podemos entre uma imensidão de possibilidades, apontar, segundo nossa memória afetiva, passagens que consideramos com forte aspecto poético. Citamos as conhecidas antíteses das canções *Eu te amo*: “Como, se na desordem do armário embutido/Meu paletó enlaça o teu vestido/E o meu sapato inda pisa no teu” (HOLLANDA; JOBIM, 1980), *Tira as mãos de mim*: “Éramos nós/Estreitos nós/Enquanto tu/És laço frouxo/Tira as mãos de mim/Põe as mãos em mim” (HOLLANDA; GUERRA, 1972/1973) e *Mil perdões* “Te perdão/Te perdoo porque choras/Quando eu choro de rir/Te perdão/Por te traír” (HOLLANDA, 1983).

Sem muito esforço nos vem à mente a famosa metonímia “*Devolva o Neruda que você me tomou*” de Trocando em Miúdos (HOLLANDA e HIME, 1978). Lembramos também alguns dos eufemismos dos clássicos do cancioneiro buarqueano como em *Pedaço de mim* (HOLLANDA, 1977-1978), “*Oh, pedaço de mim/Oh, metade exilada de mim/Leva os teus sinais/Que a saudade dói como um barco/Que aos poucos descreve um arco/E evita atracar no cais*” e em *Beatriz* (HOLLANDA, 1982), para saudade gerada pela separação e pela morte.

⁶⁶ Figura de linguagem que ocorre quando há aproximação de palavras ou expressões de sentidos opostos. (GOLDESTEIN, 1987).

⁶⁷ Figura de linguagem que ocorre quando uma palavra ou expressão é empregada para atenuar uma verdade tida como penosa, desagradável ou chocante (GOLDESTEIN, 1987).

⁶⁸ Figura de linguagem que ocorre quando um termo substitui outro através de uma relação de semelhança resultante da subjetividade de quem a cria. A metáfora também pode ser entendida como uma comparação abreviada, em que o conectivo não está expresso, mas subentendido (GOLDESTEIN, 1987).

⁶⁹ Figura de linguagem que ocorre quando há substituição de uma palavra por outra, havendo entre ambas algum grau de semelhança, relação, proximidade de sentido ou implicação mútua. Tal substituição fundamenta-se numa relação objetiva, real, realizando-se de inúmeros modos (GOLDESTEIN, 1987).



O que podemos concluir, ao final deste item, de forma definitiva, é que o gênero canção, em sua dimensão verbal, possui em sua essência um aspecto poético que não pode ser desprezado e que, por outro lado, não define sozinho a canção. Qualquer análise do discurso cancional de forma incontornável deve incluir seu aspecto poético. Dessa maneira quando passarmos às análises das canções do nosso *corpus*, serão também foco de nossas análises, na dimensão verbal, o seu aspecto poético e suas imposições.

3.2.1.2 PROPRIEDADES ORAIS DA CANÇÃO

O gênero canção em sua dimensão verbal, além do elemento poético, apresenta um forte aspecto da oralidade, dependendo, é claro, do estilo musical. As relações entre as imposições poéticas e da oralidade são mais ou menos ajustáveis. Ora a tensão tende para um, ora para outro, ou até em algumas canções esses aspectos conseguem fazer um diálogo bem estável.

Partimos da concepção do linguista e compositor Tatit, de que “a canção popular é produzida na intercessão da música com a língua natural” (TATIT, 1996, p.108). Sob essa perspectiva a canção adquire uma nova propriedade, pois podemos considerar como traço característico do gênero a proximidade da sua musicalidade com o “falar”. Se considerarmos que “uma canção é uma fala camuflada em maior ou menor grau” (TATIT, 1996, p. 109), encontraremos um aspecto da oralidade ainda não suficientemente tratado na descrição desse gênero.

Tatit (2002, p.09) é categórico em afirmar que “cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”. Nesse mesmo movimento para ele o cancionista é uma metáfora de um malabarista, pois no seu



fazer precisa “equilibrar a melodia do texto e o texto na melodia” (TATIT, 2002, p. 9). Ainda para o autor, o maior recurso do cancionista seria o processo entoativo que estende a fala ao canto.

E na junção da sequência melódica com as unidades linguísticas, ponto nevrálgico de tensividade, o cancionista tem sempre um gesto oral elegante, no sentido de aparar as arestas e eliminar os resíduos que poderiam quebrar a naturalidade da canção. [...] Ou, numa orientação mais rigorosa, que produz a fala no canto (TATIT, 2002, p. 09).

Podemos dizer que oralidade na canção estaria presente então no momento da composição, mas que possui papel importante também na recepção. A adesão do público não se dá apenas pelo conteúdo veiculado pela letra, mas também pela identificação do ouvinte com a gestualidade vocal do compositor/intérprete. Diferente da poesia que requer um público mais especializado, a canção, como objeto fruto de um mercado de consumo, precisa atingir um maior número de pessoas. Acreditamos que a proximidade com o falar dá ao público uma sensação de identificação.

Há na verdade uma sonoridade intrínseca nas línguas, enquanto fenômeno acústico culturalmente orientado, que constitui uma forma de musicalidade que é da sua própria constituição. É justamente dessa musicalidade da língua que trabalhada em maior ou menor grau se constitui o canto. O formato da canção é o que acaba por espelhar a dinâmica e a estrutura da palavra falada. Em nosso ponto de vista, essa característica remove a possibilidade de a canção ser tratada como um fenômeno somente poético ou musical. O aspecto oral da canção a aproxima da fala e é a correspondência e a tensão entre a música da língua e a palavra musicada que nos possibilita entender a canção em seu aspecto linguístico, além do caráter poético tão abordado em trabalhos do campo da Literatura.

É interessante pensarmos, por exemplo, no efeito de sentido da forma como o verso *Olhos nos olhos* (Chico Buarque, 1976) é cantado, conto aqui com a memória afetiva do leitor na reprodução do verso. Nesta canção, temos representada uma conversa de um ex-casal ao



telefone, cujo conteúdo é acentuado e reforçado pelo movimento gestual do verso. Temos também, o falar cantado típico dos pregões e feiras representado nos versos “Gostosa/Quentinha/Tapioca” da canção *Carioca* (HOLLANDA, 1998).

Assim como cada falante imprime uma gestualidade singular ao enunciado, a canção determina um modo de vocalização específico. Ao considerar que as canções se configuram como uma “fala mais ou menos camuflada”, percebemos um espaço fecundo para pesquisas e reflexões sobre a definição do gênero canção e as possibilidades de produção de sentido a partir de uma abordagem que considere suas particularidades, especialmente seu aspecto prosódico. O que nos leva a considerar o aspecto prosódico é o fato de compreender que os estudos desenvolvidos no campo dos fatos fônicos podem contribuir para um olhar mais atento ao movimento da palavra cantada, considerando, é claro, a sua proximidade com o falar. Para o filósofo genebrino Rousseau (citado por PRADO, 1998), o elo entre a linguagem e a música é a prosódia. Desta forma, podemos concluir que, para articular a linguagem verbal à linguagem musical, poderíamos recorrer às informações prosódicas – parâmetros de altura, intensidade, duração, pausa e velocidade da fala.

Os estudos linguísticos de maneira geral, no que se referem ao estudo dos fatos fônicos, se dividem em dois níveis: segmental (domínio das unidades mínimas) e o supra-segmental (onde se operam particularmente diferentes níveis de fenômenos de reagrupamento de unidades, e de contornos melódicos). Os estudos do nível suprasegmental são, portanto, o campo dos estudos prosódicos. A prosódia é, de maneira geral, formada pela variação da altura (frequência fundamental (F_0 ⁷⁰); em Hz), da intensidade (em dB) e da duração (em ms) que afetam o sinal da fala. Os estudos que têm como ponto de suporte a prosódia, didaticamente, são divididos em:

⁷⁰ A frequência fundamental (F_0), medida em Hz (Hertz) é definida pelo número de vezes por segundo em que as pregas vocais completam um ciclo de vibração. Esse ciclo é controlado pelos músculos da laringe que determinam a tensão nas pregas, como também por forças aerodinâmicas do sistema respiratório sublaríngeo.



QUADRO 06
Domínios da prosódia⁷¹

Micro-prosódia	Macro-prosódia
- Estrutura da sílaba; - Encaixamentos (pé métrico); - Ligação; - Timbre.	- Reagrupamentos entonativos; - Estrutura melódica, contornos entonativos; - Ritmo

A unidade de base da organização prosódica suprasegmental é a sílaba. Ela é portadora de traços de intensidade, altura e de duração que permitem a construção de contornos e de grupos entoativos em diferentes níveis. Os fatos prosódicos, especialmente a entonação, desempenham um papel de extrema importância na estruturação dos discursos, pois ela contribui para a organização das informações e para exprimir a atitude do locutor a respeito desta informação ou a respeito da situação de informação.

A cadeia discursiva é uma evidência comumente admitida, que se articula em unidades prosódicas hierarquicamente organizadas. No nível inferior, há as sílabas, que se combinam mais ou menos recursivamente em grupos prosódicos até formar unidades virtualmente máximas. A demarcação, os diferentes níveis, é o resultado de um jogo de proeminências relativas realizadas pela interação dos parâmetros de altura, de intensidade, de duração e de elocução (AUCHLIN; FERRARI, 1994).

O estudo da entonação de certas construções sintáticas revela que elas apresentam propriedades prosódicas particulares que evidenciam uma organização sintática e informacional subjacente.

Através da entonação é possível predizer o estatuto informacional de certas entidades, na passagem para a interpretação semântica da mensagem ou do contexto pragmático, no lugar da definição *a priori* das noções de tópico, foco, asserção e todas as suas dificuldades. Assim é na interação das informações morfológicas, sintáticas, semânticas e pragamáticas e prosódicas que os sentidos dos discursos vão se construindo. A prosódia é imposta pela morfo-sintaxe e pelo discurso, de maneira gradual ou complementar de forma a nos levar a

⁷¹ Quadro organizado com base nas informações obtidas no material cedido pelo professor Antoine Auchlin para a disciplina ministrada por ele e cursada por nós no outono suíço de 2008, na Universidade de Genebra.



considerar assim como (AUCHLIN; FERRARI, 1994) que a prosódia intervém crucialmente na construção e interpretação do discurso, de diferentes maneiras e em muitos níveis.

Sobre a importância dos estudos relacionados aos fatos prosódicos, as discussões ainda são incipientes, mas há trabalhos de grande relevância teórica que entendem o papel fundamental da prosódia para a interpretação dos discursos. “Os sinais prosódicos são polissêmicos e veiculam ao mesmo tempo informações paralinguísticas e informações linguísticas, determinantes para o tratamento dos enunciados e a sua interpretação pragmática no fluxo do discurso”⁷² (DI CRISTO 1999, p. 95, tradução nossa).

No Brasil especialmente temos um estudo interessante que relaciona a entoação da fala com a entoação da canção. O estudo de Beatriz Raposo Medeiros propõe a comparação entre frases faladas e cantadas extraídas de uma canção popular brasileira do ponto de vista da entonação. Ela discute a ideia de que a capacidade de compor é única se embasando nas teorias de Tatit. As curvas melódicas da fala são obtidas a partir das medidas de FO (frequência fundamental) e a da canção são representadas através de diagramas. Estratégias do saber-fazer cancional são reveladas através de escolhas do cancionista em relação à alocação de alturas melódicas, observando as exigências da música e da língua. Ao tratar da entoação da fala, a autora se calca nos parâmetros de Moraes (1998 citado por HIRST; DI CRISTO, 1998) que propõe uma descrição da entoação no português do Brasil. Para a análise das curvas melódicas, ela utiliza como referencial os diagramas propostos por Tatit. Ao final ela faz a comparação entre o gráfico obtido através do Praat⁷³ e o gráfico com as curvas melódicas da canção. Para a autora “a canção tem estatuto próprio e enlaça texto e melodia de

⁷² “Les signaux prosodiques sont polysémiques et véhiculent à la fois des informations paralinguistiques et des informations proprement linguistiques, déterminantes pour le traitement des énoncés et leur interprétation pragmatique dans Le flux du discours”

⁷³ Programa gratuito para análise, manipulação e anotação de sons. Essas funcionalidades são uma ferramenta completa em particular para o estudo da fala. Ele permite ainda traçar gráficos, construir gramáticas baseadas na teoria da otimização, fazer a síntese articulatória, simular redes de neurônios e fazer análises estatísticas. Foi criado por Paul Boersma et David Weenink de l’Institute of Phonetic Sciences de l’Université d’Amsterdam em 1996 e está disponível no site <www.praat.org>.



forma definitiva e de forma a não sabermos exatamente onde acaba um e começa a outra” (MEDEIROS, 2007). Ao comparar as curvas melódicas da fala com as da canção, em termos gerais, a estudiosa afirma que a canção mantém o padrão entoacional da fala, sendo que as diferenças entoativas residem nos detalhes, mas há momentos em que foram apresentados distanciamentos. O que diferencia a capacidade entoativa da canção é que esta define e busca uma unidade melódica harmônica e rítmica, a partir de uma determinada tonalidade.

Em nosso ponto de vista, ao compor e ao ouvir canções, os interactantes lidam com os conhecimentos poéticos, mas para além disso, exibem um conhecimento intrínseco da língua e seus aspectos entoacionais. A proximidade e o distanciamento da fala com cantar colaboram para a produção de sentido. Esse vai ser um ponto que vamos salientar nas análises das canções do *corpus*. Para Medeiros “o cancionista acaba por fazer sua própria regra, uma que possa servir à canção e só a ela, [...], não as regras de música e fala: antes as transforma para garantir-lhes a simbiose” (MEDEIROS, 2007, p. 06).

Dessa forma seriam ainda importantes no conceito canção elementos como: ênfases, suspiros, mudanças de tom, inversões entoacionais e como esses elementos participam na significação da canção. Não é por acaso que Chico Buarque de Hollanda é considerado um dos nomes mais marcantes do cancioneiro brasileiro. Percebemos que de forma consciente o compositor utiliza peculiarmente as insinuações melódicas com o objetivo a dar e conseguir o máximo rendimento verbal.

Como vimos reforçando, a dimensão linguística é formada, pois, por particularidades poéticas e orais. Quanto a estas últimas, temos visto poucos trabalhos. Nossa proposta nesta pesquisa, principalmente por consideramos as informações de ordem prosódica e periódica, em que pese a afirmação, propõe uma originalidade metodológica, no que se refere ao gênero canção.



Sobre os fatos prosódicos, Di Cristo afirma que “os sinais prosódicos são polissêmicos e veiculam por sua vez informações paralinguísticas e informações propriamente linguísticas, determinantes pelo tratamento dos enunciados e sua interpretação pragmática no fluxo do discurso” (DI CRISTO, 1988, p. 07). Em nosso ponto de vista, as informações linguísticas podem ser analisadas considerando-se o aspecto fono-prosódico e as informações paralinguísticas entre outras imposições no que se refere à canção. É importante não nos esquecermos também da grande influência das informações de ordem musical nesse tipo de discurso. Nossa proposta será tentar perceber como essas informações de diferentes linguagens contribuem em maior ou menor grau na produção dos sentidos possíveis na canção.

Partindo dessa consideração, avançamos em direção ao conceito de prosódia já definido no item (3.2.3) que diz, em outros termos, que a prosódia se conceitua basicamente pela variação da frequência fundamental (F0), da intensidade e da duração que afetam o sinal de fala. Podemos pontuar dois grandes grupos de interesse relacionados aos estudos da prosódia. O primeiro que se interessa pelo tratamento acústico, mensurável, instrumental da altura, intensidade e quantidade, correlatos perceptuais de frequência, volume e duração. O foco de atenção deste grupo tem se voltado não somente para o estudo dos parâmetros individuais em si e sua relação com os demais fenômenos fônicos segmentais, adicionados a considerações sobre a velocidade de fala e qualidade da voz, como também aos correlatos acústicos dos sistemas de acento e entoação nas diversas línguas. O segundo grupo se interessa pela consideração fonológica das organizações e representações dos sistemas de acento, ritmo e entoação nas línguas e suas interfaces com os demais componentes linguísticos. Basicamente estes grupos podem ser vistos organizados, de acordo com o quadro seis de nosso terceiro capítulo.

Para Simon (2004) o termo prosódico recobre três tipos de organização:



- a) **entoação**: linha melódica que se desenvolve paralelamente à ação temporal do discurso, cujo parâmetro é a frequência fundamental;
- b) **acentuação**: grau de proeminência de uma vogal ou sílaba numa determinada sequência fonética, cujo parâmetro é a intensidade. Há uma consistente relação de imbricação entre os conceitos de entoação e acentuação;
- c) **ritmo**: regularidade percebida das unidades proeminentes na fala, cujo parâmetro é a duração.

Para a análise prosódica que propomos para as canções de nosso *corpus*, entendemos ser importante levar em consideração os elementos relativos à acentuação e ao ritmo prosódico-musical, mas serão as informações entoacionais da palavra cantada o foco de nossa pesquisa. Partiremos da ideia de que a entoação está relacionada ao uso distintivo de padrões de altura (*pitch* – percepção pelos falantes da produção de F0 pelo sistema fonador. Interpretação pelo cérebro dos fenômenos físico), ou melodia⁷⁴ e de como ela pode veicular significados e sentidos aos enunciados cancionais.

Os enunciados têm diversas possibilidades entoacionais, e a escolha de uma entre tantas acarreta significação diferente da escolha de outras possibilidades. Dessa forma não podemos deixar de reconhecer assim como Cagliari que “os padrões entoacionais desempenham papel fundamental na realização semântica de atos de fala e na estruturação de conteúdos de enunciados complexos e da confecção de textos e montagem do discurso” (CAGLIARI, 2007, p. 180). Parte dessa consideração nossa opção por uma análise que tenha com elemento a entoação da canção.

Em nosso ponto de vista, os contornos melódicos (entoação) assumem uma determinada configuração prosódica, em uma dada língua, e são responsáveis por sugerirem um determinado significado, seja na esfera linguística, seja no âmbito paralinguístico. Em

⁷⁴ Tomamos o termo aqui o termo melodia no seu aspecto linguístico, ou seja, contorno dos níveis mais elevados da F0 num determinado enunciado.



nossa pesquisa, pudemos ter acesso a pesquisas relacionadas às informações entoacionais da fala que buscam uma gramática dos eventos melódicos das línguas naturais, considerando que existem padrões entoacionais, no nível da frase, que indicam modalidades sintáticas ou sentenças-tipo, normalmente encontradas em línguas não tonais (HIRST; DI CRISTO, 1998). Nessa abordagem teórica dos componentes melódicos, temos várias tentativas na construção de um inventário de contornos prosódicos para algumas línguas (inglês, francês, português de Portugal e português brasileiro entre outras).

No caso do português do Brasil (PB), temos estudos com propostas diversas para a criação de uma gramática dos eventos melódicos no Brasil, entre eles citamos as possibilidades de notação entoacional expostas por Cagliari (2009) e Lucente (2009). Para nossa análise, em que não nos interessa um exaustivo trabalho sob o ponto de vista da microprosódia linguística, propomos nos embasar nos princípios apresentado por Hirst & Di Cristo (1998) - de que no PB as sentenças afirmativas apresentam uma curva entoacional descendente e as interrogativas, uma curva ascendente - e Moraes (1998) que afirma que o acento lexical está estritamente ligado à posição que a palavra ocupa ao longo da elocução. Sendo assim é possível que ele varie de acordo com o padrão acentual da palavra, embora de forma menos significativa. Caso a palavra se localize dentro de um grupo prosódico, o que caracteriza uma posição fraca, a marcação do acento se colocará como uma combinação da intensidade e da duração.

Em nossa opinião, os falantes do PB partem de certas estruturas fixas entoacionais relativas ao entendimento dos enunciados, mas trabalham com as estruturas entoacionais, como os padrões de acentos fortes e fracos para evidenciar determinado sentido que se deseja dar ao enunciado. Se esse fato está relacionado especificamente com a fala ordinária, está mais ainda evidenciado nas palavras cantada. É importante lembrar que trabalhamos com a ideia de que a palavra cantada está intimamente relacionada à fala. Medeiros (2007), em seu



estudo, afirma que a canção mantém o mesmo padrão entoacional da fala. Segundo a autora, a diferença entre ambas estaria no detalhe. “O que diferencia a capacidade entoativa da canção é que esta define as alturas e busca uma unidade melódica, harmônica e rítmica, a partir de uma determinada tonalidade” (MEDEIROS, 2007).

Sobre essa relação entre a entoação da fala e da palavra cantada, e as restrições impostas pela linguística - curvas melódicas que apresentam padrões específicos a fim de distinguir significados -; e pela música – unidade melódica e afinação; Medeiros (2007) afirma que o “cancionista (compositor) acaba por fazer sua própria regra, uma que possa servir a canção e só a ela, embora tal regra, até onde a presente análise indica, não anule as regras de música e fala: antes as transforma para garantir-lhes a simbiose”.

Cabe ainda pontuar que não apenas da dimensão verbal se organiza a canção. Há ainda a considerar seu aspecto musical.

3.2.1.3 PROPRIEDADES MUSICAIS DA CANÇÃO

A música atua de forma intrínseca nos indivíduos, através das experiências emotivas que proporciona como, por exemplo, o prazer, a indiferença, o ódio, o amor. Todos os elementos que constituem o que conhecemos como música, sejam modos, andamentos, formas musicais, harmonizações, timbres, ritmos, linha melódica etc., agem como estímulos às nossas emoções e sensações. A função da música essencialmente é a de comunicar. Comunica-se pela música de diversas maneiras, seja através da música instrumental e/ou vocal. Em nosso ponto de vista, o mais importante é a transmissão da mensagem da canção, a comunicação em si. Compreendemos a música como um modo de expressão e interação dos indivíduos de tipo especial, pois ela envolve também um código de tipo especial, caracterizado por particular complexidade.



A música é considerada um tipo de linguagem humana. A capacidade do homem de atribuir significados decorre de sua dimensão simbólica. É por intermédio dos símbolos que o homem transcende à sua esfera física e biológica, tomando o mundo e a si próprio como objetos de compreensão, na raiz de todo conhecimento está a linguagem, como nos informa Duarte Jr. (1981), estudioso da linguagem musical. Para o autor é assim que as linguagens estão no mundo e nós estamos nas linguagens. Dessa forma a música (linguagem não-verbal) está no mundo e nós estamos na música. Segundo Santos, o homem é linguagem. Palavra, escrita, pintura, música, tudo é linguagem, tudo é “comunicação feita com signos em códigos que, gerando mensagem, representam a realidade para o homem” (SANTOS, 1986, p. 14).

Com muita frequência, vemos a música ser considerada um tipo de linguagem universal, cuja escrita pode ser lida por qualquer pessoa, de qualquer parte do mundo, desde que sejam conhecidos os elementos que a constituem. Porém, a essa postura Lanna (2005) coloca duas restrições a se considerar: a não universalidade da música e o seu cotejamento como referente do signo linguístico. Assumimos a partir dessas posições aparentemente contraditórias, que a música é uma linguagem, por seu caráter sígnico, universal, que se realiza individualmente, e sempre segundo técnicas historicamente determinadas, mas também consideramos que a música é capaz de obter sentidos diversos em culturas diferentes. Assim como a linguagem verbal, a linguagem musical é alimentada constantemente por um repertório cultural.

A música se concretiza em linguagem tendo um sistema como suporte. Ora se para a linguagem verbal temos como sistema o vocabulário e a gramática, para a linguagem musical o sistema seria o conjunto de signos sonoros e escritos que permitem a comunicação através da música. Essa linguagem refere-se às diversas possibilidades de diferentes parâmetros como duração, altura, intensidade, timbre, e seus diferentes elementos constitutivos, ritmo, melodia,

harmonia, que uma vez relacionados adquirem uma lógica intelectual e um significado psicológico tal que determinam um efeito sobre o ouvinte. Wisnik afirma que:

Em música, ritmo e melodia, durações e alturas, apresentam-se ao mesmo tempo, num mesmo nível dependendo necessariamente um do outro, um funcionando como o portador do outro. É impossível a um som se apresentar sem durar [...], assim é impossível que uma duração sonora se apresente concretamente, sem se encontrar numa faixa qualquer de altura (WISNIK, 1993 p. 19).

Os parâmetros musicais são normalmente escritos na partitura⁷⁵, notação ou representação escrita (padrão mundial) que utiliza como símbolos as notas musicais associadas aos sons. Na partitura podemos obter através dos símbolos informações de ordem musical e de ordem prosódica.

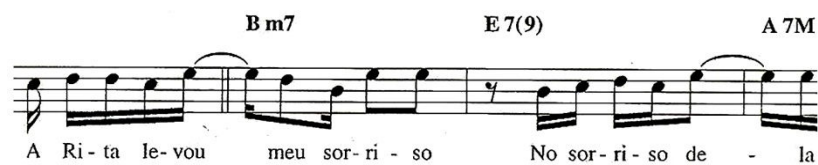


FIGURA 02 - Trecho da partitura da canção *A Rita*
Fonte: CHEDIAK, 1999, v. 2, p.50.

A linguagem musical, por sua complexidade, exige dos agentes relacionados à composição e gravação das canções a capacidade de articular o conteúdo aos aspectos poético, oral e musical. O compositor busca transferir para sua canção seus sentimentos em forma de ritmos e harmonias, relacionando-os. E quando é o caso de a canção ser cantada por um intérprete, ele partindo de um estímulo que o emociona e da leitura da partitura, colabora com o autor interpretando a execução. Contudo, se pensarmos na recepção da canção, via de regra, ela exige um pouco mesmo de reflexão musical sendo mais fácil perceber a emoção do que a mensagem contida, e esta acaba sendo mais difícil de ser compreendida. No momento da recepção, o público da canção lida com os conhecimentos estocados em sua memória afetiva construída socioculturalmente.

⁷⁵ No ANEXO C, apresentamos as partituras das canções que analisamos em nossa pesquisa.



Diferentemente do conteúdo linguístico, sem um caminho sonoro fica difícil de entender onde a linguagem musical pode chegar, ou quais serão os limites das combinações sonoras tanto na música vocal como na música instrumental. Podemos inferir basicamente que de maneira geral os ouvintes de canção não são conhecedores da linguagem musical, mas a percebem, sobretudo emotivamente, assim podemos contemplar pelo menos dois grandes tipos de ouvintes: aqueles completamente desconhecedores das estruturas e do tipo de música que estão a ouvir, mas que reagem emocionalmente (possivelmente através de movimentos, compreendendo, talvez, um possível código orgânico universal) e se deixam envolver por essa música, e os ouvintes amantes de um determinado tipo de música do qual ouvem com prazer e renovadamente determinadas obras, mas que desconhecem os meandros do código (da infra-estrutura) que lhes serve de base exemplo. Podemos inferir que a recepção do aspecto musical está mais relacionada a uma experiência sonora culturalmente fixada. Acreditamos que teríamos uma memória sonoro-afetiva que está relacionada com as experiências socioculturais que vamos desenvolvendo no decorrer de nossa vida.

Em nossa pesquisa, vamos utilizar as informações musicais contidas nas partituras, nos atendo às informações que podem ser percebidas por ouvidos não técnicos como o nosso. Procuraremos lidar com o fato de a canção popular ser produto de uma interação que não considera em si um público com refinado conhecimento musical, porém acreditamos que seja importante a definição de conceitos que utilizaremos no decorrer de nossas análises.

Entre eles tomaremos:

- a) **SOM** - vibrações audíveis e regulares de corpos elásticos, que se repetem com a mesma velocidade, como as do pêndulo do relógio.
- b) **RUÍDO** - vibrações irregulares são denominadas ruído.
- c) **RITMO** - efeito que se origina da duração de diferentes sons, longos ou curtos.
- d) **MELODIA** - sucessão rítmica e bem-ordenada de sons.

e) **HARMONIA** - combinação simultânea, melódica e harmoniosa dos sons.

Com a finalidade de representar como a combinação entre a linguagem verbal e musical é capaz de render grandes obras, citamos o caso da canção *A banda* (HOLLANDA, 1966), em que o arranjo é composto por instrumentos típicos de bandas de música (clarineta, trombone, caixa, dentre outros). Os instrumentos vão gradativamente sendo incorporados à música assim como as personagens vão seguindo a banda que vai passando na cidade. E o ritmo é marcado por um compasso que se aproxima das marchas, um estilo musical típico utilizado por bandas.

Es - ta - va - ã to - a na vi - da_O meu a - mor me cha - mou Pra ver a
ban - da pas - sar Can - tan - do coi - sas de_a - mor A mi - nha gen - te so - fri -
da Des - pe - diu - se da dor Pra ver a ban - da pas - sar Can - tan - do

FIGURA 03 - Trecho da partitura da canção *A banda*

Fonte: CHEDIAK, 1999, v.1, p.33.

Outro exemplo consistente da relação estrita entre as linguagens musical e verbal é a canção *Retrato em preto e branco* (HOLLANDA; JOBIM, 1968), onde podemos observar a estória contada na canção de um amor trágico que volta sempre a se repetir. Seu movimento cíclico angustiado apresentado verbalmente é reforçado de forma muito especial por uma melodia com repetições incisivas e harmonia dissonante, formando um movimento de vai-e-vem na melodia (que nos remete aos passos nervosos de uma pessoa) que tem como efeito de sentido a sensação de que estamos rodando insistentemente sem chegar a nenhum lugar. Esse efeito é que também se observa no plano verbal: “Já conheço os passos dessa estrada/ Sei

que não vai dar em nada/ Seus segredos sei de cor” (HOLLANDA; JOBIM, 1968), que se complementa com os elementos poético-sonoros os quais expressam uma sensação de impedimento, desilusão e repetição: “Vou colecionar mais um soneTo/ OuTRo ReTRaTo em bRanco em pReTo/ A maltTRaTar meu coração”. Em toda a canção percebemos que o autor utiliza aliteraões das consoantes R e T, fonemas que exprimem dureza (expressa pela obstrução de ar) e quebram de certa forma o movimento melódico.

The image shows a musical score for the song "Retrato em preto e branco". It consists of three staves of music in G minor (one flat). The first staff (measures 11-14) has chords F m6, E 7, Eb 7M, C m7, and C#o. The second staff (measures 14-17) has chords G m7/D, Eb 7M, C m(7M), C m7, Eb m7, D 7, G m, A m7(b5), and D 7. The third staff (measures 17-20) has chords G m, G 7(b13), C m7, C#o, G m7/D, and Eb 7M. The lyrics are: "tan - to Vol - ta sem - pre_a_en - fei - ti - çar Com seus mes - mos tris - tes ve - lhos sa - do E vo - cê sa - be_a_ra - zão Vou co - le - cio - nar mais um so - fa - tos Que num ál - bum de re - tra - to Eu tei - mo_em co - le - cio - nar ne - to_Ou - tro re - tra - to_em bran - co_e pre - to_A mal - tra - tar meu co - ra - ção Vou co - le - cio - nar mais um so - ne - to_Ou - tro re - tra - to_em bran - co_e".

FIGURA 04 - Trecho da partitura da canção *Retrato em preto e branco*
Fonte: CHEDIAK, 1999, v. 1, p.182.

3.2.1.4 PROPRIEDADES DO CONTEÚDO DA CANÇÃO

Especialmente no que se refere às canções populares, sabemos através de nossos estudos que até os anos 50, a narrativa⁷⁶ era a forma mais utilizada e tida como a forma mais eficaz de composição da canção. Com relação ao comportamento temático das canções, temos duas possibilidades opostas e complementares: a narratividade e a iconicidade. A primeira enfatizava a história, o processo de junção e disjunção. Já a segunda foi fortemente influenciada pelo concretismo das artes plásticas e da literatura e enfatizava o ícone (imagens

⁷⁶ Na abordagem modular do discurso, os aspectos relativos à tipologia textual são estudados na forma de organização sequencial. Essa forma de organização não será foco de nossa análise, mas lançaremos mão de informações de ordem sequencial para tecermos considerações sobre os conceitos acionados nos conteúdos da canção.

sensitivas, ressonâncias, aliteraões etc.). Com a Bossa Nova a iconicidade foi definitivamente adotada e associada ao comportamento temático da melodia na produção das canções, mas não com as canções buarqueanas de forma geral.

O conteúdo da canção pode tratar de infinitas possibilidades temáticas, dependendo do estilo, da época e de outros fatores relacionados à composição, à gravação e até às condições mercadológicas; e cada uma delas pode acionar subconjuntos de conceitos específicos. Como exemplo, podemos citar o estudo de Galinari (2007) acerca dos hinos cívicos de Villa-Lobos e a era Vargas à luz da abordagem modular. Em sua análise, o autor afirma que em se tratando dos hinos por ele estudados, “a visão de mundo revelada pelo discurso articula certas representações conceituais, as quais giram em torno de dois pólos, construindo o universo focalizado pelo discurso: um pólo referindo-se ao Brasil (ou nação) e outro ao povo.” GALINARI (2007, p. 71). A estrutura conceitual prevista para os termos que Galinari (2007) considerou a partir dos conteúdos dos hinos que analisou que os mesmos retomavam as características atribuídas aos termos presentes no conteúdo da canção. Com base nessa perspectiva, entendemos que o conteúdo das canções pode ser pensado a partir de uma estrutura conceitual relacionada a cada canção que considere os seguintes conceitos:

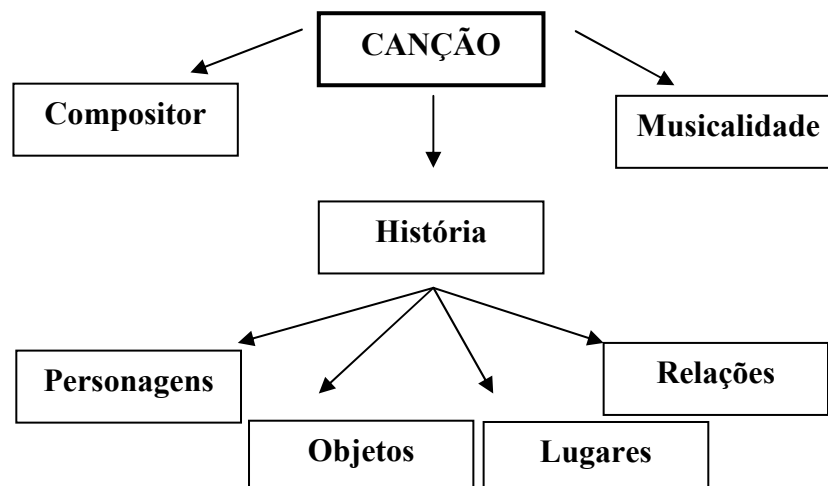


FIGURA 05 - Estrutura conceitual da canção



Ao entramos em contato com uma canção, em nosso ponto de vista, acionamos conceitos como os estruturados acima. Essa estrutura conceitual acionada pelo público ao ouvir a canção porta as características constitutivas do objeto canção referentes às propriedades relativas ao conteúdo da canção. Segundo esquematizamos, cada canção ao ser ouvida/lida aciona conceitos referentes ao compositor (estilo composicional, tipo de engajamento social e cultural e etc.), à musicalidade (imposições melódicas e de estilo com rock, MPB, sertanejo, samba, marcha e etc.) e à história contada. Ao contar uma história podemos acionar conceitos relativos aos personagens, aos objetos, aos lugares, às relações que a constituem etc.

3.3 REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA: O GÊNERO CANÇÃO

Para que possamos categorizar um determinado gênero, em nosso ponto de vista, precisamos considerar, além do conhecimento dos aspectos ligados aos conceitos, as etapas dos percursos acionais típicos ligados a esta determinada situação. Para tanto, além dos aspectos conceituais relativos à canção, é importante que conheçamos a representação praxeológica relativa a esse gênero. Filliettaz (1997) afirma que a representação praxeológica é um construto coletivo interiorizado pelos agentes, que não pretende somente determinar as ações, mas que opera como um guia cognitivo subjacente, pois retrata alguns percursos acionais típicos ligados a uma situação de interação determinada. Esse constructo coletivo é validado pelo conhecimento social e pelas propriedades cognitivas elencadas pelos sujeitos que interagem. Há neste ponto uma relação muito próxima em termos gerais do que conhecemos como conhecimentos genéricos.

Acreditamos que os aspectos que relacionamos ao conceito canção, no processo de interação da canção, sempre vão ser acionados nas etapas do processo de interação. Os



interlocutores envolvidos na interação canção sempre precisam lidar com as características próprias do gênero.

A representação praxeológica que propomos para o gênero canção procura descrever o conjunto de ações que podem de fato ser colocadas em jogo desde o momento da sua **composição** até momento da **divulgação** da canção. Como vamos considerar as canções gravadas⁷⁷, o percurso acional não pode deixar de prever a **gravação**. Ao considerarmos a complexidade da interação que estamos analisando, temos que buscar a relação entre as etapas desse percurso e os aspectos constitutivos do conceito canção, dessa forma nossa estrutura praxeológica poderia ser assim representada:

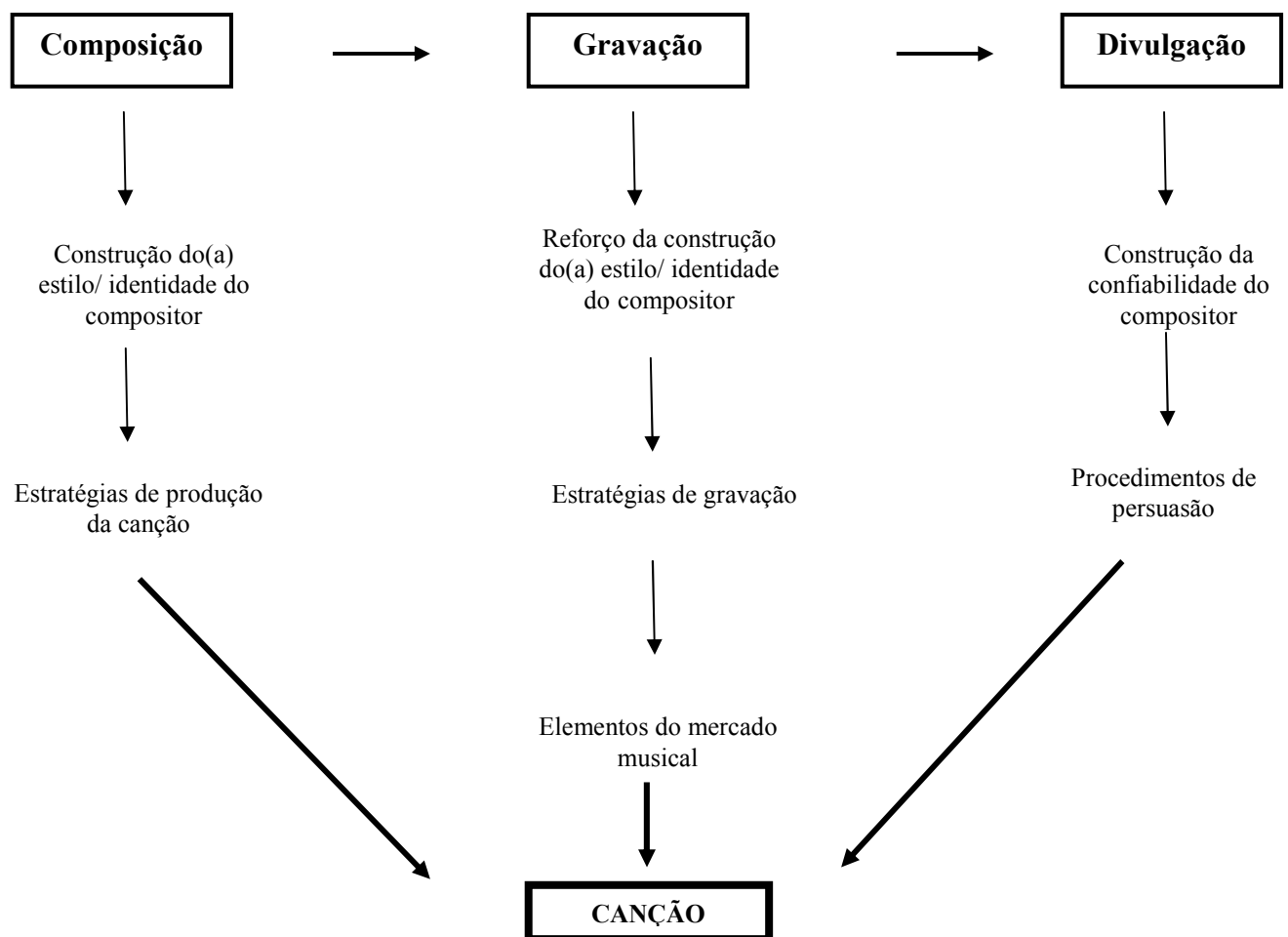


FIGURA 06 - Representação praxeológica da canção.

⁷⁷ Para a análise prosódica das canções, um dos métodos que utilizaremos é a leitura das gravações originais das canções que compõem nosso *corpus*.



Na etapa da **composição**, temos a construção do estilo e da identidade do compositor por meio das estratégias de produção da canção. O compositor lança mão dos seus conhecimentos literários, musicais, orais e os relacionados ao conteúdo da história que quer contar produzindo um objeto estético através do qual o compositor se expressa. Vemos que nesta etapa, a posição do compositor é mais evidenciada, pois há uma tendência ao uso dos elementos de construção textual, em especial os literários.

Na etapa da **gravação**, temos a figura do compositor, reforçada pela a construção do seu estilo e da sua identidade através das estratégias de gravação. Não podemos deixar de evidenciar que nesta etapa temos outros atores, como músicos especializados, empresários e etc. Eles estariam responsáveis em dar à canção elementos do mercado musical transformando-a num produto. Mesmo não sendo a proposta de nossa pesquisa tecer maiores considerações sobre esse debate, decidimos apenas citá-lo. Em nosso ponto de vista, nessa etapa, os aspectos relacionados à oralidade e à música estariam mais evidenciados, pois eles seriam o momento de materialização das figuras expressas textualmente na etapa da composição. É importante ressaltar que nessa etapa se busca um equilíbrio entre a palavra escrita, a palavra cantada e a musicalidade, todos contribuindo para a melhor maneira de se passar o conteúdo. O produto resultante dessa etapa é o que chegará ao público.

A **divulgação** é considerada, por nós, como a etapa em que o produto produzido na gravação passa a ser consumido pelo público, que constrói sua confiabilidade através dos procedimentos de persuasão instaurados pelas estratégias de composição e gravação. A adesão e aceitação levam ao consumo. Identificando-se e compactuando com as imagens criadas pelo produto produzido pelo compositor, o público é convidado a deleitar-se, a divertir-se, sendo levado a aceitar total ou parcialmente o produto. Como objeto estético que é a canção, pode ainda causar mudanças de um estado de pensar através da sensibilidade. O



público pode se identificar com o aspecto literário, oral, musical e com o conteúdo. Ou pode, por outro lado, simplesmente deleitar-se com o produto e sua efemeridade.

Após nossa discussão, acreditamos ter elementos importantes para uma definição do gênero canção, à luz da abordagem modular. Em nossa opinião, principalmente as informações de ordem referencial, sobretudo as que dizem respeito ao conhecimento dos aspectos ligados ao conceito e às etapas dos percursos acionais típicos ligados à situação discursiva cancional são determinantes para a definição do gênero. É claro que não dispensamos as informações de ordem interacional que também devem contribuir para a compressão de um gênero.

O gênero canção é por nós definido como um discurso específico que se constitui por propriedades literárias, orais, musicais e de conteúdo que são acionadas pelo compositor, pelo intérprete, e pelo público de acordo com as ações que são por eles mobilizadas nas etapas de composição, de gravação e de divulgação da canção.



DESTINOS ILUMINADOS DE SIM:
DIMENSÕES SITUACIONAL, TEXTUAL E LINGUÍSTICA DAS CANÇÕES BUARQUEANAS

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções*

Chico Buarque

Propomos neste capítulo, que abre a segunda parte de nossa pesquisa, apresentar detalhadamente os módulos e as formas de organização que constituirão o percurso que seguiremos na análise das canções de nosso *corpus* e ainda buscar explicitar as regras de *couplage* que nos permitirão adotá-lo. Partiremos dos módulos relacionados às três dimensões do discurso pontuadas por Roulet: **situacional**, **textual** e **linguística** para discutir as suas possibilidades de *couplage* e organização em formas de organização elementares e complexas que delas emergem.

O que desejamos é ao final preparar os instrumentos que guiarão as análises da construção discursiva das personagens que realizaremos no capítulo seguinte.

4.1 PERCURSO DE ANÁLISE

A reflexão sobre os fundamentos metodológicos, à luz da abordagem modular, a serem seguidos nas pesquisas principalmente no Brasil, tornou recorrente o uso do termo *percurso*



de análise, que quer dizer, em outras palavras, o caminho que vai se seguir partindo dos módulos e passando pelas formas de organização elementares e complexas.

Em nosso ponto de vista, o percurso a ser seguido em uma análise está condicionado a imposições das regras de *couplage* do MAM, do objetivo de pesquisa e das características dos *corpora*. A composição dessas imposições, em nossa opinião, dá à proposta de análise da abordagem modular do discurso uma maior fluidez em relação às propostas puramente estruturalistas, muitas vezes fechadas aos objetivos de pesquisa e às características dos possíveis *corpora* de análise.

Como temos o objetivo de analisar, nas canções produzidas por Chico Buarque no período da Ditadura Militar, as marcas e as estratégias discursivas, principalmente relacionadas à construção das personagens femininas, e como os interlocutores as gerenciam, elegemos um percurso de análise, representado por uma figura que evidencia como as informações modulares e das formas de organização dialogam. Nosso percurso acaba por mostrar uma imbricada rede de *couplage* entre as diversas possibilidades de relação entre essas informações. Na tentativa de esclarecer o que pretendemos, propomos detalhar cada um dos passos de nosso caminho e ao seu momento explicitar as relações que pensamos para nosso percurso⁷⁸.

⁷⁸ Para a leitura da figura que propusemos para representar nosso percurso, devemos considerar que o percurso se dará das informações modulares que estão na base da figura para as informações relativas às formas de organização situadas na parte superior

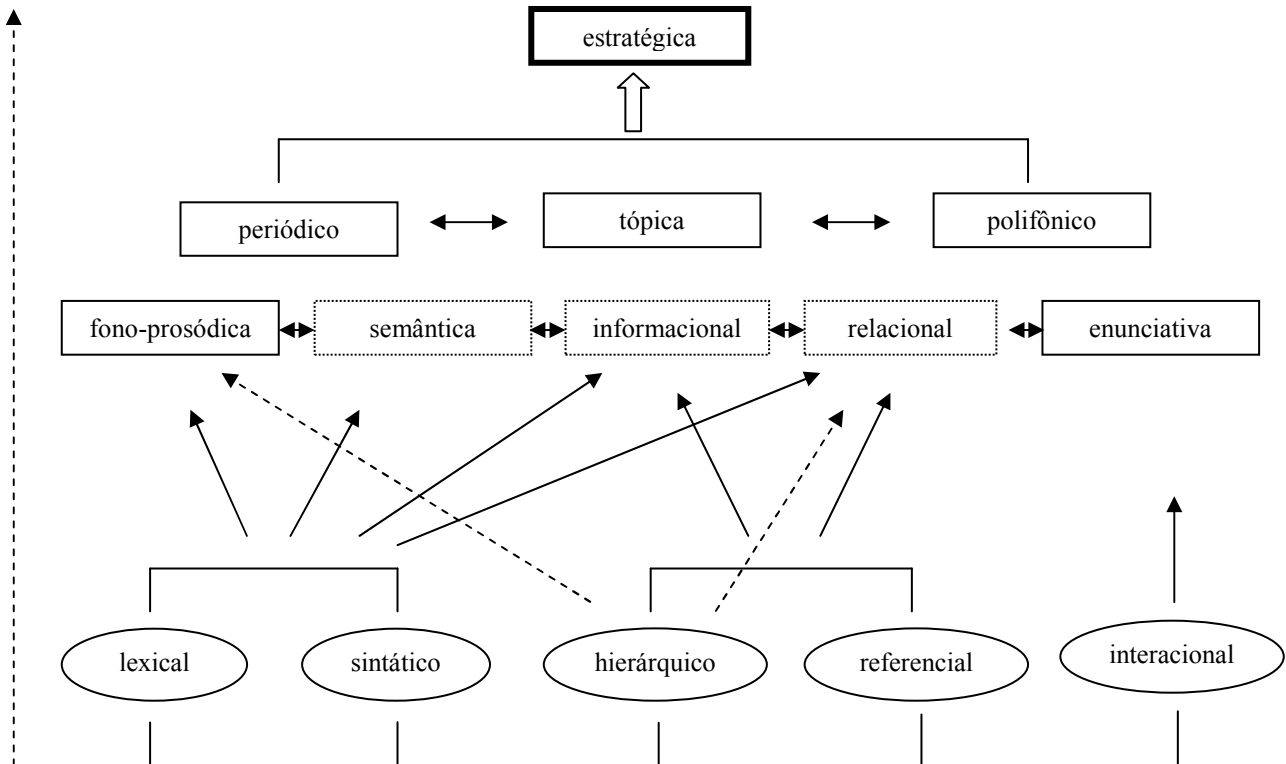


FIGURA 07 - Percurso de análise adotado em nossa pesquisa.

4.2 A DIMENSÃO SITUACIONAL DAS CANÇÕES BUARQUEANAS

As informações ligadas ao universo das referências e às situações de interação são as bases da dimensão situacional. Inicialmente detalharemos o que se refere ao módulo referencial, ou seja, vamos buscar entender quais as relações que especialmente as canções buarqueanas têm com o mundo em que foram produzidas, para em seguida focar o módulo interacional, onde buscaremos evidenciar as materialidades interacionais relativas às situações de interação relativas às canções buarqueanas.



4.2.1 AS CANÇÕES BUARQUEANAS E AS SUAS INFORMAÇÕES REFERENCIAIS

Como já dissemos anteriormente, as informações de ordem referencial nos possibilitam evidenciar as relações que as canções mantêm com o mundo em que são produzidas de forma coletiva como apresentamos através das representações conceitual e praxeológica nos itens 3.1.1, 3.1.2 e de forma mais específica, relacionado-a a uma situação específica. Ao lidarmos particularmente com as canções burqueanas produzidas no período da ditadura militar, precisamos levar em consideração elementos com os quais não lidamos na discussão da canção como um gênero, realizada no capítulo anterior. Esse aspecto passará a fazer parte de nossa discussão deste ponto em diante.

A partir deste momento, é preciso pontuar que às etapas acionais que previmos para a canção, teríamos ainda que considerar a atuação da censura, pois no caso das canções que analisamos, esse elemento é de grande importante, devido à sua influência no contexto socio-histórico-cultural. Percebemos que o gênero que descrevemos no capítulo anterior deve ser tomado respeitando-se as características relativas ao momento histórico de produção das canções.

Em nossa análise, diante do posto, propomos, em um primeiro momento, evidenciar as informações referentes ao mundo em que a interação acontece (**mundo do real**), ou seja, o mundo das ações realizadas pelos interlocutores, *Chico Buarque, público e censura*. Em seguida, trataremos das informações referentes ao mundo representado pelo discurso (**mundo do narrado**), ou seja, mundo criado pela história contada na canção, mundo das ações representadas pelas personagens criadas nas narrativas das canções.

4.2.1.1 MUNDO EM QUE A INTERAÇÃO ACONTECE (AÇÕES REALIZADAS)

- REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA

Em nosso ponto de vista, uma representação praxeológica de uma canção produzida no período da ditadura militar, além das características que já apresentamos 3.1.1, traz ressaltada a particularidade situacional que propomos problematizar em nossa discussão: a complexa relação entre Chico Buarque/público/censura.

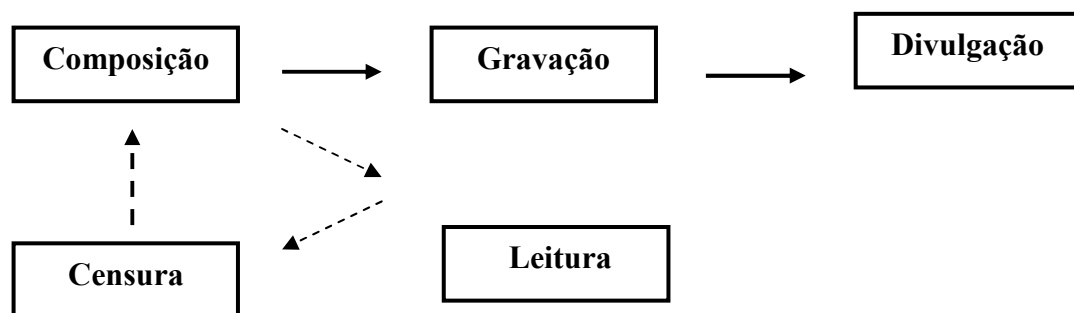


FIGURA 08 – Representação praxeológica de canções produzidas no período da ditadura militar.

A representação praxeológica acima revela as principais transações atestadas no jogo interacional proposto pelas canções produzidas no período da Ditadura Militar, pois além das etapas previstas que propusemos para o gênero canção: **composição** – **gravação** – **divulgação**, ela apresenta a possibilidade de a **composição** estar diretamente afetada pelas ações da **censura**, que após a leitura pode aderir totalmente, aderir parcialmente ou não aderir, obrigando o compositor a rever suas estratégia de composição antes da **gravação** e posterior **divulgação** para o público. O fato de serem produzidas no período da ditadura militar dá às canções buarqueanas especificidades que acabam por diferenciá-las de outros discursos cancionais produzidos.

- ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA

As estruturas praxeológicas devem representar a realização de determinada interação. Segundo Lopes (2002, p.232), a estrutura praxeológica não se confunde com o instrumento de



representação praxeológica que a sustenta. A estrutura praxeológica dá conta das propriedades emergentes de uma interação efetiva – ao contrário da representação praxeológica, concernente à dimensão tipificante orientadora das linhas de conduta como visto no quadro 3.2.

As unidades que compõem a estruturas praxeológicas são⁷⁹:

- i) a **incursão**: unidade relativa à totalidade do encontro social;
- ii) a **transação** : unidade relativa ao conjunto de condutas finalizadas que pretende alcançar os objetivos pretendidos pelos interlocutores;
- iii) o **episódio** e a **fase**: unidades relativas à sequência de ações constitutivas de uma transação.
- iv) a **ação mínima**: menor unidade praxeológica, cuja definição exige o reconhecimento de uma intenção do locutor e a respectiva reação do interlocutor à ação que o primeiro realiza.

As estruturas praxeológicas ainda são suscetíveis de preencher três tipos de funções nas construções conjuntas dos *enjeux* em que eles participam. Elas são marcadas seja numa **etapa** (que marca que um objetivo está em curso de se realizar), numa **reorientação** (marcada pela reorientação que são forçados a realizar os interactantes quando um objetivo começa a se estruturar), como um insucesso e numa **interrupção** (quando o objetivo é momentaneamente ou definitivamente abandonado).

A estrutura praxeológica que propomos apresentará dois percursos acionais típicos diferentes, ou seja, dois episódios, um relacionado às ações mínimas desenvolvidas no ato da **composição** das canções e outro relacionado ao ato da **audição/leitura**, de acordo com os objetivos dos interactantes. Acreditamos que a estrutura que propomos na verdade pode se atualizar de acordo com cada canção. No caso de nossa pesquisa especificamente com as

⁷⁹ Cf. ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001.



canções *A Rita* (HOLLANDA, 1964), *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) e *Beatriz* (HOLLANDA, 1982).

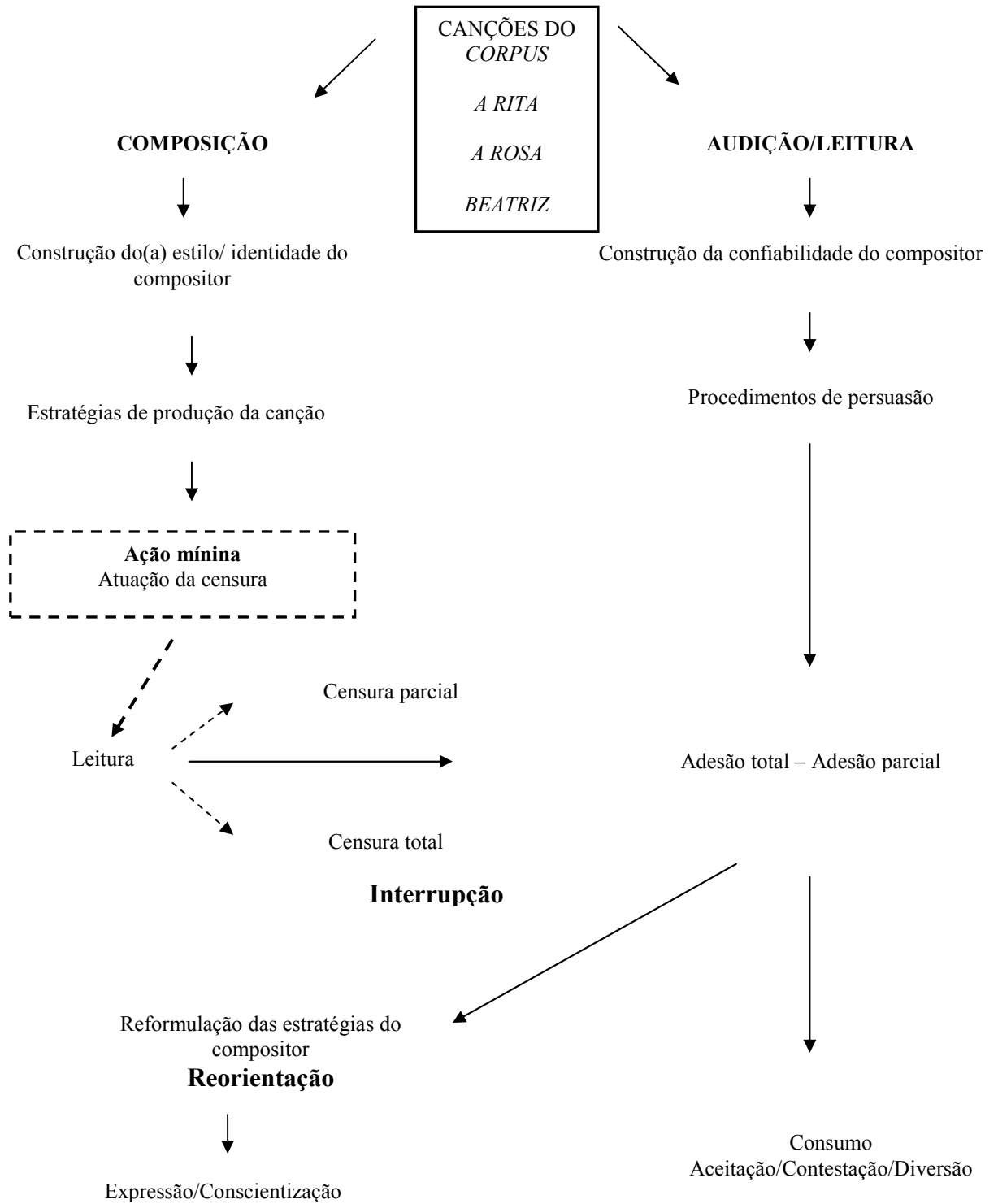


FIGURA 09 – Estrutura praxeológica de canções produzidas no período da Ditadura Militar.



No episódio relativo à **composição**, para distrair, atingir, persuadir, conscientizar, e/ou burlar seu público, o compositor busca construir um estilo e uma identidade de acordo com sua posição num dado momento histórico, mais especificamente o período em que estava instalada a Ditadura Militar no Brasil, que influencia mais ou menos diretamente a produção do discurso das canções. A censura é considerada por nós como ação mínima, por se caracterizar como a possibilidade de reação à composição.

De acordo com nossa pesquisa, acreditamos que sejam importantes algumas informações específicas sobre a censura no Brasil. De acordo com Stephanou (2004), que desenvolve estudos sobre o procedimento da censura nos órgãos públicos, os departamentos responsáveis pela censura no Brasil não foram criados após o golpe de 64, de fato eles se institucionalizam com a Constituição de 1937, com o funcionamento do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), que atuava em cada publicação de jornal, revistas, livros e radiofusão. Nessa época até os samba de enredo eram censurados. Para alguns historiadores, como afirma Moura (2001), a censura no Brasil sempre existiu: “Pode-se afirmar que sempre houve censura musical no Brasil. Quando não institucionalizada, pelo menos de forma velada, mascarada pelas relações sociais e encoberta por uma democracia racial que sabe exatamente qual é o seu lugar” (MOURA, 2001, p. 01).

Portanto, ao produzir suas canções, o compositor buscava estratégias que, concomitantemente, contextualizassem o momento histórico, cumprissem seu papel de objeto estético-cultural e burlassem a censura. As canções eram, total ou parcialmente, censuradas quando faziam alguma crítica ao governo ou quando denunciavam problemas sociais. Só eram gravadas as canções aceitas e liberadas parcial e/ou totalmente pela censura.

No percurso acional relativo à **audição/leitura**, as canções atingiam seu objetivo de conscientização ou mera diversão quando eram aceitas, ou serviam como instrumentos de contestação social. As ações realizadas pela censura estão em um espaço entre a **composição**



e a **divulgação/publicação** das canções. Teríamos, então, um percurso paralelo, entre a interrupção e a reorientação que, em nosso ponto de vista, influencia tanto o percurso da **composição** como o da *audição/leitura*.

Nesse percurso paralelo, a construção do estilo e da identidade do compositor, diferente da relação criada com o público, pode levar a não aceitação da canção e como consequência à censura parcial ou total – interrupção. Na reorientação, percebemos a reformulação das estratégias nas produções da canção censurada. Assim depois da adesão total da censura, a canção estava liberada para o consumo - **aceitação e/ou conscientização** do público geral.

É importante lembrarmos que para cada uma das canções que analisamos o papel da censura se relativiza de acordo com o momento e as condições de produção. Assim podemos afirmar que em cada época da ditadura militar tivemos papéis diferenciados para a censura. E mesmo para a canção *Beatriz* (HOLLANDA, 1982) produzida no momento denominado como período de abertura, acreditamos que a censura ainda representasse no imaginário coletivo dos compositores uma possibilidade de interlocutor, devido, em nosso ponto de vista, ao grande período de convivência dos compositores com a censura. Kucinski (2001), historiador, discute de forma surpreendente que o processo de abertura iniciado nas décadas de 1970 e 1980, acaba por esconder grandes atrocidades realizadas pelo governo. Por isso mesmo que a história oficial nos diga que a censura não tinha a mesma atuação da época dura do golpe, acreditamos que essa ameaça ainda fosse uma sombra para as produções culturais do início da década de 1980.

Para uma análise da relação das posições de interação compositor, censura e público além da representação praxeológica, percebemos, de acordo com a abordagem modular, a necessidade de informações mais específicas sobre as ações de fato realizadas nesta situação



discursiva. Para tanto devemos lançar mão do parâmetro referencial chamado de enquadre acional.

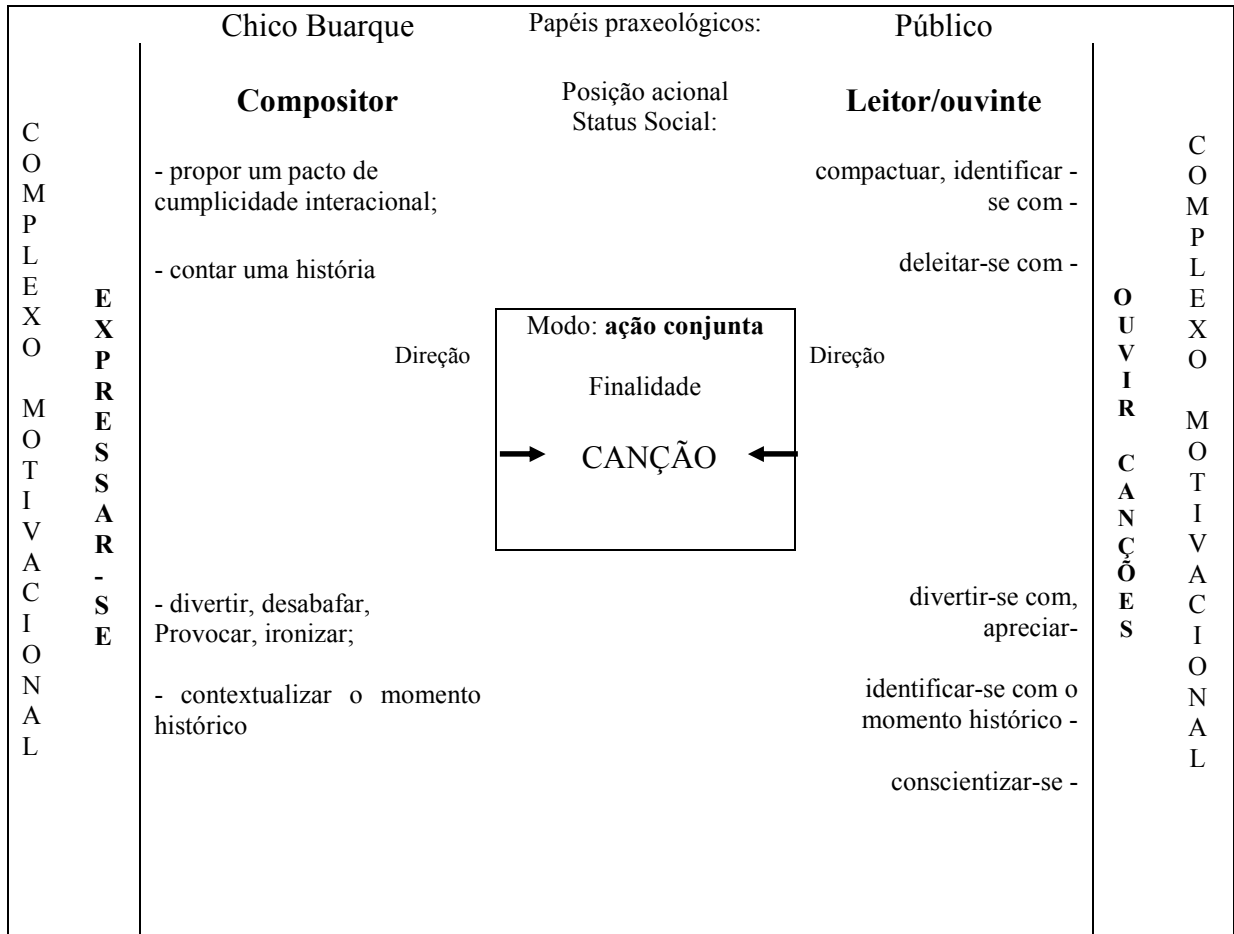
Os quadros acionais configuram-se como instrumentos de análise das ações desencadeadas em contextos efetivos, explicitando-se a forma de organização das mesmas, por meio de cinco parâmetros interdependentes:

- **o modo**: divide-se em ações individuais e ações conjuntas;
- **a finalidade**: constitui o “núcleo” ou o “centro” da natureza de uma determinada interação;
- **os papéis praxeológicos**: considerados como as identidades situacionais que os agentes de uma determinada interação assumem.
- **a direção e o grau de engajamento**: a direção pode apresentar-se em convergência ou em divergência, já o grau de força diz respeito à intensidade da participação dos agentes na interação.
- **o complexo motivacional**: diz respeito aos motivos que sustentam o engajamento dos participantes.

Uma vez apresentados sucintamente os parâmetros sobre os quais se configura o quadro acional, esquematizamos dois quadros acionais propondo uma leitura analítico-descritiva dos parâmetros, especialmente dos mais relevantes, pois, considerando a complexa interação entre *Compositor* (Chico Buarque) e *leitor/ouvinte* (público/censura), temos duas configurações possíveis para o quadro acional que vão se diferenciar basicamente quanto à identificação dos papéis praxeológicos dos interactantes envolvidos. As ações realizadas na relação do compositor – público são diferentes das ações realizadas na relação compositor – censura. Para a primeira, compositor – público, teríamos:



QUADRO 7
Proposta para o enquadre acional da relação *Chico Buarque e público*



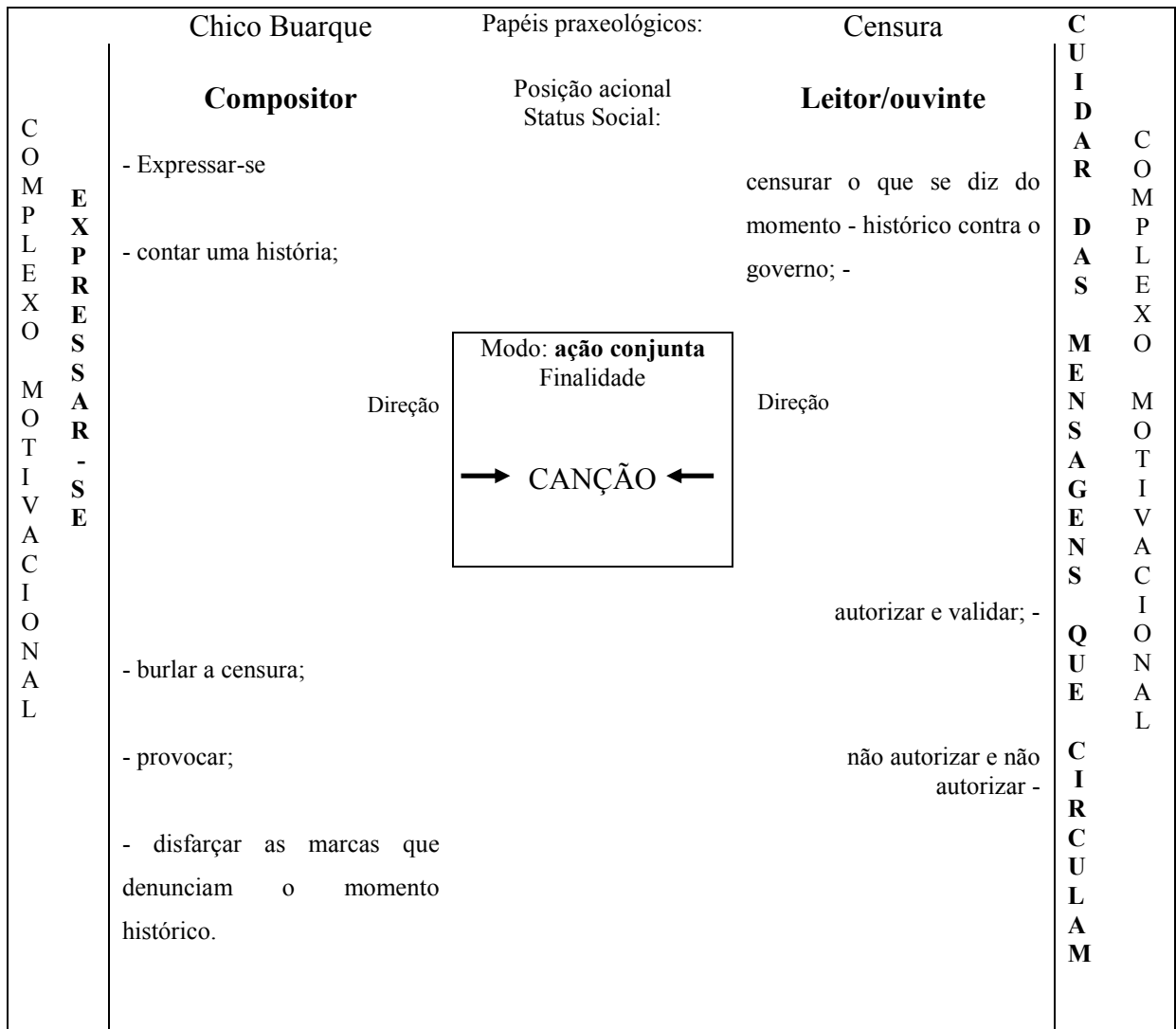
O quadro acional acima evidencia as modalidades praxeológicas da *atividade conjunta* estabelecida na interação genérica em relação à **canção**. As “ações” (divertir, desabafar, provocar, ironizar, propor um pacto de cumplicidade interpretativa, contextualizar um momento histórico / divertir, apreciar, delietar-se com, compactuar com, identificar um momento histórico e conscientizar-se) representativas da interação, organizam-se em torno da “finalidade” **canção**. Essas ações pressupõem “objetos acionais” semelhantes e demonstram um *engajamento convergente* de indivíduos que exercem papéis praxeológicos determinados como *Chico Buarque e público*. No quadro interacional, os papéis praxeológicos são representados como Compositor e Leitores-ouvintes. O complexo motivacional relacionado



ao compositor revela a intenção de expressar-se, por outro lado, a intenção do público, que é ouvir as canções, identificar-se com elas e conscientizar-se.

Se pensarmos num quadro acional relativo à relação compositor – censura, veremos que ele se diferencia do anterior por apresentar como posições acionais relativas aos papéis praxeológicos Chico Buarque e censura. Além das posições de interação podemos também perceber que as ações, de certa forma, também se diferenciam. Para o segundo quadro propomos:

QUADRO 8
Proposta para o enquadre acional da relação *Chico Buarque e censura*



As ações que presidem tal interação se organizam em torno de um núcleo conjunto **canção** que pressupõe objetos acionais distintos e opostos, como, por exemplo, burlar a censura e censurar. Nesse caso, há uma frequente recusa por parte ora do compositor, ora da própria censura e vice-versa. Podemos evidenciar um movimento que nos leva a acreditar numa direção divergente das ações que coloca em perigo a permanência do *quadro conjunto* e deixa clara uma ameaça constante à **face** dos interactantes.

4.2.1 2 MUNDO REPRESENTDO PELO DISCURSO (AÇÕES REPRESENTADAS)

- REPRESENTAÇÃO PRAXEOLÓGICA

Ao consideramos as canções e a estruturação interna do seu conteúdo, podemos dizer que as canções do nosso *corpus* se organizam de forma semelhante ao discurso narrativo, que conduz à criação de um mundo discursivo espaço-temporal e logicamente disjuncto do mundo em que ocorre a ação languageira, aspecto que discutiremos quando tratarmos das informações de ordem sequencial. As histórias narradas nas canções apresentam um esquema de ações prototípico tal como o exposto em Roulet (1999, p.136) que corresponde à superestrutura do tipo textual narrativo proposta por Adam (1992 citado por ROULET, 1999.)

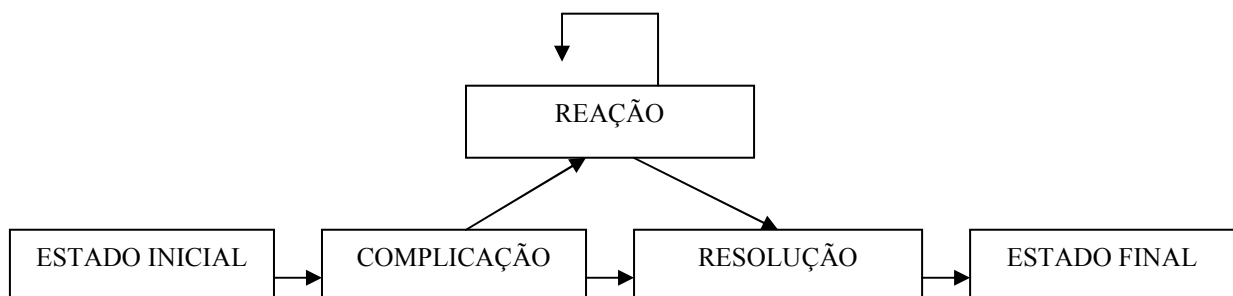


FIGURA 10 - Representação praxeológica de uma história.



As narrativas buarqueanas apresentam, no plano referencial, uma representação praxeológica relacionada a uma história. Elas se organizam pela transformação ordenada causal e temporalmente de ações que se articulam em um efeito de culminação ligado a emergência de um duplo movimento de junção e disjunção.

- ESTRUTURA PRAXEOLÓGICA

Para cada canção, teremos uma estrutura praxeológica peculiar que a represente segundo sua estrutura narrativa, ativada pela sua representação praxeológica. Lembramos também que o esquema narrativo proposto na figura 10 não se apresenta com a simplicidade descrita. Para esta análise, é importante ressaltar que utilizamos informações de ordem não apenas referencial, como estamos apresentando as etapas relacionadas à organização narrativa, acreditamos que sejam de grande relevância para nós, informações de ordem sequencial.

É possível que etapas fiquem pressupostas ou se apresentem em ordem diferente. A representação praxeológica que propomos para a canção *A Rita* (HOLLANDA, 1964), composta no ano de instalação do golpe militar, apresenta, como pressupostos, o estado inicial e a complicação. Nesta canção temos contada a história da disjunção de um casal, narrada por um personagem que vai arrolando tudo o que a separação foi causando.

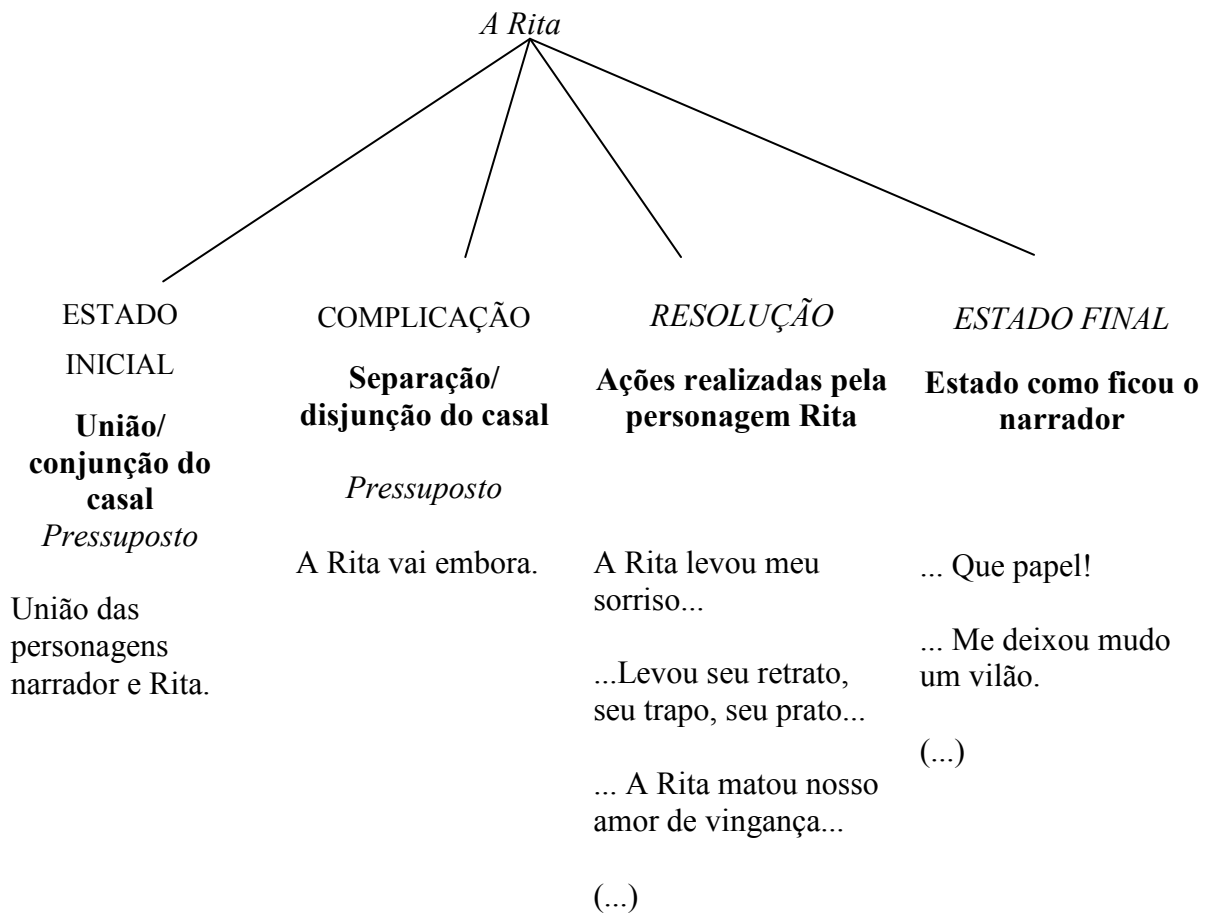


FIGURA 11 - Estrutura praxeológica interna da canção *A Rita*.

Percebemos na estrutura a pressuposição do estado inicial e da complicação, que respectivamente dizem respeito à conjugação e à disjunção do casal (personagens da canção). Por algum motivo, o casal se separa e *Rita* deixa a relação levando com ela tudo o que lhe pertencia e ao seu parceiro também. As ações realizadas pela personagem *Rita*, representadas na resolução, levam ao estado final, espanto – “Que papel!” – e silêncio – “me deixou mudo um violão” –.

Já na canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979), composta no período denominado de abertura política, pois prometia uma volta gradual da liberdade e dos deportados, temos a história de um casal em que a mulher, chamada *Rosa*, é vista pelo seu interlocutor, seu companheiro e narrador, pelas suas ações contraditórias. Há também um interlocutor a quem o narrador se dirige para falar da personagem *Rosa*. *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) é uma canção

que nos remete à primeira canção de nosso *corpus*: - *A Rita* -, que relata a separação e as ações autoritárias da personagem principal. Esta difere daquela, não só pela estrutura da narrativa, como também pela impressão que temos da personagem. *A Rita* trazia como principal traço o autoritarismo e *A Rosa* apresenta-se como contraditória além de autoritária. A estrutura praxeológica que propomos para a canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) pode ser representada como abaixo:

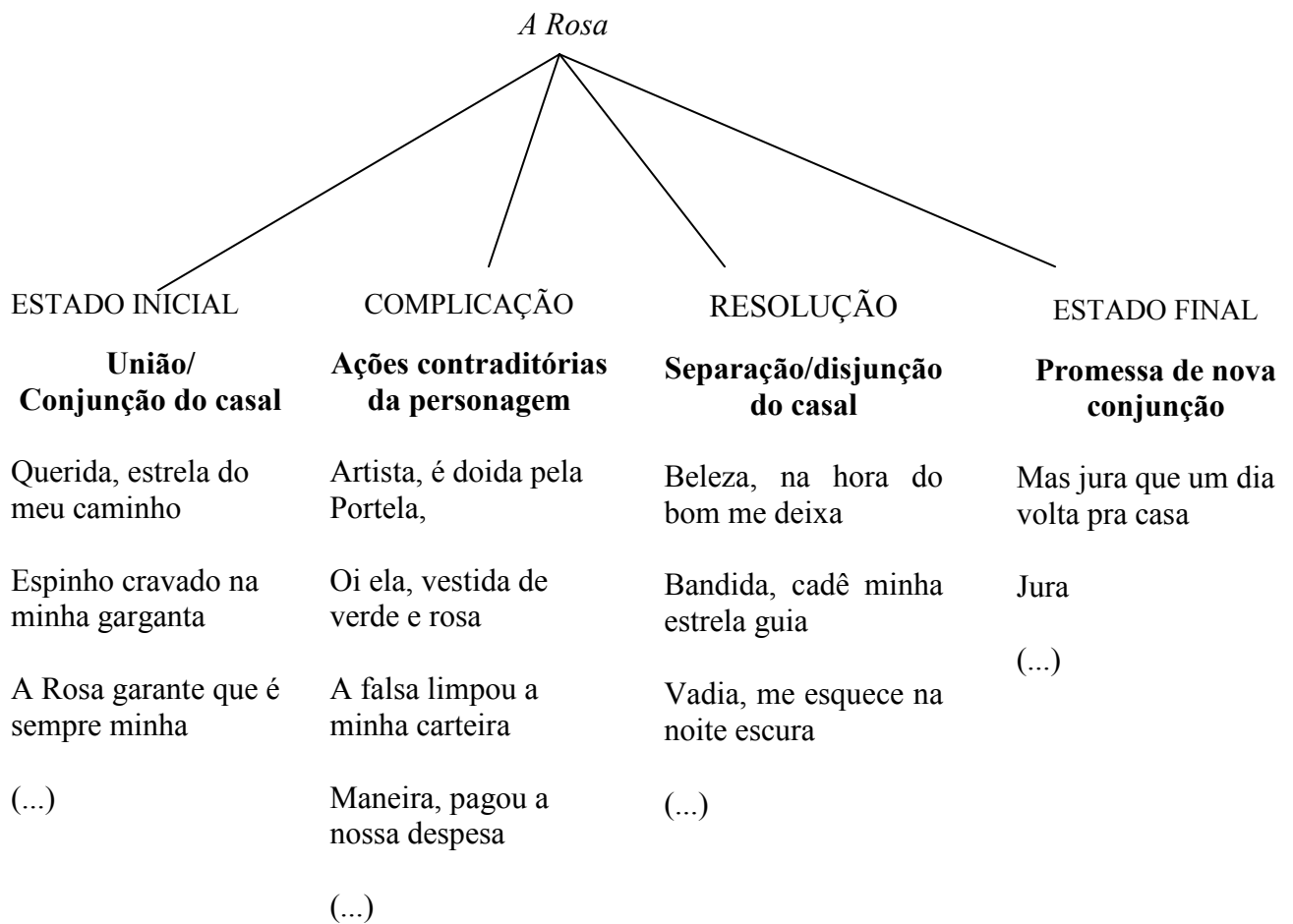


FIGURA 12: Estrutura praxeológica interna da canção *A Rosa*.

No estado inicial, temos a união/conjunção do casal mesmo que essa união nos pareça forçada. A personagem Rosa nos é apresentada como estrela do caminho do narrador e ao mesmo tempo um espinho cravado na sua garganta. Essa situação de conjunção vai se tornando insustentável, à medida que, as ações contraditórias realizadas pela personagem vão

sendo apresentadas pelo narrador para seu interlocutor ou através da sua conversa com a própria personagem até culminar na separação do casal, resolução. Nesse momento, a Rosa separa-se do narrador, deixando-o sem projeto de vida e sem estrela guia. Finalmente o estado final é marcado pela promessa declarada pela personagem de que um dia volta pra casa.

A terceira canção que propomos analisar é *Beatriz* (HOLLANDA, 1982), produzida no período de redemocratização, para um o espetáculo de balé *O grande circo místico*.

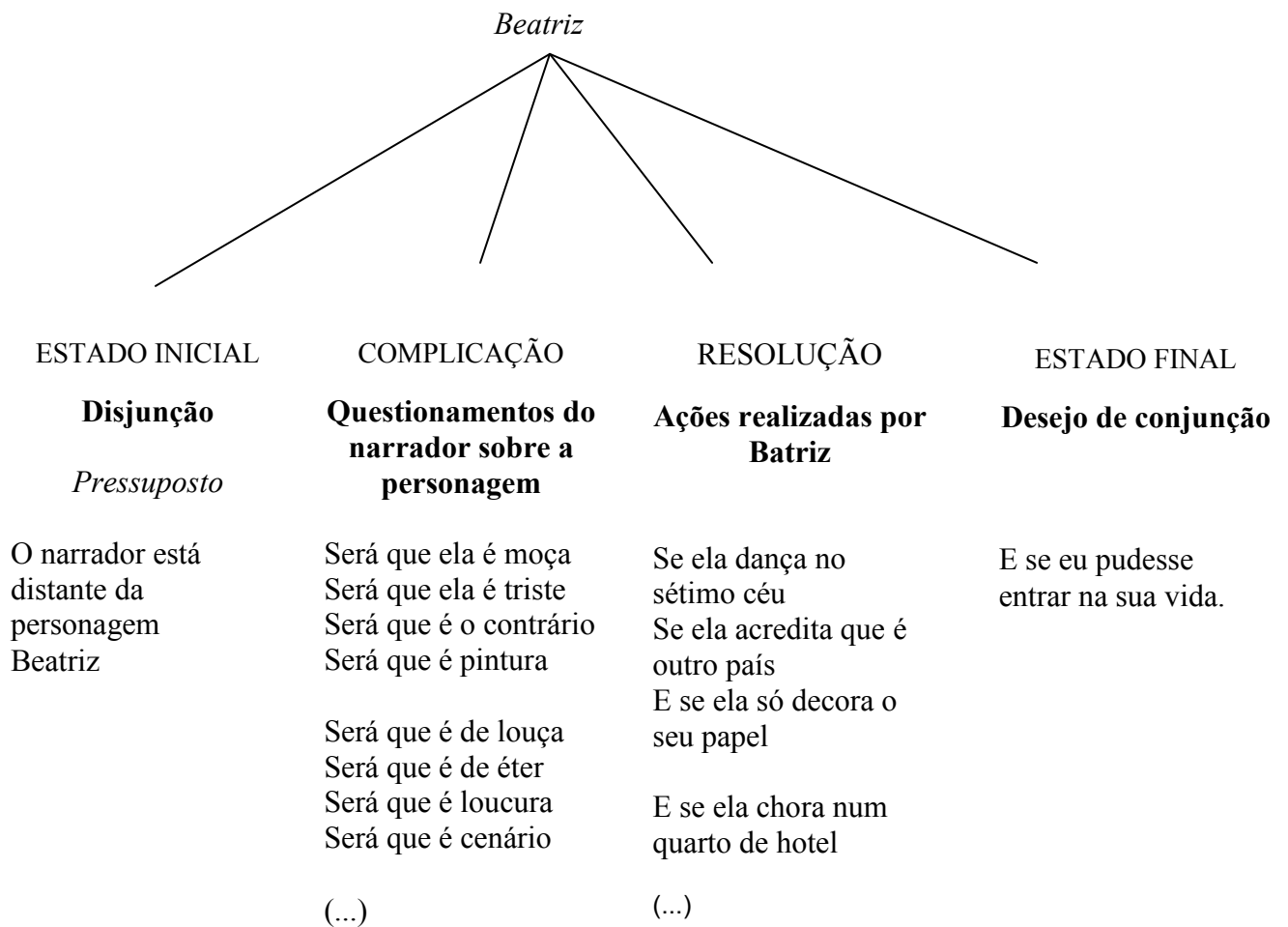


FIGURA 13: Estrutura praxeológica interna da canção *Beatriz*.

A canção *Beatriz* foi feita para a personagem acrobata chamada Agnes, mas segundo Chico Buarque esse nome não entrava em rima nenhuma e por isso resolveu trocá-lo por Beatriz. Consideramos que a estrutura praxeológica da canção *Beatriz* (HOLLANDA,1982)



nos apresenta o estado inicial pressuposto de disjunção entre narrador e personagem, ou seja, espectador e atriz. A fase da complicação é marcada pelos sucessivos questionamentos do narrador a respeito da personagem Beatriz, que resultam nas ações realizadas por ela e acabam por levar ao estado final que se constitui no desejo de conjunção do narrador com a atriz.

Diante das informações evidenciadas pelas representações praxeológicas que propusemos, ressaltamos a importância no desenvolvimento de informações de ordem interacional e sequencial. A primeira contribui para a compreensão do jogo estabelecido e consequente adesão dos interactantes ao jogo narrativo. A estrutura narrativa é ativada tanto nas ações relacionadas ao narrar, como nas ações ativadas pelo narratário. Acreditamos que as etapas narrativas cumprem o papel de criar uma relação de cumplicidade entre o narrador e o narratário dando valor de verdade ao que é narrado que já discutimos quando tratamos das propriedades orais da canção.

4.3 A MATERIALIDADE DAS CANÇÕES BUARQUEANAS

A canção, como produto de um jogo interacional, para se realizar necessita estar dentro de limites de ordem material e possuir sujeitos situados no tempo e no espaço, que visem a um objetivo comunicativo. As teorias da enunciação, ao conceituarem a interação, definem como objetos de análise os componentes: sujeitos, tempo, espaço, canal e regras consentidas, que a estruturam. Toda organização discursiva é, em nosso ponto de vista, sensivelmente definida pela ancoragem **material das interações**. A determinação do aspecto material da interação organiza o jogo de forma a definir as possibilidades de agir e retro-agir dos sujeitos na obtenção de seus objetivos comunicativos.



De acordo com Burger⁸⁰ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), os parâmetros da materialidade das interações são: **o canal** (que se refere ao suporte físico utilizado pelos interactantes: oral, escrito, visual), **o modo** (que se refere à co-presença temporal e espacial dos interactantes) e **o laço** (que se refere à retroação, reciprocidade ou não reciprocidade dos interactantes). Os parâmetros materiais, dessa forma, estariam a serviço dos sujeitos motivados por seus objetivos nas situações comunicativas. Segundo a abordagem modular, os sujeitos são chamados de interlocutores e as posições ocupadas por eles no tempo e no espaço são denominadas posição de interação. Para Burger, “uma posição de interação define a identidade de cada interactante em termos de valores do canal, do laço da interação⁸¹” (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 143).

A interação sempre se efetiva na presença de dois interactantes, portanto em toda interação, temos minimamente duas posições de interação, formando um nível interacional. As interações face a face normalmente possuem apenas um nível que se materializa pelo canal, modo ou laço. Convivemos na maioria das vezes através de jogos interacionais complexos, ou seja, que possuem mais de duas posições de interação. Para cada par de posições de interação, temos um nível. Para representar a materialidade do jogo interacional com todos os seus elementos, a abordagem modular utiliza o **enquadre interacional**.

Se considerarmos, por exemplo, a interação que se efetiva com a divulgação das canções de Chico Buarque, percebemos duas posições de interação: Compositor/intérprete⁸², representado pelo sujeito de mundo Chico Buarque interagindo com Leitor/ouvinte, representado pelo seu público através de um canal oral/escrito, pois consideramos tanto a audição das canções, como a possibilidade da leitura da letra, ou ainda os dois canais

⁸⁰ O capítulo 5, La dimension interactionnelle-, do livro Un modèle et un instrument d'analyse de l'organisation du discours foi redigido por Marcel Burger.

⁸¹ “Une position d'interaction définit l'identité de chaque interactant en termes des valeurs prises par les trois paramètres du canal, du mode et du lion d'interaction” (Tradução nossa).

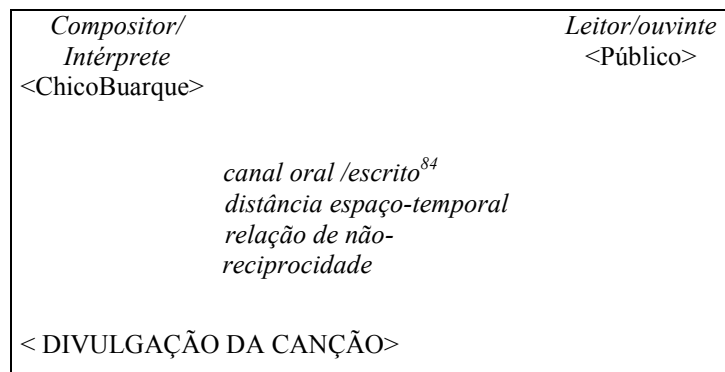
⁸² Vamos considerar a posição compositor/intérprete, pois levaremos em conta as canções compostas por Chico Buarque e parceiros como aquelas também interpretadas por ele e por outros intérpretes.



concomitantemente. A interação representada é realizada através de distância espaço-temporal e um laço de não-reciprocidade, pois não consideramos as apresentações ao vivo das canções, mas sim as gravações originais reproduzidas em LP (Long-play). Poderíamos dar a essa interação a seguinte forma.⁸³

QUADRO 09

Enquadre interacional - Materialidade da divulgação/publicação das canções buarqueanas



O enquadre geral da divulgação das canções de Chico Buarque é considerado simples, pois possui somente um nível de interação e não consegue, em nosso ponto de vista, evidenciar a realidade da complexidade do jogo interacional estabelecido pelas canções. Especialmente as canções produzidas durante o período de repressão, em nosso ponto de vista, porque enunciam um discurso de contestação e de mobilização social, que deveria ser disfarçado. Isso cria uma relação complexa que se evidencia entre três posições de interação: **Compositor**, leitores/ ouvintes das canções que se subdividem em **público e censura**. As canções especialmente as de Chico Buarque, em nosso ponto de vista, eram produzidas como objeto cultural/artístico, entretanto como evidenciamos por informações referenciais. para que as canções fossem publicadas, elas precisavam passar pela análise da censura, que era feita, via de regra, segundo pesquisa, pela letra e não pela canção como gênero. Os compositores

⁸³ Todas as informações grafadas em itálico são informações interacionais e as que estão entre colchetes apontam informações de ordem referencial, que foram introduzidas para facilitar a leitura do enquadre.

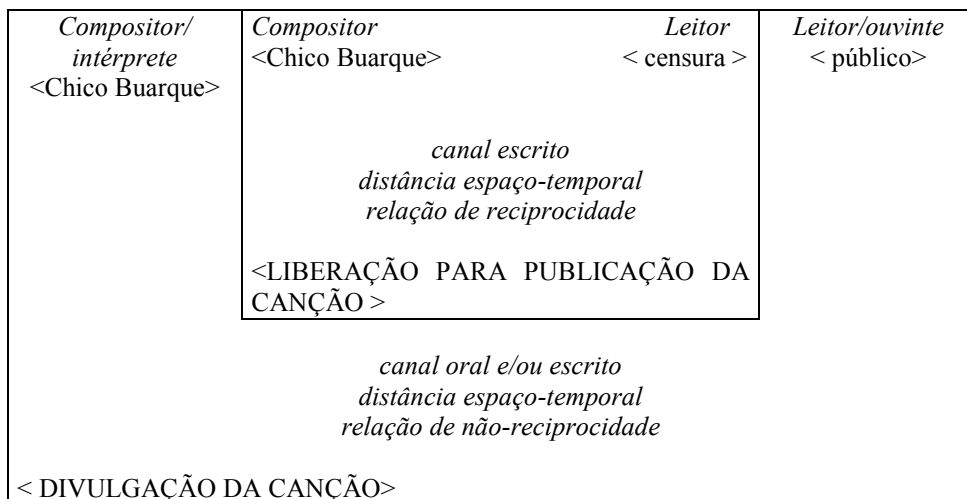
⁸⁴ Consideramos o canal também como oral referindo-nos à audição das canções.



das canções produziam para o seu público, mas tinham que prever a posição de interação censura, que de certa forma também se constituía como seu público. Ao considerar esta possibilidade, percebemos que o enquadre geral adquire mais um nível, visto que as ações realizadas na interação **compositor – público** revelam um conjunto de ações diferentes das realizadas na relação **compositor – censura**, como evidenciaremos nos quadros acionais. A diferença na estrutura acional dessas relações nos leva a considerar mais um nível posições interacionais também diferentes:

QUADRO 10

Enquadre interacional - Materialidade da divulgação/publicação das canções buarquianas



Os dois níveis de interação que representam a divulgação da canção se diferem no que se refere aos parâmetros da materialidade do canal. O nível mais externo que representa a interação entre *Compositor/intérprete*, Chico Buarque, que produz um objeto cultural/artístico para ser apreciado pelo seu *Leitor/ouvinte*, seu público. A interação se dá através de canal um oral e/ou escrito. A divulgação das canções poderia se efetivar através de shows ao vivo⁸⁵, dos famosos festivais da música popular brasileira, de rádios, ou através dos LPs somente ouvindo-se a canção, ou através da audição seguida pela leitura da letra da canção. As capas

⁸⁵ Não consideraremos a *performance* dos shows ao vivo ou televisionados nesta pesquisa.



dos LPs e os encartes que continham as letras das canções impressas eram mais um recurso material interessante no jogo interacional. Muitos encartes e capas eram organizados inclusive por artistas plásticos. As capas dos LPs de Chico Buarque de Hollanda chamam a atenção especialmente pela quantidade de auto-retratos. Dos 32 álbuns produzidos de 1965 a 1998, 21 trazem a imagem do compositor estampada. Para o público que apreciava as canções buarqueanas, o encarte com as letras era sem dúvida mais um elemento material para confirmar o jogo interacional estabelecido.

Já no nível mais interno, o canal é escrito, uma vez que as letras das canções eram enviadas aos censores. Esses censuravam ou liberavam total/parcialmente as canções e as liberavam para a divulgação. Lembramos que no caso das canções que faziam parte de peças teatrais, a censura era inicialmente feita com letras das canções, mas a peça precisava ser apresentada aos censores antes de sua divulgação ao grande público.

Outro aspecto que diferencia os dois níveis de interação é o da reciprocidade. No primeiro nível a relação entre os interactantes é de não reciprocidade, pois nas canções gravadas, o público não pode responder de forma recíproca às indagações propostas pelo compositor. Já no nível mais interno, percebemos que há entre os interactantes, *Compositor* e *Leitor*, uma relação de reciprocidade, pois a censura em caso de veto parcial possibilitava ao compositor a mudança da letra, do verso ou do título da canção. Assim a publicação da canção para o público geral dependia do jogo estabelecido entre os interactantes do nível mais interno para se ter a publicação/divulgação.

O jogo interacional da divulgação e sua complexidade para serem compreendidos em sua inteireza, em nosso ponto de vista, devem levar em consideração que as posições de interação evidenciadas nos dois níveis estruturados apresentam sujeitos que assumem posições de ação relativas às identidades participativas que sustentam a sua relação de engajamento. Para uma descrição mais detalhada da complexidade situacional das canções



buarqueanas, é necessário buscar uma correlação entre as posições de interação (informações procedentes do módulo interacional), e as posições acionais (informações procedentes do módulo referencial, apresentadas no item anterior deste capítulo).

A partir das relações referenciais apresentadas, podemos evidenciar com mais detalhe as sutilezas do jogo interacional a que se propõem os interactantes envolvidos nas ações relativas à escuta das canções. Como em Rocha⁸⁶ (2004, p.98), em relação à interação de uma entrevista, acreditamos que entre os dois níveis de interação propostos até aqui exista um *espaço de transição*⁸⁷ para que se possa compreender como esses níveis entram em inter-relação.

A passagem de um nível interacional a outro é objeto de negociação entre os interlocutores para o reconhecimento de uma nova prática no conjunto da interação. Os espaços de transição são a forma encontrada para marcar, na descrição do quadro interacional, os momentos em que as sequências discursivas se situam no intervalo entre dois níveis, sinalizando o processo de negociação que define a condução do *enjeux* em uma determinada direção.

Em sua tese, Rocha (2004) lidava com um processo interacional bem diferenciado do que propomos para as canções. Em nosso caso, o espaço que se cria entre um nível e outro é o espaço em que emergem as estratégias discursivas. Pois é na tentativa de atingir seu público que o compositor necessita de entrar em interação com a censura, contextualizar o mundo sem sofrer sansão que limite a divulgação de sua canção. Esse espaço, representaremos no quadro, com uma linha mais densa.

⁸⁶ Rocha (2004) tem em sua pesquisa o de objetivo descrever e analisar o modo como, na interação entre pesquisadores e informantes do projeto Integrado IFNOPAP – O Imaginário nas Formas Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense -, os sujeitos constituem, negociam, ratificam e transformam as relações interpessoais estabelecidas durante o encontro social.

⁸⁷ Rocha (2004) postula que existam espaços de transição entre os níveis de interação. Para a autora, os espaços de transição são a forma encontrada para marcar na descrição do enquadre interacional, os momentos da interação em que as sequências discursivas se situam no intervalo entre dois níveis de modo a sinalizar o processo de negociação que define a condução do encontro em uma determinada direção.

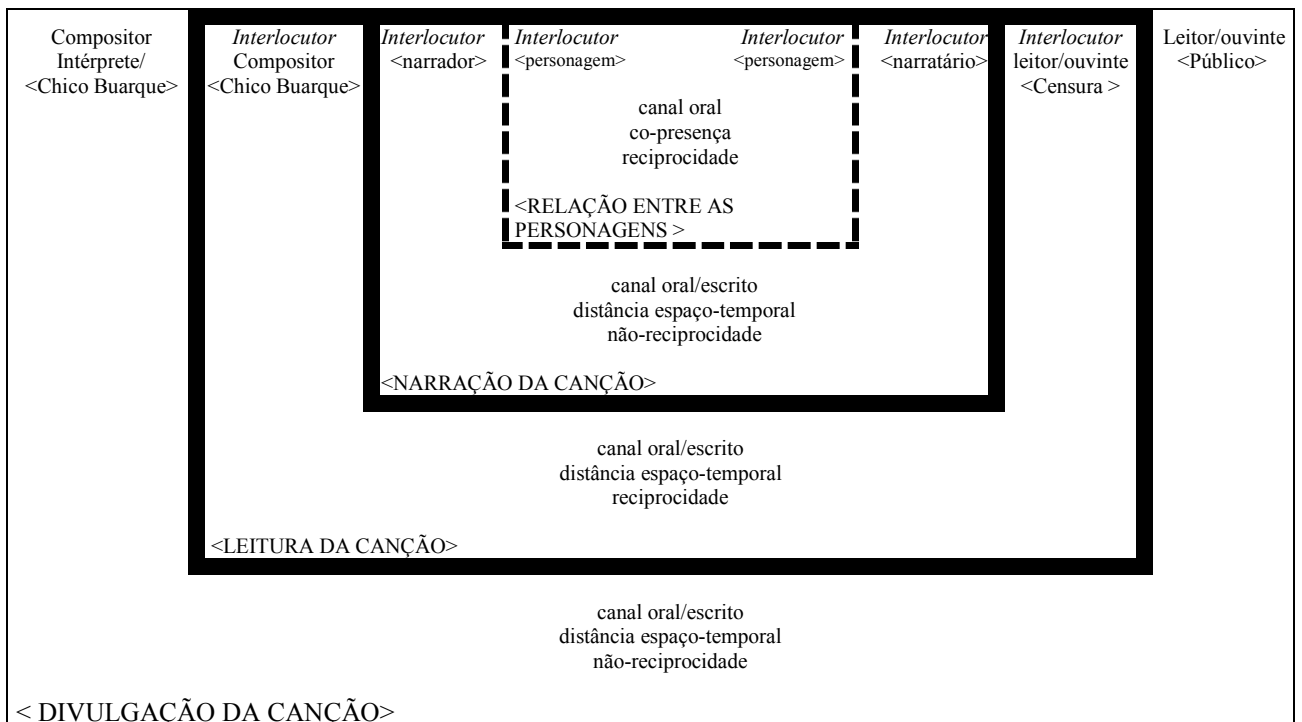


QUADRO 11
Enquadre interacional com os espaços das estratégias



As informações obtidas com a estrutura conceitual, relativas ao objeto canção e suas características, remetem-nos aos aspectos mais específicos de cada canção, que nos provocam a olhar para os aspectos relativos às narrativas de cada canção. Assim o jogo interacional se apresenta ainda mais complexo que o exposto no enquadre anterior. Para as canções buarqueanas, teríamos o seguinte enquadre geral.

QUADRO 12
Enquadre interacional com os espaços das estratégias





O enquadre interacional geral das canções buarqueanas, tal como representado no QUADRO 12, é considerado complexo, pois apresenta oito posições de interação e quatro níveis interacionais, cada um com as suas respectivas materialidades:

- a) No nível mais externo, temos o **compositor/Intérprete** (Chico Buarque) / **leitor-ouvinte** (público);
- b) No segundo nível de fora para dentro, temos novamente o **compositor** (Chico Buarque) / **leitor** (censura);
- c) No terceiro nível, no mundo do narrado, temos como **narrador** (alguém escolhido pelo compositor para narrar a história)/ e como **narratário** (ser abstrato que escuta e /ou lê a história do narrada);
- d) No nível mais interno, temos **personagem** (ser de papel que participa da história) / **personagem** (ser de papel que participa da história).

No nível mais externo, temos as posições do compositor/intérprete e do leitor/ouvinte numa relação de não-reciprocidade com distância espaço-temporal e canal oral e/ou escrito. No segundo nível, as posições são a do compositor e a do leitor, numa relação com distância espaço-temporal, porém com reciprocidade e por um canal escrito. Como já explicitado, o que diferencia os dois níveis são posições acionais ou referenciais do leitor/ouvinte. No primeiro nível, encontramos o público propriamente dito, e no segundo, a censura. O enquadre representa através de suas linhas mais grossas o espaço de transição entre os níveis. Para nós, a partir do posto, a passagem do primeiro nível para o segundo é o espaço em que se materializam as estratégias, nesse nível, especialmente estratégias de burla.

O nível intermediário, espaço da história que a canção conta, é constituído pela interação entre o *narrador* instituído pelo autor e seu *narratário*, posições comuns a qualquer narrativa. A materialidade desse nível se constrói com um canal oral/escrito, distância espaço-temporal e com uma relação de não-reciprocidade. Ao instaurar um *narrador*, ou seja, uma

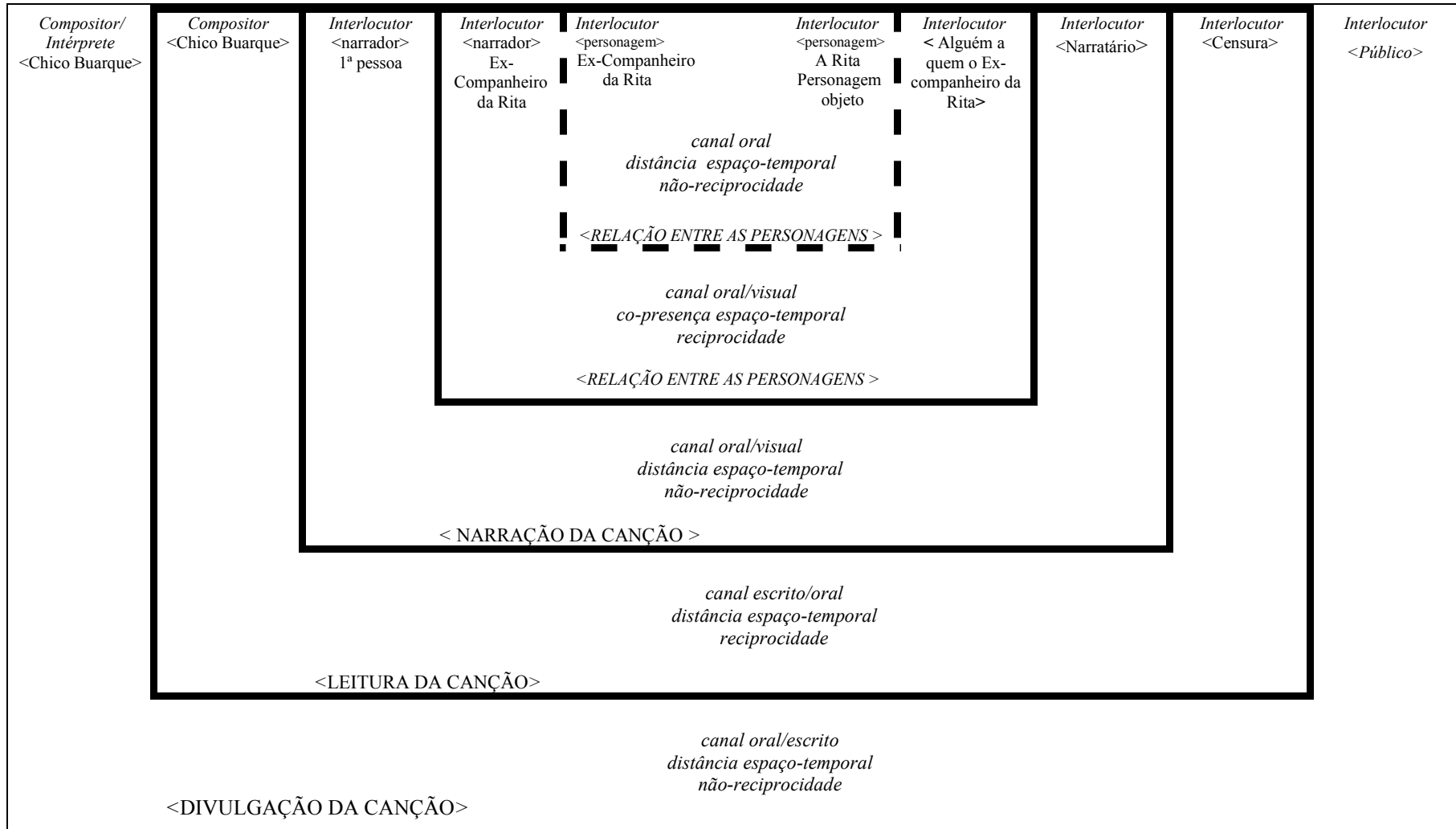


nova posição de interação, as ações realizadas pelo segundo são diferentes, portanto com próprias materialidades em cada nível. Porém há uma profunda relação entre essas duas posições. Mais uma vez acreditamos que o espaço da passagem de um nível a outro é que possibilita a criação das estratégias discursivas. Na interação conversacional relacionada aos personagens, no nível mais interno, marcado pela linha pontilhada, temos as posições de interação do nível mais interno o *personagem*, e seu interlocutor, que participam da constituição da história. A materialidade normalmente, de acordo com as narrativas tradicionais, é formada por um canal oral/visual, o modo é expresso em proximidade espaço-temporal e o laço é de reciprocidade entre os *personagens*.

Para cada uma das canções que analisaremos em nossa pesquisa, propomos um enquadre interacional levando em consideração as discussões que sustentamos até agora:



QUADRO 13
Enquadre interacional da canção *A Rita*





O enquadre interacional que propomos para a canção *A Rita*, canção, que conta as agruras vividas por um homem que foi deixado por sua companheira, é considerado complexo, pois apresenta dez posições de interação e cinco níveis de interação.

- a) No nível mais externo, temos **compositor/Intérprete** (Chico Buarque) / **leitor-ouvinte** (público);
- b) No segundo nível de fora para dentro, temos novamente **compositor** (Chico Buarque) / **leitor** (censura);
- c) No terceiro nível, que instaura o mundo do narrado, temos o **narrador** (alguém escolhido pelo compositor para narrar a história) em 1ª pessoa / **narratário** (ser abstrato que escuta e /ou lê a história narrada);
- d) No quarto nível, temos a **personagem** (ex-companheiro da Rita) / **personagem** (alguém a quem o ex-companheiro da Rita se refere).
- e) No nível mais interno, temos a **personagem** (ex-companheiro da Rita) / **personagem** (Rita) considerada um personagem objeto.

A análise dos dois primeiros níveis e seus espaços de transição e materialidades já foram discutidos neste item. Os dois primeiros níveis estão ancorados no contexto de produção da canção. *A Rita*, como já dissemos, foi composta no mesmo ano de instalação da ditadura militar, período de apreensões geradas por uma situação sócio-política instaurada pela tomada de poder pelos militares. No terceiro nível, o compositor instaura um *narrador* para apresentar sua história a um auditório abstrato, o *narratário*, ser abstrato que escuta e /ou lê a história narrada. Materialmente este nível é organizado através de um canal oral-visual, a relação entre os interactantes se dá em distância espaço-temporal e sem possibilidade de reciprocidade. Este nível, em nosso ponto de vista, instaura o mundo do narrado, possibilitando atitudes projetivas por parte dos participantes do jogo interacional. No quarto

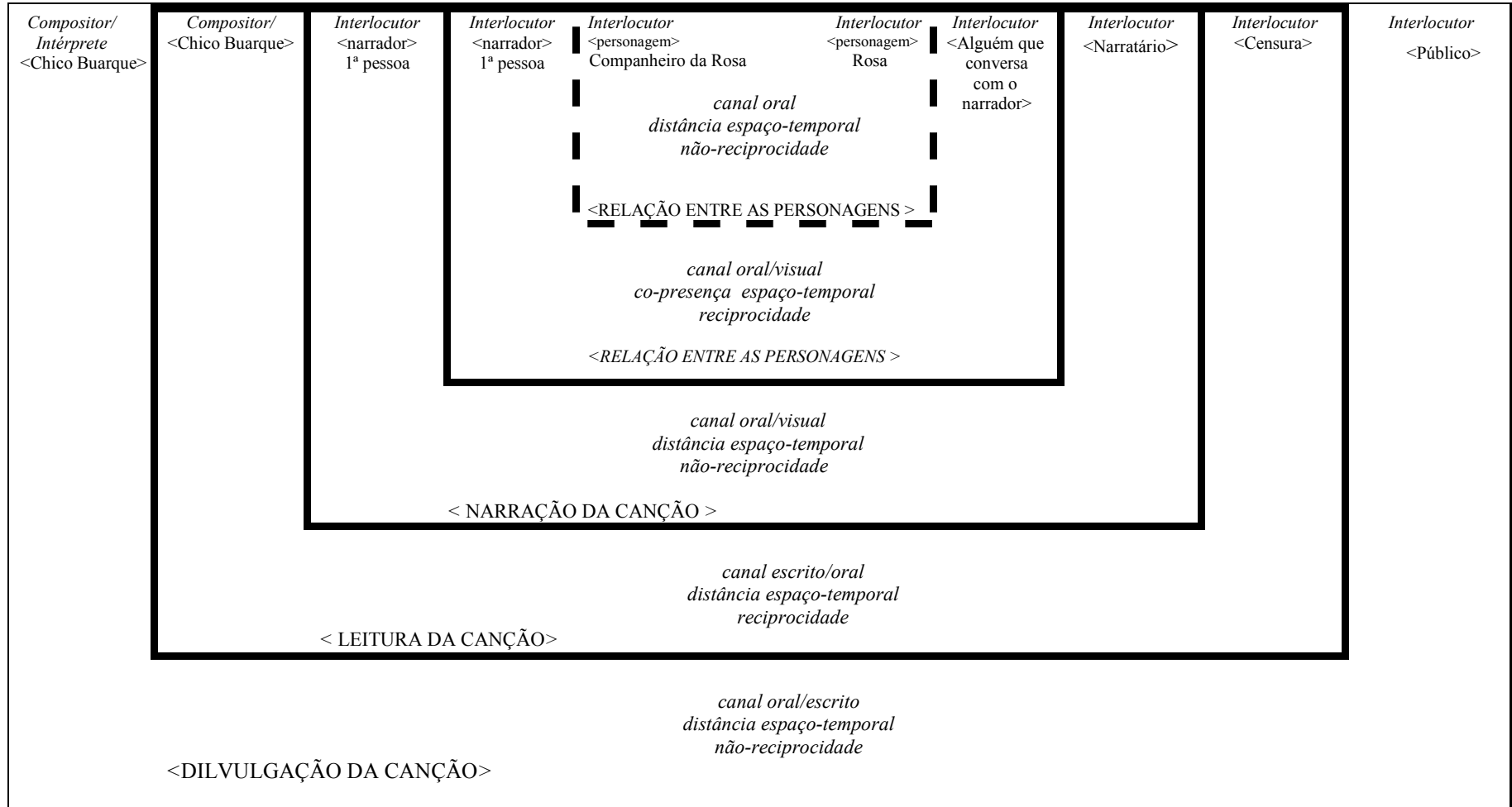


nível de interação, o narrador-personagem, ex-companheiro da Rita, em primeira pessoa estabelece relação com alguém com quem interage e faz a personagem Rita, ocupar o lugar de terceira pessoa, ou objeto de discurso. Neste nível temos um canal oral/visual, como o personagem vai relatando sua história, temos co-presença espaço-temporal e possibilidade de reciprocidade. No quinto nível, temos a relação que se estabelece entre a Rita e seu ex-companheiro, através de um canal oral com distância espaço-temporal e não-reciprocidade devido à disjunção do casal. Mas é importante evidenciar que em algumas passagens da canção é como se o ex-companheiro de Rita a interpelasse de forma direta: *Que papel!*. Porém o casal está separado, e Rita, objeto de discurso, não está em possibilidade de estabelecer com seu interlocutor uma relação de reciprocidade.



QUADRO 14

Enquadre interacional da canção A Rosa





O enquadre interacional que propomos para a canção *A Rosa* assim como o de *A Rita* é complexo, pois apresenta dez posições de interação e cinco níveis de interação.

- a) No nível mais externo, temos **compositor/Intérprete** (Chico Buarque) / **leitor-ouvinte** (público);
- b) No segundo nível de fora para dentro, temos novamente **compositor** (Chico Buarque) / **leitor** (censura);
- c) No terceiro nível, no mundo do narrado, temos **narrador** (alguém escolhido pelo compositor para narrar a história) / **narratário** (ser abstrato que escuta e /ou lê a história do narrada);
- d) No quarto nível, ainda no mundo do narrado, temos o **narrador em 1ª pessoa / alguém a quem o narrador se remete**.
- e) No nível mais interno, temos **personagem** (ser de papel que participa da história) companheiro da Rosa / **personagem** (ser de papel que participa da história) Rosa.

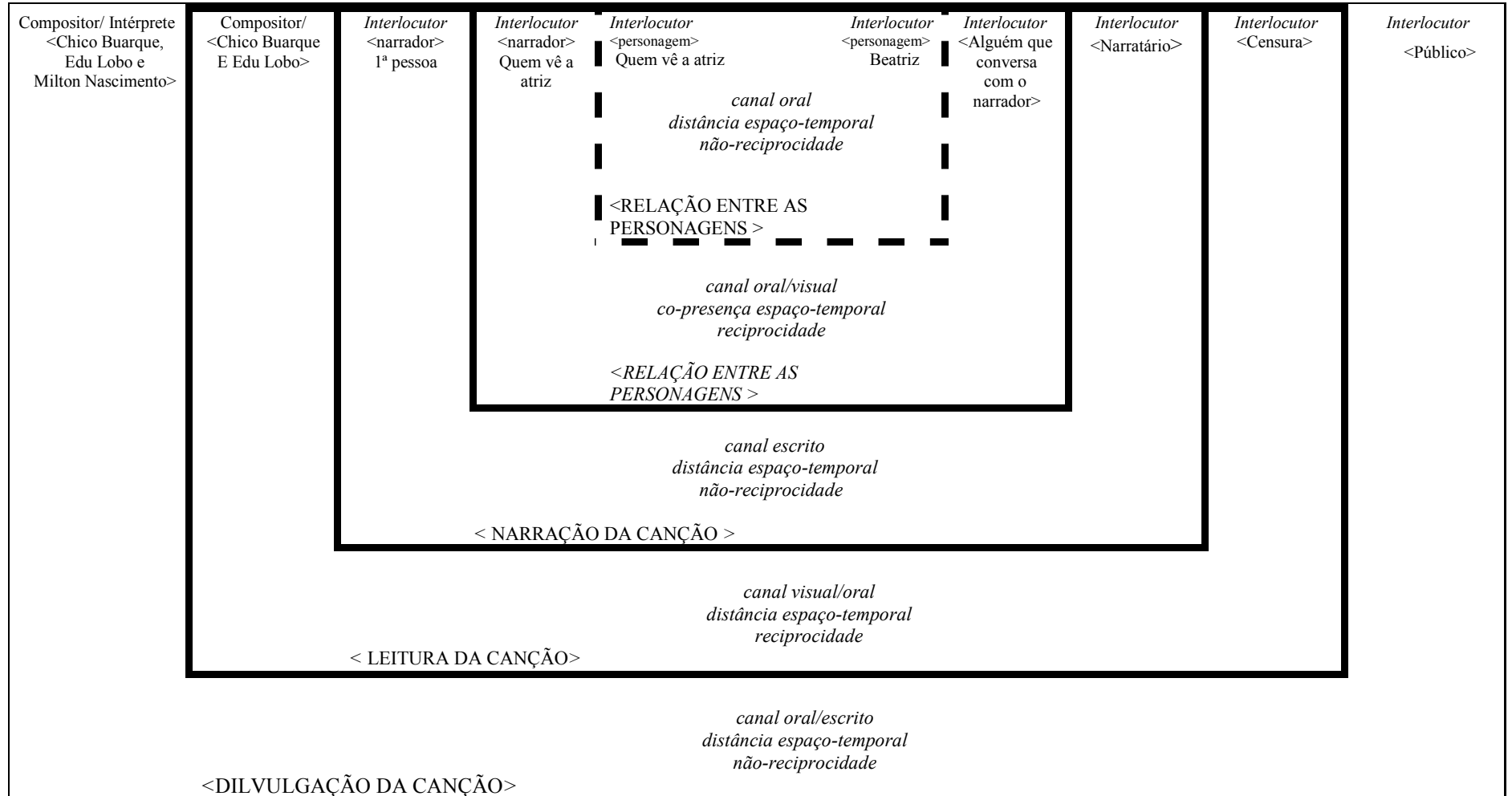
A análise dos dois primeiros níveis e seus espaços de transição já foram discutidos (página 137). Lembramos, que a canção *A Rosa* foi composta no período de abertura, em que ainda os fantasmas da censura assombravam as mentes e ações de nossos compositores especialmente de Chico Buarque, que tanto sofreu sob o julgo dos censores como vimos no item 1.2.3. No terceiro nível, o compositor instaura um narrador para apresentar sua história a um auditório abstrato, o narratário. Neste nível o canal é escrito/oral, há distância espaço temporal e não reciprocidade. No quarto nível de interação, o narrador-personagem em primeira pessoa estabelece relação com alguém com quem interage e faz personagem Rosa, terceira pessoa, ou objeto de discurso. Materialmente temos, neste nível, o canal oral/visual e há copresença espaço-temporal e reciprocidade. A contradição expressa pela personagem Rosa é marcada pela ironia e pela forma como o narrador se refere, em algumas passagens, à



personagem como objeto de discurso, como por exemplo, “A santa às vezes troca meu nome e some / A falsa limpou a minha carteira”. A relação prevista no nível mais interno, acontece entre o companheiro da *personagem* Rosa que se dirige a ela, no refrão da canção, e obtém como resposta a jura da personagem, por isso o canal é canal oral, há distância espaço-temporal e não-reciprocidade, pois o casal está em disjunção.



QUADRO 15
Enquadre interacional da canção Beatriz





O enquadre interacional que propomos para a canção *Beatriz* é considerado complexo, pois apresenta dez posições de interação e cinco níveis de interação. É importante pontuarmos que apesar de a canção *Beatriz* ter sido produzida para uma peça musical, evidenciaremos somente a sua forma canção gravada em LP. Para interpretar as canções que compunham o álbum trilha sonora da peça, Chico Buarque e Edu Lobo convidaram diferentes intérpretes como Gal Costa, Simone, Tim Maia, Gilberto Gil devido à complexidade das interpretações para as canções produzidas. Para *Beatriz*, foi escolhido como intérprete Milton Nascimento, conhecido por sua capacidade vocal e devido à densidade de falsetes que compõem a canção.

Dessa forma a organização interacional que propomos para esta canção, em nossa pesquisa, não levará em conta possíveis níveis interacionais relativos à organização da peça teatral, mas, principalmente para a análise fono-prosódica que pretendemos fazer, consideraremos a gravação realizada por Milton Nascimento. Nossa opção nos abre muitas possibilidades de pesquisa a serem desenvolvidas, mas por hora vamos propor um enquadre que apresente:

- a) No nível mais externo, temos **compositor/Intérprete** (Chico Buarque, Edu Lobo e Milton Nascimento) / **leitor-ouvinte** (público);
- b) No segundo nível de fora para dentro, temos novamente **compositor** (Chico Buarque) / **leitor** (censura);
- c) No terceiro nível, no mundo do narrado, temos **narrador** (alguém escolhido pelo compositor para narrar a história) em primeira pessoa / **narratário** (ser abstrato que escuta e /ou lê a história do narrado);
- d) No quarto nível, ainda no mundo do narrado, temos o **narrador em 1ª pessoa**, quem vê a atriz / **alguém a quem o narrador se remete**.
- e) No nível mais interno, temos **personagem** (ser de papel que participa da história), quem vê a atriz/ **personagem** (ser de papel que participa da história) *Beatriz*.



A análise dos dois primeiros níveis e seus espaços de transição já foram discutidos. Como já dissemos a canção *Beatriz* foi composta no período de redemocratização. Esta época ficou marcada como um entre-lugar, entre fim da ditadura e os primeiros passos de uma democracia que pouco a pouco era conquistada. No terceiro nível, temos o compositor que instaura um narrador para apresentar sua história a um auditório abstrato, o narratário. No quarto nível de interação, o narrador-personagem em primeira pessoa estabelece relação com alguém a quem ele dirige seus questionamentos “Será que ela é moça/ Será que é de louça/ Será que é uma estrela [...]”. Não descartamos a hipótese de que esse alguém a quem o narrador de refere possa ser ele mesmo. Nesse nível, a Beatriz adquire dimensão de objeto de discurso, pois temos aí uma personagem em terceira pessoa. No quinto nível, temos a relação que se estabelece entre o narrador e a personagem Beatriz, em que o narrador se dirige diretamente à sua amada “Me ensina a não andar com os pés no chão/ Diz se é perigoso a gente ser feliz”.

Podemos dizer, então, que a materialidade exposta nos quadros mostra que a passagem de um nível a outro cria os espaços propícios para as estratégias discursivas que buscaremos evidenciar na análise da construção das personagens buarqueanas e principalmente no gerenciamento de faces no discurso cancional. Em nosso ponto de vista, o próprio afastamento entre a voz do compositor e a da personagem é um interessante indício das estratégias de proteção de face do compositor em relação ao seu público e à censura.

O que pretendemos é unir as informações obtidas sobre a materialidade das canções às outras informações modulares e de formas de organização. As informações interacionais serão de grande importância para a análise enunciativo-polifônica, parte de nosso percurso.

4.4 A DIMENSÃO TEXTUAL DAS CANÇÕES BUARQUEANAS

4.4.1 A ORGANIZAÇÃO HIERÁRQUICA DAS CANÇÕES

As informações referentes à estrutura e à organização textual, de acordo com MAM são tratadas no detalhamento da dimensão hierárquica, considerada, juntamente com os módulos sintático e referencial, a espinha dorsal da abordagem modular do discurso, pois fornecem informações básicas sobre a produção de um grande número de textos. Essa dimensão é determinada pelo conceito central da abordagem modular chamado **processo de negociação discursiva**, subjacente a toda interação.

Por mais elementar que seja o jogo discursivo, há sempre uma proposição que demanda uma reação de quem dele participa. O que acaba por se tornar importante é a avaliação, que marca o **duplo acordo** entre o sucesso ou o fracasso da negociação.

O esquema abaixo representa o processo de negociação segundo a abordagem modular. Partimos, pois, da hipótese teórico-metodológica sustentada pelo MAM de que toda atividade linguageira apresenta o seguinte esquema de negociação:

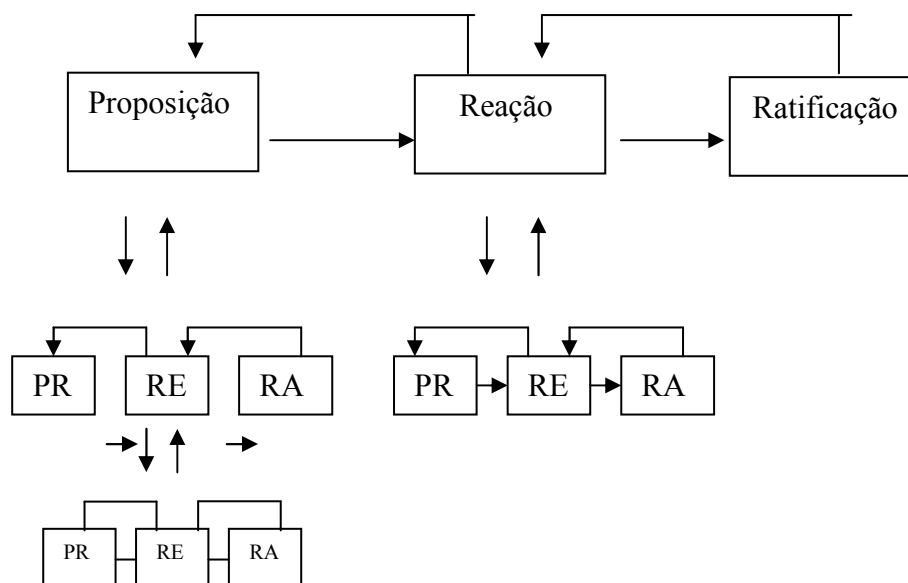


FIGURA 14 - Esquema de negociação.

Fonte: Roulet; Filliettaz; Grobet, 2001, p. 57.



De acordo com o que vemos no esquema, uma proposição pode provocar dois tipos de reação: uma resposta desejada e clara (**completude dialógica**), marcada no prolongamento horizontal do esquema de negociação, ou uma resposta carente de clareza que necessita de uma negociação secundária (**completude monológica**), marcada pelo prolongamento vertical no processo de negociação. Com as reações que também podem ser claras ou não, o processo apresenta-se da mesma forma. O que se objetiva no jogo discursivo é a conclusão da negociação em que as faces dos interlocutores estejam preservadas e em que os objetivos do jogo discursivo sejam alcançados.

Na concepção de Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), o discurso é o resultado do emprego conjugado de construções linguísticas e de representações situacionais no âmbito de uma negociação determinada pelos objetivos e interesses dos participantes. Desse modo, as intervenções languageiras desencadeiam sempre uma discussão entre interlocutores para chegar a um acordo.

Nossa proposta é analisar a organização hierárquica das canções, considerando, como Roulet (1999), que todo discurso deve ser concebido como um processo de negociação entre interlocutores, através do qual este apresenta uma informação, formula uma pergunta ou uma resposta, desenvolve uma discussão, etc. Nossa hipótese é a de que para todas as canções buarqueanas produzidas no período ditatorial haveria um macro-esquema de negociação formado de uma proposição, uma reação e uma ratificação. Sendo assim, propomos o seguinte esquema para as canções:

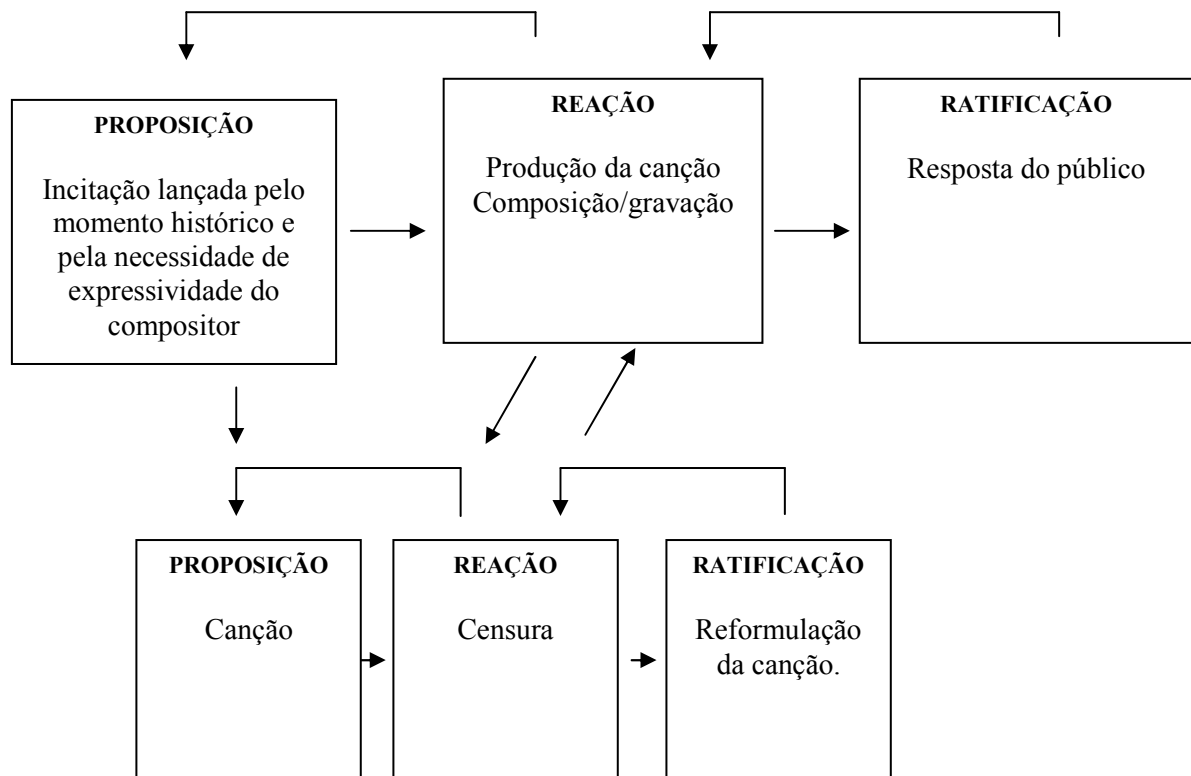


FIGURA 15 - Esquema de negociação das canções produzidas no período da ditadura.

Temos todo um contexto histórico em que a sociedade sentia-se incomodada pelas pressões geradas pelos abusos autoritários instaurados pela tomada do poder pelos militares, com o lançamento dos Atos Institucionais, que a cada momento restringiam mais a liberdade de expressão do povo, o qual procurou formas de expressar seu descontentamento com o regime.

Como reação, os compositores, seja por necessidade de expressão, seja por sentirem-se porta-vozes das ideias de contestação e de liberdade produziam canções que contextualizavam o momento político. As canções para serem divulgadas precisavam passar pela censura, que as liberava totalmente sem a necessidade de uma negociação secundária. Caso as canções fossem liberadas parcialmente, o compositor poderia seguir as orientações dos censores e rever a sua composição e após nova análise ter liberada a divulgação. Em caso de censura total, as canções não eram liberadas e sua divulgação proibida. Há casos em que os



compositores insistiam na divulgação e a canção era divulgada somente com a base instrumental.

Os textos, como as canções analisadas, correspondem, em nosso ponto de vista, à fase de reação e se realizam sob forma de uma intervenção.

Outro aspecto importante no que se refere às informações hierárquicas, diz respeito à definição de três categorias de constituintes: a troca **(T)**, **projeção textual máxima do processo de negociação**, a intervenção **(I)**, **cada etapa do processo da proposição, reação, e ratificação, própria de uma negociação particular**, e o ato **(A)**, **unidade textual mínima**. Esses constituintes de base da estrutura do texto podem se relacionar de forma dependente, interdependente e independente.

As três categorias de constituintes organizadas definem a estrutura hierárquica, considerada a face emergente da dinâmica do processo de negociação (ROULET, 1999, p. 46). Essa estrutura é regida pelas seguintes regras:

- i. toda troca é formada por intervenções, em princípio duas para a troca conformativa (que estabelece, confirma ou finaliza uma relação entre os participantes de uma interação verbal), três para a troca reparadora (que tem como conteúdo a transação ou a negociação propriamente dita que se estabelece entre os interlocutores), e mais de três em caso de reação negativa;
- ii. uma intervenção é formada no mínimo de uma intervenção ou de um ato, que pode ser precedido (a) ou seguido (a) de um ato, de uma intervenção ou de uma troca;
- iii. todo constituinte pode ser formado de constituintes do mesmo nível, coordenados.



De acordo com tais regras, são definidos os três tipos de relações existentes⁸⁸ entre os constituintes do texto. São elas: de **dependência** (quando um constituinte, considerado subordinado, pode ser suprimido, liga-se a um constituinte principal), **independência** (quando os constituintes são independentes, como no caso dos atos e intervenções coordenados), e finalmente **interdependência** (quando um constituinte não pode existir sem o outro, como nas intervenções de resposta, que só existem em função da pergunta e vice-versa).

Para determinar as relações de dependência na estrutura hierárquica, Roulet (1999) sugere a supressão dos constituintes subordinados como critério heurístico. Sua sugestão segue o raciocínio de um resumo: se quiséssemos resumir um texto em um único ato, qual seria? E se quiséssemos reter alguns poucos atos que constituíssem um breve resumo do conjunto?

De acordo com Marinho (2003), a estrutura hierárquica possibilita a visualização das hierarquias e relações existentes entre os constituintes, sendo assim considerada uma ferramenta preciosa para a descrição do discurso. Chegamos à estrutura hierárquica de um texto a partir de hipóteses interpretativas das interações. Tais hipóteses devem ser levantadas e testadas visando-se a chegar às mais defensáveis, segundo Marinho (2002).

As estruturas hierárquicas podem ser consideradas, então, como a face emergente do processo de negociação subjacente às interações verbais. Essas estruturas podem ser sugeridas a partir de hipóteses interpretativas das interações.

Nossa hipótese é a de que o processo instaurado entre a incitação do momento histórico e a necessidade de expressão do compositor e seu público e/ou censura, com proposto na FIG. 15, pode ser também representado de forma hierarquizada no esquema abaixo:

⁸⁸ Vilella (2005) traz um trabalho extremamente detalhado no que se refere às categorias do módulo hierárquico.

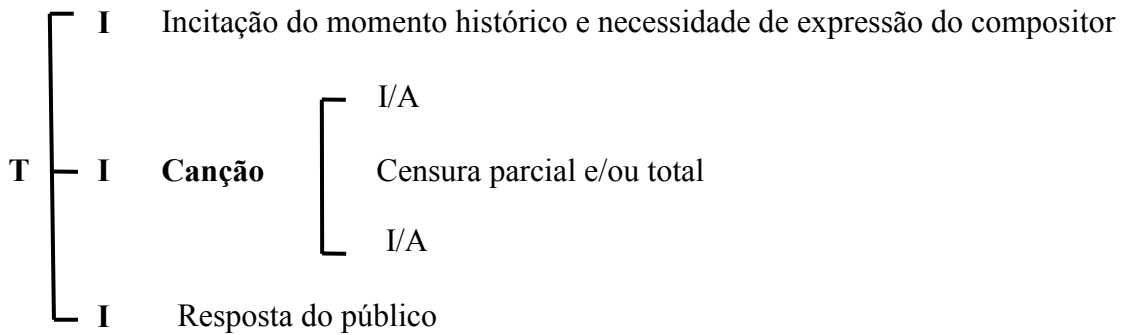


FIGURA 16 - Macroestrutura genérica da canção.

A estrutura hierarquizada demonstrada acima, articula em uma troca (T), três intervenções (I) coordenadas: a primeira, com função ilocutória iniciativa (que equivale à proposição), a segunda, com função reativa (que equivale à reação) e por fim a terceira, com função avaliativa (que equivale à ratificação) Em caso de censura, acreditamos que pode se estruturar no processo de negociação, na fase da reação, uma intervenção complexa formada por mais de um ato ou intervenções para a completude dialogal.

Assim, adotamos o pensamento de que a canção é sempre uma reação a uma proposição social ou individual e que sempre precisará do espaço da ratificação para que possa ser entendida como gênero. Por se tratar de uma intervenção, ela será minimamente formada de uma intervenção ou de um ato. As canções por nós analisadas serão complexas e monologais, pois possuem uma estrutura narrativa formada de mais de uma intervenção ou ato que sempre será apresentada por um narrador. Assim cada canção possuirá também macroestruturas hierárquicas particulares que poderão ser analisadas de forma mais detalhada. Se tomarmos a intervenção relativa à canção, teremos de forma geral:

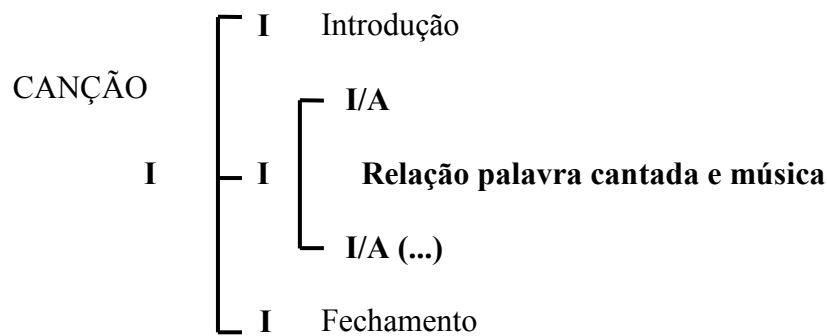


FIGURA 17 - Macroestrutura genérica da canção

A canção é, portanto, uma intervenção formada de pelo menos três intervenções coordenadas em que, via de regra, a primeira, denominada por nós, como introdução é a parte instrumental que inicia a canção, formada por texto musical. A segunda intervenção é o trecho da canção em que vemos a relação entre a palavra cantada e a música, formada pela junção do texto musical e do texto verbal. Esta intervenção é normalmente composta por outras intervenções que por imposições do aspecto poético, em nosso ponto de vista equivalem às estrofes ou conjunto de estrofes que compõem o texto cancional. Essas intervenções serão formadas por outras intervenções e por atos, os quais discutiremos mais detalhadamente no próximo item. E por fim, temos a terceira intervenção coordenada da estrutura da canção, denominada por nós, como fechamento, que tem normalmente a mesma característica instrumental da introdução, porém finaliza a canção. Em nosso ponto de vista, o conteúdo, ou seja, a história a ser contada pela canção é o resultado dessas três intervenções, em muitos casos, a introdução e o fechamento, mais que apenas iniciar e finalizar o discurso cancional, podem trazer através de seu ritmo, de seu estilo, de seus instrumentos e de sua harmonia, subentendidos inclusive etapas da estrutura praxeológica interna, ou pelo menos fazer a elas referência. Para passarmos à possibilidade de representar e descrever hierarquicamente as canções, temos que discutir de forma mais pontual o problema da unidade mínima textual no que se refere ao gênero canção.



4.4.2 A SEGMENTAÇÃO EM ATOS

Para que possamos propor a descrição da estrutura hierárquica de um discurso, inicialmente procedemos à segmentação dos textos em unidades mínimas, atos, e *a posteriori* à análise de sua estrutura hierárquica.

Ato para a Escola Genebrina (Roulet; Filliettaz; Grobet, 2001) é a menor unidade delimitada de uma parte a outra por uma passagem pela memória discursiva, atestada pela possibilidade de substituir-se um pronome por uma expressão definida, ou, na ausência dele, por uma marca de completude. Sua definição parte das proposições de Berrendonner (1893/1990) que dizem respeito à definição da unidade mínima da macrossintaxe, cujas fronteiras se determinam por uma única passagem pela memória discursiva⁸⁹.

É a passagem pela memória discursiva que indica a fronteira entre dois atos. Sobre a identificação do ato, Grobet diz que “O ato é definido, antes de tudo, pelo fato de que as fronteiras esquerda e direita são marcadas por uma passagem na memória discursiva”⁹⁰ (GROBET, 2002, p. 82). À esquerda, o ato se apóia nos conhecimentos enciclopédicos, contextuais, ou co-textuais numa relação de pressuposição. E à direita, cada ato aciona a estocagem das informações que ele ativa em decorrência da regra de produção.

A discussão sobre o problema da segmentação no discurso vem sendo abordada por diversos autores a fim de se encontrar uma solução plenamente satisfatória⁹¹. Percebemos que os critérios heurísticos não são suficientes para a identificação de um ato, em função da dificuldade para a delimitação efetiva das fronteiras de um ato. Marinho (2007) afirma a

⁸⁹ Memória discursiva é entendida como conjunto de conhecimentos partilhados pelos interlocutores, que lhes servem de axiomas para desenvolver uma atividade dedutiva, que são alimentados permanentemente pelos eventos extralinguísticos e pelas enunciações sucessivas que constituem o discurso (GROBET, 2002).

⁹⁰ “l’acte se définit avant tout par le fait que ses frontières gauche et droite sont marquées par un passage en mémoire discursive” (Tradução nossa).

⁹¹ Para uma visão mais aprofundada da questão da segmentação do discurso remetemos a Marinho (2002).



necessidade de outros critérios resultantes de diferentes níveis da organização do discurso. A autora apresenta como critérios para a identificação dos atos, os seguintes itens:

- a) Autonomia pragmática, que consiste na reconstrução, ao redor do ato, de uma estrutura predicativa;
- b) Possibilidade de se utilizar indiferentemente como anáfora um pronome ou uma expressão definida para marcar co-referência;
- c) As orações adjetivas restritivas não constituem atos;
- d) Construções deslocadas:
 - O simples deslocamento de um termo não implica passagem pela memória discursiva;
 - Se a estrutura deslocada puder ser retomada por uma expressão definida, há a configuração de um ato.
- e) Os advérbios, as locuções adverbiais e as orações subordinadas adverbiais antepostas configuram-se como atos.
- f) O ato pode coincidir, mas não coincide sistematicamente com nenhuma unidade sintática.

Esses critérios apresentados por Marinho (2007) são referência para segmentação textual de diversos trabalhos já publicados que se propõem a analisar textos como narrativas orais, entrevistas, interações em sessões de hipnoterapia, ópera, textos acadêmicos, textos filosóficos, textos políticos e textos narrativos. Tais textos possuem, sem dúvida, uma segmentação que se difere da segmentação de um texto poético e principalmente de uma canção.

Porém, em se tratando de nosso *corpus* (que além do discurso poético, possui uma estrita proximidade com a fala) pouco se há falado. Em trabalhos anteriores⁹², consideramos cada verso das canções como uma unidade textual mínima, quando o mesmo se baseava no

⁹² Pesquisa anterior, realizada no mestrado (2006), em que propus uma análise para 12 dessas canções, dando enfoque ao aspecto enunciativo e polifônico das canções.



critério de impossibilidade de divisão da sequência. Muitas vezes, mas nem sempre, houve coincidência entre o verso e o ato. Não foram considerados atos os versos que se constituem de vocativos, orações relativas restritivas e termos e/ou expressões enumerativos. É importante ressaltar que as análises realizadas até aqui em minhas pesquisas não levavam em consideração a complexidade do gênero canção. Acreditamos que as decisões tomadas em nossas pesquisas anteriores sejam incipientes, pois em se tratando de canções não podemos deixar de dar relevância aos aspectos fono-prosódicos, relacionais, sintáticos e referenciais para a segmentação de canções.

De acordo com Lanna (2005), para a segmentação do texto operístico, podemos também recorrer à forma de organização relacional, e considerar ato um segmento discursivo ao qual se possa atribuir uma função interativa e recorrer também a indícios de contextualização fornecidos pela inter-relação de informações de diferentes dimensões, sejam linguísticas, prosódicas ou referenciais. Desta maneira, propomos que a segmentação textual das canções possa se realizar com base nos critérios que inicialmente tomamos em minha pesquisa anterior, somados aos critérios que emergirem da inter-relação de informações sintáticas, relacionais, prosódicas e periódicas do gênero canção.

Sendo assim, antes de apresentarmos as estruturas hierárquicas de cada uma das canções de nosso *corpus*, é incontornável que passemos à descrição das formas de organização elementares e complexas de nosso percurso de análise que diretamente trazem imposições para a estrutura textual das canções⁹³.

⁹³ Canções segmentadas em atos (Anexo D).

4.4.3 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO RELACIONAL

A forma de organização relacional é constituída a partir da composição de informações procedentes dos constituintes do texto em diferentes níveis (**módulo hierárquico**), das instruções dadas pelos conectores (**módulo lexical e sintático**) e dos conhecimentos enciclopédicos armazenados na memória discursiva (**módulo referencial**).

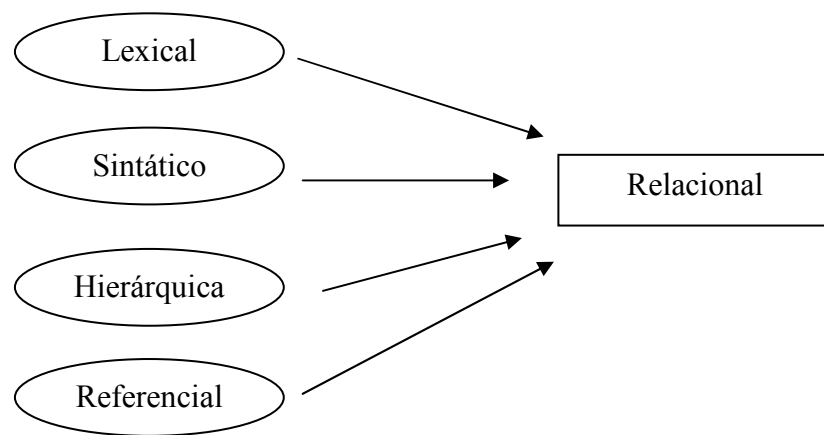


FIGURA 18 - Forma de organização relacional.

As relações estabelecidas entre os constituintes podem ser classificadas em:

- a) **ilocutórias** (iniciativas e reativas), que se constituem no nível dos constituintes de uma troca. Como exemplos, podemos citar a pergunta, a resposta, o pedido, a informação e a ratificação.
- b) **interativas** (referem-se à relação entre atos de uma estrutura hierárquica), que se constituem no nível dos constituintes das intervenções. Como exemplos, podemos citar as relações de argumento, reformulação, comentário, especificação, sucessão etc.

As relações interativas normalmente são marcadas por conectores, no entanto, há também aquelas que se estabelecem com uma informação contida na memória discursiva. Os conectores são importantes para a descrição da forma de organização relacional, primeiro, por



indicarem as instruções sobre o caminho da interpretação do discurso e, segundo, por permitirem a interpretação das relações discurso.

De acordo com a abordagem modular do discurso, os conectores podem marcar relações interativas e oferecer indicações quanto à hierarquia dos constituintes articulados por eles, dessa forma percebemos certa complementaridade entre as informações hierárquicas e realcionais. Para efeito de análise, propomos o seguinte quadro resumitivo:

QUADRO 16
Quadro resumitivo para análise relacional

Relação argumentativa	Marcas ou conectores	Hierarquia dos constituintes
Argumento	pois, porque, já que, visto que, uma vez que etc.	Subordinado
	portanto, por isso, de modo que, assim etc.	Principal
Contra-argumento	mas, porém, entretanto etc.	Principal
	Embora, ainda que, mesmo que etc.	Subordinado
Reformulação	isto é, ou seja, em suma, ou melhor etc.	Principal
Topicalização	quanto a, no que se refere a, com relação a etc.	Subordinado

Nas relações de comentário, preparação e clarificação não existem marcadores específicos. Se a relação interativa não for explicitada por um conector ou se não for possível a introdução de conectores para indicá-la, sua determinação deverá ser feita levando-se em conta certos postulados. A abordagem modular considera que uma relação interativa é de preparação se o constituinte subordinado preceder o principal, uma relação é de comentário quando o constituinte principal é seguido pelo constituinte subordinado.

A análise relacional é feita em duas etapas de descrição: em primeiro lugar, trata-se das relações discursivas genéricas, que abordam as propriedades estruturais dos conectores, e em segundo lugar, trata-se das relações discursivas específicas que contemplam as propriedades inferenciais dos conectores Marinho (2004). A presença dos conectores oferece



instruções sobre como tratar as informações por ele conectadas em relação às implicações contextuais inferíveis dos segmentos linguísticos em que se encontra. Em suma, a forma de organização relacional preocupa-se com as relações marcadas e/ou não marcadas entre um constituinte e as informações presentes na memória discursiva.

As canções como vimos defendendo possuem como característica recorrente a falta de conectores, consideramos ser essa uma característica, a princípio comum no gênero canção, que muitas vezes implica um conector em função da musicalidade e do ritmo na busca de um efeito de sentido. Nem todas as relações interativas são expressas por marcadores. Segundo Marinho,

quando as relações discursivas entre os atos e as informações da memória discursiva não são explicitadas por um conector, o analista vai se basear na possibilidade de inserção de outros marcadores no texto a fim de que possa identificar as relações bem como determinar o estatuto funcional e hierárquico da unidade discursiva (MARINHO, 2002, p. 79).

O fato é que a conexão no que se refere ao gênero canção é principalmente realizada com fatores linguísticos de ordem da oralidade e da musicalidade dos versos e com fatores extra-linguísticos como a musicalidade. Dessa forma para pensarmos também na relação existente entre os constituintes de uma estrutura hierárquica da canção, necessitamos considerar informações de ordem referencial, hierárquica e prosódica e também musical. Assim para apresentarmos uma estrutura hierárquico-relacional⁹⁴ para uma canção, temos que considerar a sua organização fono-prosódica e periódica, por isso as estruturas que propomos tomam em consideração, além do texto verbal, o texto musical.

As canções analisadas têm como base a macroestrutura hierárquico-relacional que propusemos, mas apresentam características específicas de acordo com o conteúdo musical, verbal, prosódico e principalmente textual. No caso da canção *A Rita* (HOLLANDA, 1964), a canção apresenta uma estrutura formada por três intervenções coordenadas: a primeira é a

⁹⁴ Estruturas hierárquico-relacionais das canções analisadas (Anexo D).

introdução formada por um texto, quase sempre musical, com a função de introduzir a canção; a segunda intervenção é a relativa à junção entre a palavra cantada e a música, a que nos deteremos em nossa análise. Esta intervenção é subdividida em duas intervenções dependentes em relação de argumento (portanto). Isso faz com que a primeira intervenção seja uma intervenção secundária em relação à intervenção principal. As duas intervenções se correspondem às estrofes que compõem o texto poético. Chama-nos a atenção nesta estrutura a intervenção principal que de acordo com nossa leitura e os pressupostos do MAM, guarda a informação mais importante da canção:




FIGURA19 - Trecho da estrutura hierárquico-relacional da canção *A Rita*.

Finalizando a canção temos a terceira intervenção coordenada, também musical, que tem como função o fechamento da canção. Dependendo da canção ela pode ser mais longa, ou mais breve. Na canção analisada percebemos que o fechamento colabora com o sentido expresso pela parte cantada.

No caso da estrutura hierárquico-relacional da canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979), formada poeticamente por seis estrofes, também percebemos a organização da canção em três intervenções coordenadas: introdução, palavra cantada+música e fechamento. A intervenção referente à palavra cantada+música se subdivide em duas intervenções em relação de argumento (portanto) e essas se subdividem em quatro intervenções que, no caso dessa canção, não coincidem com as estrofes da canção. Essa canção tem um movimento de ligação entre as estrofes muito peculiar. As estrofes são ligadas pela repetição de palavras. Como esta canção apresenta atitudes aparentemente contraditórias da personagem feminina, notamos um

número considerável de construções contra-argumentativas, que na verdade são marcadas por movimentos prosódicos e musicais. Como podemos notar no seguinte trecho:

FIGURA 20 - Trecho da estrutura hierárquico-relacional da canção *A Rosa*.

Essa canção entre outros elementos apresenta de forma interessante a relação entre o narrador e a personagem feminina que pode ser evidenciada na última intervenção, do trecho que se refere à palavra cantada+música:

FIGURA 21 - Trecho da estrutura hierárquico-relacional da canção *A Rosa*.

Podemos notar que a relação de contra-argumentação característica da canção se dá não entre atos, mas entre intervenções. Na primeira intervenção, a secundária, temos a caracterização negativa da personagem feminina e na intervenção principal, o narrador justifica a atitude da Rosa dizendo da sua jura. Essa jura configura-se como a informação mais importante da canção.

Por fim, a estrutura hierárquico-relacional de *Beatriz* (HOLLANDA, 1972) assim como seu conteúdo musical é de grande complexidade. Para as outras canções, consideramos inicialmente a estruturação cancional em três intervenções. A intervenção referente à palavra cantada+música se organiza em quatro movimentos textuais importantes, assim como o movimento musical por ela desenhado AABA⁹⁵. O terceiro movimento “B” em nossa estrutura hierárquico-relacional tem estatuto de subordinado e reflete a interação direta entre o narrador e a personagem feminina. É o momento da canção em que o narrador interpela Beatriz e em que temos a presença da voz dessa personagem polifonicamente marcada. Também temos neste trecho evidenciada a palavra “chão” que musicalmente apresenta as notas mais graves da canção e a verbalização do nome da personagem feminina Beatriz.

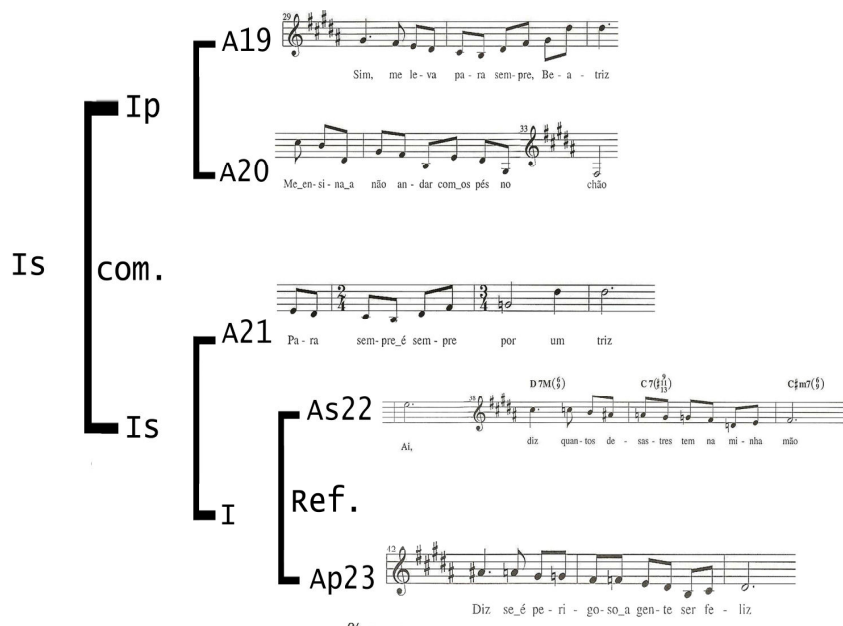


FIGURA 22: Trecho da estrutura hierárquico-relacional da canção *Beatriz*.

É importante ressaltar que nessa canção tanto a introdução como o fechamento têm papel importante, devido à sua duração. Há uma preocupação com o textual musical e como ele dialoga com a peça onde está contido. Por se tratar de uma peça musical, o encontro de

⁹⁵ Três movimentos musicais iguais recortados por um movimento diferente.



Beatriz com seu futuro marido é apresentado por um bailado que se utiliza da estrutura musical dessas duas intervenções.

Nas três canções de nosso *corpus* aprofundaremos nossas análises quando pudermos comparar informações de outras ordens para evidenciarmos detalhes relativos às estratégias utilizadas na composição e gravação da canção.

4.4.4 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO SEQUÊNCIAL

A forma de organização seqüencial, de acordo com os postulados do MAM, tem por objetivo principalmente, segundo Fillietaz, “identificar as sequências que entram na composição do discurso” (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 312), procurando descrever de uma parte a definição de uma tipologia aplicável ao conjunto de produções languageiras e de outra parte mostrar como estes tipos de discursos se manifestam nos segmentos textuais emergentes. Como esta forma de organização segundo o MAM é elementar, somos levados a crer que ela deriva da *couplage* de informações modulares.

É importante lembrarmos que em nossa pesquisa, mesmo sendo essa uma forma de organização que consideramos importante, devido ao caráter narrativo das canções buarqueanas não proporemos sua análise, segundo os pressupostos do MAM. O que pretendemos evidenciar, quanto ao aspecto narrativo das canções, é o que ele pode nos demonstrar em relação ao papel que as canções têm com o mundo em que são produzidas e como elas são capazes de refratá-los.

O aspecto narrativo das canções buarqueanas pode ser um elemento de grande importância para o estudo da complexidade discursiva das canções, por isso achamos importante que o nosso percurso de análise contemple as informações da forma de organização elementar sequencial. Sabemos que Chico Buarque usa a narrativa de forma



preponderante e normalmente a iconicidade é usada em sua obra de forma complementar, buscando uma relação de cumplicidade entre tema e melodia. Isso aproxima, sem dúvida, a obra de Chico da dramaturgia.

A narrativa traduz, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódica. Não é por acaso que a complementaridade entre a narrativa e a melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção, mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão (TATIT, 2002, p. 238).

A discussão sobre a orientação narrativa e argumentativa da linguagem desde a Antiguidade admite duas perspectivas. A primeira defende que em todo enunciado haveria uma orientação argumentativa e que a narração seria não mais que uma expansão descritiva necessária para preencher o cerne semântico dos argumentos. A segunda defende que todo enunciado é narrativo e a argumentação seria a própria descrição dos fatos. Segundo Charaudeau (1998, p.7-15), a argumentação e a narração são duas atitudes diferentes, mas complementares do sujeito falante. O autor ainda afirma que teríamos duas atitudes diferentes relacionadas à instância da “recepção”. Na narração teríamos uma atitude **projetiva** em que é permitido ao leitor se identificar com os personagens da narração. Em contrapartida na argumentação, a atitude seria **impositiva**, uma vez que obriga o leitor a se incluir num esquema de verdade. “Ambas as atitudes se misturam, se interpenetram nos atos de comunicação, mas podemos considerar que segundo as situações e os enjeux de comunicação cada uma será a seu turno dominante”⁹⁶ (CHARAUDEAU, 1998, p. 8).

Essas atitudes são organizadas através dos tipos de texto que podem ser o narrativo, o argumentativo, o deliberativo e o descritivo e que podem apresentar ora uma ênfase argumentativa, ora uma ênfase narrativa que se complementam.

⁹⁶ “Ces deux attitudes se melangent s’interpénètrent dans bien des actes de communication, mais on peut considérer que selon les situations et les enjeux de communication chacune sera à son tour dominante” (Tradução nossa).



Assim o projeto narrativo, instância maior de organização, abarca as unidades menores como os fonemas, as palavras e as frases. Acreditamos que a narrativa organiza globalmente o sentido do texto, e assim chega mais próximo daquilo que o ouvinte capta como conteúdo principal da composição.

Essa opção pelo conteúdo narrativo, opção por contar uma história, característica da obra de Chico Buarque, não faz com que a direção argumentativa seja menos importante em sua obra. Através da projeção as narrativas buarquianas buscam a mudança de um estado de coisas no mundo. A forma narrativa das canções buarquianas, de acordo com Tatit (2002, p. 237) teria o poder de “destrinçar as dimensões ocultas de nossos conteúdos sociais e afetivos, animando e dinamizando suas relações em escala antropomórfica.”

Assim, nossa hipótese é a de que nas canções buarquianas produzidas no período compreendido entre os anos 1960 e 1980, poderiam evidenciar um domínio argumentativo-narrativo. Entre outros parâmetros, as canções estariam relacionadas à interação dos interlocutores, segundo as restrições das ações relacionadas às ações relativas a (Chico Buarque/público) e às ações relativas a (Chico Buarque/censura). Quando a canção visa a atender as restrições impostas pela censura, a atitude projetiva é dominante. Em trabalhos anteriores, pudemos perceber que a figurativização da mulher se apresentava como uma possível estratégia de burla, em canções do Chico Buarque.

Já a atitude impositiva sobressairia, ao pensarmos que as canções buarquianas tinham como objetivo também propor conscientização e o conseqüente engajamento do público, a função vai além da identificação do público com as personagens das canções. Elas pretendem impor um modo de pensar que visa a uma mobilização.



4.5 ASPECTOS PROSÓDICO-MUSICAIS DAS CANÇÕES BUARQUEANAS

Em nossa discussão, partimos da consideração de que os aspectos prosódicos-musicais nas canções estão relacionados principalmente às informações da forma de organização elementar fono-prosódica – **de ordem verbal** -, da música – **de ordem musical** - e de suas correlações que acreditamos serem evidenciadas através das informações da forma de organização complexa periódica.

Daí, decidimos que para a análise acústica das canções buscaremos medir a F0 das sílabas de cada verso das canções com o objetivo de chegar a uma curva melódica utilizando os diagramas produzidos pelo programa de apreensão da fala (Praat). Juntamente com os diagramas produzidos a partir da análise dos versos das canções, consideraremos as restrições de ordem musicais impressas nas suas partituras musicais. O que buscamos é perceber como os ajustamentos e desajustamentos, sua cooperação por complementaridade ou contrariedade podem ajudar a descrever a prosódia de um texto cantado levando em consideração os aspectos musicais e as estruturas discursivas. Assim passamos a considerar as informações relativas às formas fono-prosódica e periódica.

4.5.1 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO ELEMENTAR FONO-PROSÓDICA

A forma de organização elementar⁹⁷ fono-prosódica remete à pontuação oral das frases, que resulta de informações sintáticas, fornecidas pela gramática, e de informações fonéticas ou ortográficas, fornecidas pelo léxico e visa a apresentar informações sobre as unidades fonológicas e entoativas da língua. Ademais é importante ainda levar em

⁹⁷ Simon (2004), em sua tese, trabalha com a ideia de que a forma de organização fono-prosódica deveria ser considerada uma forma de organização complexa. Mesmo concordando com a discussão da autora, por uma escolha teórico-metodológica, vamos adotar o posto por Roulet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001).

consideração outras restrições, que influenciam a organização prosódica, além das lexicais (semânticas) e sintáticas. Há também as restrições enunciativas e pragmáticas.

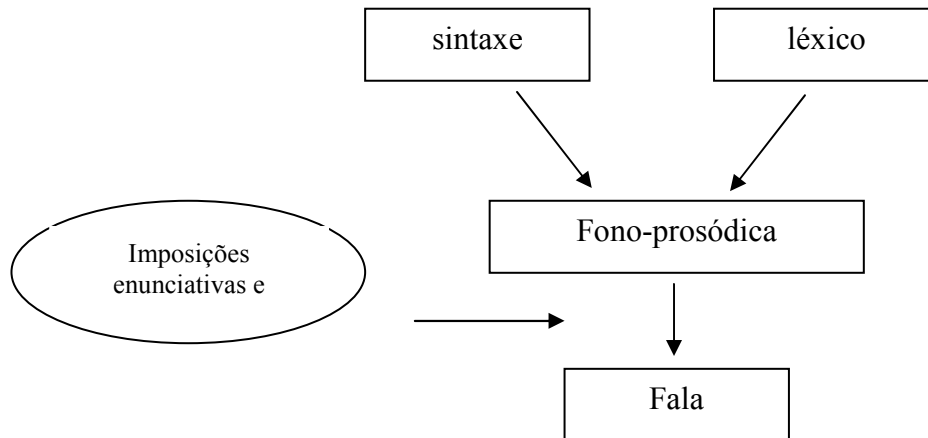


FIGURA 23 - Forma de organização fono-prosódica no Modelo de Análise Modular.

Auchilin e Ferrari (1994) evidenciam a autonomia e o caráter transfronteiriístico da prosódia, afirmando a prosódia como autônoma e com características que atravessam os diversos domínios da organização discursiva: **linguísticos** (léxico e sintaxe), **situacionais** (interacional e referencial) e **textuais** (hierárquico) no que se refere à canção. Assim vamos descrever os componentes da organização prosódica utilizando elementos que julgamos relevantes na canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) para exemplificar nossa proposta:

a) Quanto aos fenômenos linguísticos:

- i) O léxico está ligado a aspectos segmentais da prosódia que preenchem uma função essencialmente distintiva e opositiva. Vejamos, inicialmente, a primeira estrofe da canção:

(1) *Arrasa o meu projeto de vida*
(2) *Querida, (3) estrela do meu caminho*
(4) *Espinho cravado em minha garganta*
Garganta
(5) *A santa às vezes troca meu nome*
E some



As sílabas tônicas das palavras que compõem os versos da primeira estrofe foram sublinhadas e possuem uma posição bem parecida na organização dos versos, característica comum aos textos poéticos mais formais e que consideramos como uma imposição de ordem textual do fazer cancional. Neste trecho podemos evidenciar:

- a proeminência da sílaba tônica - indício de ritmo presente na canção. Em todos os casos, temos a presença de vocábulos paroxítonos;
- a organização rítmica dos versos da primeira estrofe que pode ser evidenciada na maneira como o compositor organiza a presença de constrictivas (consoantes, que ao serem pronunciadas, permitem parcialmente que a corrente expiratória chegue à atmosfera) vibrantes ou alveolares (consoantes que ao serem pronunciadas executam um movimento vibratório rápido) simples (/r/) e compostas (/rr/) nas palavras *arrasa*, *querida*, *garganta*;
- A presença de tepes (consoante oclusiva ou fricativa labiodental e uma vogal) nas palavras *projeto*, *estrela*, *cravado troca*;
- A presença de constrictivas naso-palatais como nas palavras *caminho*, *espinho*, *minha*;
- A presença de constrictivas nasais bilabiais e linguodentais e (/m/ e /n/) como em *garganta*, *santa*, *nome* e *some*. As duas últimas palavras na realização da canção assumem certa nasalização.

A estrofe inicia-se com uma sílaba tônica vibrante composta (*arrasa*) após um tepe (*projeto*) numa sílaba átona, apresenta a palavra *querida* que possui na sílaba tônica uma consoante vibrante simples. A partir da palavra *estrela*, em que o tepe está na sílaba tônica, há uma sucessão de palavras nasalizadas (*caminho*, *espinho*) seguidas de mais um tepe (*cravado*) que inicia outra sucessão de palavras nasalizadas como *minha*, *garganta*, *santa*. A estrofe é



finalizada com mais um tepe (troca) seguido das palavras nome e some, que, como já dissemos, adquire certa nasalização. Podemos concluir que o verso *Espinho cravado na minha garganta* se metaforiza pela própria organização dos elementos fonológicos que após a oclusão presente nos tepes, *espinho cravado na garganta*, apresenta fonemas que são repetitivamente produzidos pela cavidade nasal. A primeira estrofe, em nosso ponto de vista, e através dos aspectos situacionais, pode ser considerada metalinguística, pois o intérprete fala da sua impossibilidade de cantar.

No que se refere aos aspectos semânticos da canção *A Rosa*, ressaltamos a proximidade entre o sintagma verbal *Arrasa* (primeira palavra do primeiro verso) e o sintagma nominal *A Rosa* (primeira palavra do primeiro verso da segunda estrofe). O que diferencia uma expressão da outra é a vogal média aberta *a* que, após o movimento da primeira estrofe, passa a ser a vogal posterior *o*, também aberta, mas não como o *a*. Em nosso ponto de vista, consideramos como proximidade semântica o movimento entre *A Rosa* e *Arrasa*, que se apresentam com parônimos, ou seja, com forma parecida e mesmo apresentado sentidos diferentes, notamos que a sua aproximação lexical cria também uma aproximação de sentido.

ii) A sintaxe detém o papel de desencadear as estruturas prosódicas, mas o isomorfismo é largamente admitido, em benefício de uma grande autonomia da estruturação prosódica própria. No caso das canções, serão consideradas como imposições a metrificação poética da canção (versos, estrofes e refrão) e os contornos entoacionais que consideram a relação prosódica-sintática.

b) Quanto aos fenômenos situacionais:

i) Como revela o nível mais externo do jogo interacional, nas as canções em que as posições de interação são compositor/intérprete e leitor/ouvinte (público), o canal é predominantemente oral, que revela a existência de informações prosódicas. Nesse



sentido entendemos que a análise da organização fono-prosódica é uma etapa incontornável em nossa proposta.

ii) Fenômenos paralinguísticos como qualidade da voz, timbre e intensidade (musicais e/ou linguísticas) dependem de informações interacionais e referenciais, das atividades nas quais os locutores estão engajados e de dados acerca das posições socioculturais dos parceiros como seu sexo, idade, meio dialetal, sociocultural assim como o seu estado emocional e finalmente a qualidade da relação entre os interlocutores.

c) Quanto aos fenômenos textuais: as etapas e hierarquias da organização das informações no texto (intervenções, atos) aparecem ativas na construção prosódica. As imposições relativas à variação melódica dos enunciados fonológicos e à sua organização em atos ou intervenções textuais se acomodam de forma a produzir os sentidos possíveis para o discurso. A fala é instável, irregular e considerada, segundo TATIT (2002), como descartável, pois não estabiliza frequências entoativas, assim sua cadeia fônica é facilmente esquecida. Ao contrário, a canção obriga o compositor a procurar outras formas de compatibilidade entre o texto e a melodia. Segundo Tatit (2002),

Essa busca atinge a expressão táctica (ordenação da linearidade) e sonora do texto, mas recai, de maneira decisiva, sobre a melodia (do plano de expressão). Por isso, o compositor estabiliza as frequências dentro de um percurso harmônico, regula a pulsação e distribui os acentos rítmicos, criando zonas de tensão que edificam uma estabilidade e um sentido próprio para melodia. Essa mesma tensão é transferida ao texto sob a forma de disjunção amorosa, de qualificação de uma personagem para a ação ou, simplesmente, sob a forma de argumentação coloquial (TATIT, 2002, p. 12).

Uma reflexão sobre o aspecto prosódico do texto cantado deve observar como a estrutura entoacional e a estrutura textual se evidenciam nele. Para uma descrição prosódica da canção buscaremos levar em consideração especificamente a interação entre as estruturas entoacionais e as estruturas discursivas, o que, de acordo do o modelo proposto por Roulet, (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), seria a interação entre as imposições sintáticas,



lexicais, fono-prosódicas, textuais, seus ajustamentos e desajustamentos, sua cooperação pela complementariedade ou contrariedade.

Para a análise prosódica, a abordagem modular utiliza o modelo descritivo para a análise da entonação de Mertens. Esse modelo apresenta e discute conceitos como acentuação, grupo entoativo, tom, apêndice, reagrupamento entoativo etc. E ainda menciona uma proposta de leitura à significação dos contornos da fala. Contudo, lembramos que estes conceitos são considerados a partir de atividades languageiras do francês. No caso das canções cantadas no português do Brasil, assumimos como referência as características entoacionais do PB como discutido no capítulo III. Juntamente aos conceitos centrais do sistema entoacional que escolhemos, utilizaremos os gráficos resultantes da análise entoacional através do programa Praat associados ainda à escuta intuitiva.

Para o estudo acústico das canções, partimos da segmentação silábica dos versos analisando as propriedades de altura, intensidade, duração e os fenômenos deles derivados: **Entoação** – padrões de pitch / **Intensidade** – energia de um som medida em Watts por metro quadrado / **Ritmo** – padrão de movimento no tempo / **Tempo** – velocidade da fala – taxa de elocução⁹⁸.

A interpretação das formas prosódicas se efetuará efetivamente nas relações com outras formas de organização do discurso. Sem explorar todos os níveis, nós mostraremos na quarta parte deste capítulo como as formas prosódicas associadas a outras marcas lexicais e sintáticas, pontuam diferentes unidades linguísticas, textuais e situacionais no quadro da organização periódica.

Finalmente, ainda sobre os fatos prosódicos, quando relacionamos as informações prosódicas de base (contornos entoacionais – diagramas do Praat) às informações textuais

⁹⁸ Gráficos obtidos com a análise acústica das canções de nosso *corpus* (Anexo E).

(módulo hierárquico) e às restrições musicais, passamos à descrição da forma de organização complexa periódica.

4.5.2 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO PERIÓDICA

A forma de organização periódica é considerada complexa de acordo com os princípios do MAM, pois resulta da *couplage* de informações originadas da forma de organização elementar fono-prosódica ou gráfica e do módulo hierárquico (responsável pela estrutura das trocas e intervenções do processo de negociação). Em outros termos, podemos dizer que esta forma de organização está preocupada em descrever os fenômenos relacionados ao processamento temporal da estrutura hierárquica (trocas, atos e intervenção).

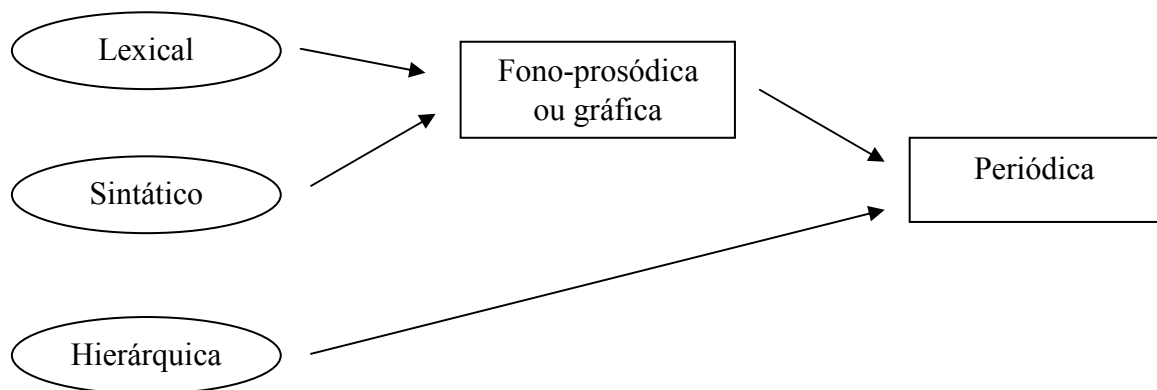


FIGURA 24 - Forma de organização complexa periódica.

Segundo Grobet, “a organização periódica visa a descrever a pontuação do discurso, responsável pela sua apresentação por etapas”⁹⁹ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001,

⁹⁹ “l’organisation périodique vise à décrire la ponctuation du discours, responsable de sa présentation par étapes” (Tradução nossa).



223). Ao se referir à pontuação, a autora remete principalmente à ação realizada pela segmentação prosódica no discurso oral e pela pontuação gráfica no discurso escrito¹⁰⁰.

O objetivo da forma de organização periódica é mostrar como a pontuação pode reagrupar pontos prosódicos (ou gráficos), sintáticos e lexicais. Grobet¹⁰¹ sobre a análise acrescenta que “ela contribui para apresentar o discurso por etapas, inter-relação com unidades precedente das dimensões linguística, textual e situacional”¹⁰² (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 237). Dessa forma podemos estabelecer que as informações periódicas devem considerar a organização fono-prosódica ou gráfica (os efeitos de paralelismos, hesitações, e os dribles de ordem linguística), as unidades situacionais interacionais (como alternância de turnos de falas, superposições de vozes entre outros) e referenciais (mudança de atividade dos agentes).

A forma de organização periódica, tal como apresentada por Grobet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), passou por diversas mudanças no processo de desenvolvimento da abordagem modular, de informação modular na versão de 1991, passa para forma de organização elementar em 1999, até chegar à forma de organização complexa em 2001. Villela afirma que esta forma de organização é a que “sofreu maiores mudanças no processo evolutivo por qual passou a abordagem modular” (VILLELA, 2007, p. 51). Os estudos realizados em função do desenvolvimento dessa forma de organização acabaram por nos mostrar que a pontuação discursiva, frequentemente encarada de forma isolada, na verdade se configura como uma faceta complexa composta por informações de diversas naturezas.

¹⁰⁰ Remetemos a Villela (2003; 2007) que discute a organização periódica em detalhe, focando a sua análise em textos escritos (cartas). Uma vez que nossa proposta é lidar com a canção preferimos nos ater as características fono-prosódicas, não aprofundando na discussão da pontuação gráfica.

¹⁰¹ O capítulo 8, L’organisation périodique, do livro *Un modèle et un instrument d’analyse de l’organisation du discours* foi redigido Anne Grobet.

¹⁰² “Contribue à presenter le discours par étapes, en interrelation avec des unités issue des dimensions linguistique, textuelles e situationnelles” (Tradução nossa).



Em nossa pesquisa, vamos considerar as proposições da abordagem modular no que se refere à análise periódica, mas é importante ressaltar que essas proposições, por fazerem parte de um modelo dinâmico e não hermético de proposta de análise do discurso, possuem pontos e fundamentos que são discutíveis. Simon (2002), pesquisadora que se dedica à pesquisa do discurso oral, defende uma independência entre a estrutura hierárquica e a prosódica, o que acaba por propor uma forma de pensar os fundamentos da abordagem modular no que se refere à organização periódica, pois para a pesquisadora as análises prosódicas devem levar em consideração o ponto de vista experiencial definido por Auchlin (1991-2001). Mesmo defendendo uma propriedade oral nas canções, não podemos deixar de ressaltar que estamos tratando de um texto gravado e que portanto que acaba por perder a espontaneidade do discurso oral ordinário. Dessa forma entendemos que os elementos apresentados na descrição da forma de organização periódica, tal como nos foram apresentados por Grobet (Roulet; Filliettaz; Grobet, 2001), sejam um ponto de partida interessante para nossa análise.

Segundo o MAM, a organização periódica implica duas facetas: a da pontuação e do discurso, consideradas como complementares. Elas são: os **marcadores ou pontuantes** – marcas prosódicas, gráficas, léxicas ou sintáticas que contribuem para a pontuação do discurso; e os **agrupamentos de segmentos discursivos** em unidades chamadas de ato periódico ou de movimento periódico. Na atual proposta da abordagem modular, existem dois tipos de unidades prosódicas:

i) **O ato periódico** (unidade periódica mínima): unidade hierárquica apresentada por sua pontuação não terminal como coesiva, chamado de entonema continuativo. Denominado **distinto e não-autônomo**. Para sua definição devemos considerar, que se um segmento de discurso é caracterizado como grupo entoativo e se ele coincide com um ato ou sequências de atos, ele constitui uma unidade periódica. Villela conclui dizendo que “não há, então, uma



correspondência biunívoca entre um ato e uma unidade periódica, uma vez que essa pode ser formada por vários atos, enquanto o inverso não é verdadeiro” (VILLELA, 2003, p. 53).

b) **O movimento periódico** (movimento discursivo): é unidade hierárquica apresentada por sua pontuação terminal, chamado de entonema conclusivo. Denominado **distinto e autônomo**. Para sua definição, Villela (2003) diz que, se um segmento de discurso é caracterizado como um entonema conclusivo, ou um ponto, e se ele coincide com as fronteiras de um constituinte hierárquico, então o segmento de discurso constitui um movimento periódico.

Se para Villela,

por pontuação terminal e unidade não autônoma entendem-se os sinais internos: vírgula, ponto-e-vírgula, dois-pontos, parênteses, os quais indicam que o período continua. Por unidade coesiva e distinta entende-se que, coincidindo com o ato, indica uma passagem pela memória discursiva (VILLELA, 2003, p. 101).

Para nossa análise, por se tratar de um discurso com propriedades poéticas, orais e musicais devemos considerar imposições como escassez de pontuação gráfica em versos poéticos, a metrificação funcionando muitas vezes como elemento de pausa ou de ligação, diferentes parâmetros prosódicos e contornos entoacionais, além, é claro, das marcas musicais, como pausas e ligaduras. Tudo isso evidencia a complexidade da organização periódica de canções com a qual estamos lidando.

Vamos procurar definir os segmentos do discurso utilizando conceitos que possam congrega informações impostas pelas diversas propriedades do gênero canção. O que pretendemos é reunir informações de ordem linguística, principalmente no que se refere à composição e organização da linguagem poética (pontuação gráfica e estrutura do poema), de ordem hierárquica (atos e intervenções textuais e suas organizações) e de ordem musical (considerando como elemento importante o encaixamento da palavra cantada na canção) para tentar dar conta do desenvolvimento cancional no tempo.

Em busca de uma sistematização para o que vamos conceber como unidades periódicas na canção, necessariamente devemos dar conta das unidades hierárquicas contextualizadas por meio da prosódia ou dos sinais de pontuação (sinais gráficos e organização do poema). Para isso partimos das estruturas hierárquicas que propusemos para as canções de nosso *corpus*, as quais, além das considerações relativas aos pressupostos da abordagem modular quanto à própria divisão em atos textuais, considerou a estrutura prosódia e musical. Assim acabamos por evidenciar o que estudiosos como Auchlin e Simon afirmam: “a organização hierárquica textual não precede a organização prosódica”.

Observando as estruturas hierárquicas que apresentamos para as canções que estamos analisando, podemos perceber que basicamente a canção se estrutura em três intervenções: uma com o papel de introdução musical, outra formada pelo processamento da palavra cantada, que se subdivide em grandes intervenções que coincidem com as estrofes da canção e uma terceira formada por um texto musical de fechamento. Retomando a macroestruturas da canção a Rita, por exemplo.

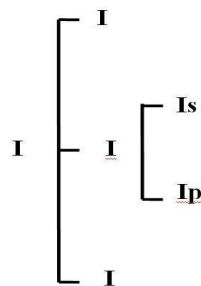


FIGURA 25- Marcoestrutura da canção A Rita.

Não podemos deixar de perceber que há em nossas estruturas hierárquicas elementos de ordem periódica influenciando no processo de negociação no interior de cada canção. Sem dúvida o agrupamento periódico nos deu indicações sobre a segmentação em unidades mínimas efetivamente realizadas no interior da canção. Na dinâmica da negociação, no caso da



canção, podemos perceber que as informações são organizadas de forma autônoma ou em bloco. Acreditamos que no texto cancional a imposição da organização poética em estrofes (refrão) já seja um indicativo para informações periódicas.

Villela (2006), em sua análise do texto escrito, distingue as unidades periódicas, utilizando, entre outros elementos, o registro gráfico como fator distintivo importante. Já as pesquisas que têm como *corpus* textos orais, tendem a utilizar as informações prosódicas com a segmentação em grupos entoacionais e a presença de dribles, hesitações e pausas para a tomada de ar.

No caso das canções, ainda há uma terceira ordem de elementos que definitivamente vai contribuir, em nosso ponto de vista, para a organização do discurso cancional do tempo. O movimento específico da construção e desenvolvimento do texto no tempo dá-se na busca da escuta do interlocutor e determina a forma de segmentá-lo e de organizá-lo hierarquicamente. Nesse sentido a função da pontuação periódica é segmentar a cadeia discursiva, ou seja, é sustentar, através da segmentação, a constituição dos atos para se alcançar a etapa final do processo de negociação.

Como não tratamos do texto escrito, propriamente dito, como Villela (2003), nem temos como elemento investigativo o texto oral, propriamente dito também, mas sim uma amálgama entre a palavra cantada e a música que se materializa na partitura das canções, temos como desafio a distinção de unidades periódicas que evidencie essa peculiaridade. Para a definição das unidades periódicas das canções defendemos que os elementos importantes para sua distinção sejam da ordem das organizações textual e musical.

Consideraremos **ato ou unidade periódica** de uma canção o segmento textual verbal e/ou musical delimitado por um sinal de pausa musical¹⁰³, que indicará um registro parcial de

¹⁰³ Serão considerados os sinais de pausa marcados na partitura. Musicalmente podemos definir em termos gerais conforme anexo J.

uma informação na memória discursiva, desde que este sinal não esteja no final de uma estrofe. A unidade periódica será evidenciada nas estruturas hierárquicas com \uparrow . Vejamos a proposta de segmentação periódica da primeira estrofe da canção *A Rita* (HOLLANDA, 1966):

The figure shows a musical score for the first stanza of the song 'A Rita'. The score is annotated with hierarchical structure labels and chord symbols. The labels are: IS (Intervenção Secundária) for the entire first stanza; I (Intervenção Primária) for the first two lines (A1-A2); I for the next two lines (A3-A4); Ip (Intervenção Primária) for the next two lines (A5-A6); IS for the next two lines (A7-A8); and Ip for the final two lines (A9-A11). Chord symbols are placed above the notes: Bm7, E7(9), A7M, A6, Em7, A7, D7M, D6, Dm7, F#7, Bb7(9), B7(9), and Eb7(9). Red arrows point to specific notes in the lyrics: 'so' in 'meu sor-ri - so', 'to' in 'Le-vou jun-to com e - la', 'to' in 'Ar-ran-cou-me do pei - to', 'to' in 'Le-vou seu re - tra - to', 'to' in 'seu pra - to', 'pel!' in 'Que pa - pel!', and 'el' in 'No - el'.

FIGURA 26 - Trecho da estrutura periódica da canção *A Rita*.

A intervenção secundária que coincide com primeira estrofe da canção *A Rita* é formada por seis atos periódicos marcados pelas figuras de pausa que juntos estruturam o primeiro movimento periódico da canção. Os atos periódicos não coincidem com os atos hierárquicos e são influenciados de certa forma pelo movimento prosódico, o que nos leva a perceber nessa canção especificamente um efeito de proximidade entre a fala e a palavra cantada.



Em nosso ponto de vista, para a definição do **movimento periódico**, devemos ter em mente as imposições de ordem poética. Em um poema, para nós, há um movimento claro de completude que se organiza pela estrutura das estrofes. Assim para nossa pesquisa, movimento periódico será o conjunto de segmento verbal que indica um registro de informação na memória discursiva que coincidirá com a intervenção referente a uma estrofe da canção. O movimento periódico será evidenciado nas estruturas hierárquicas com uma ↓. Como exemplo, podemos observar na seguinte intervenção da canção *Beatriz* (HOLLANDA, 1982), que os movimentos periódicos coincidem com as estrofes e são formados apenas por um ato periódico:

The figure shows a musical score for the song "Beatriz" with hierarchical annotations. The annotations are as follows:

- Ip** (Intervenção Periódica) - Overall structure, with a large bracket on the left.
- arg.** (argumento) - Annotations for the first and last sections of the score.
- com.** (completude) - Annotations for the middle section of the score.
- Is** (Intervenção Secundária) - Annotations for individual stanzas.
- Top.** (Topicalidade) - Annotations for specific stanzas.
- Ref.** (Referência) - Annotations for specific stanzas.
- Ap** (Ato Periódico) - Annotations for specific stanzas.
- As** (Ato Secundário) - Annotations for specific stanzas.

Red arrows point to the end of the first and last stanzas, indicating the end of the periodic movement.

FIGURA 27 - Trecho da estrutura periódica da canção *Beatriz*.



A segmentação periódica¹⁰⁴ cancional que propomos para as canções, principalmente no que se refere às unidades periódicas, pode se assemelhar e se distanciar da segmentação textual¹⁰⁵.

4.6 FORMA DE ORGANIZAÇÃO INFORMACIONAL

Para a análise das canções, como já dissemos no item (3.2.1), além das propriedades literárias, musicais, de oralidade e de conteúdo tem grande importância no processamento do discurso cancional, além de a organização informacional, em nosso ponto de vista ser decisiva para a descrição das estratégias utilizadas no jogo interacional.

A abordagem modular do discurso apresenta entre tantos módulos e forma de organização especificamente duas que se dedicam a analisar como se dá o encadeamento das informações no discurso: a forma de organização elementar informacional e a forma de organização complexa tópica¹⁰⁶.

A forma de organização informacional é considerada elementar, pois resulta da *couplage* das informações modulares de ordem linguística (para o estudo dos pontos de ancoragem), hierárquico (para a definição das unidades textuais) e/ou referencial (para os mecanismos de inferência que entram em jogo na procura pelos pontos de ancoragem).

¹⁰⁴ Estruturas periódicas propostas para as canções (Anexo H).

¹⁰⁵ Não é nossa proposta adentrar na discussão que tenta aproximar a segmentação textual da segmentação musical, mesmo inferindo que este pode ser um campo frutífero para conclusões para a linguística e para a música.

¹⁰⁶ Em nossa pesquisa por questões metodológicas, escolhemos não discutir a forma de organização tópica. Mas em alguns momentos vamos lançar mão de algumas informações que a ela se relacionam.

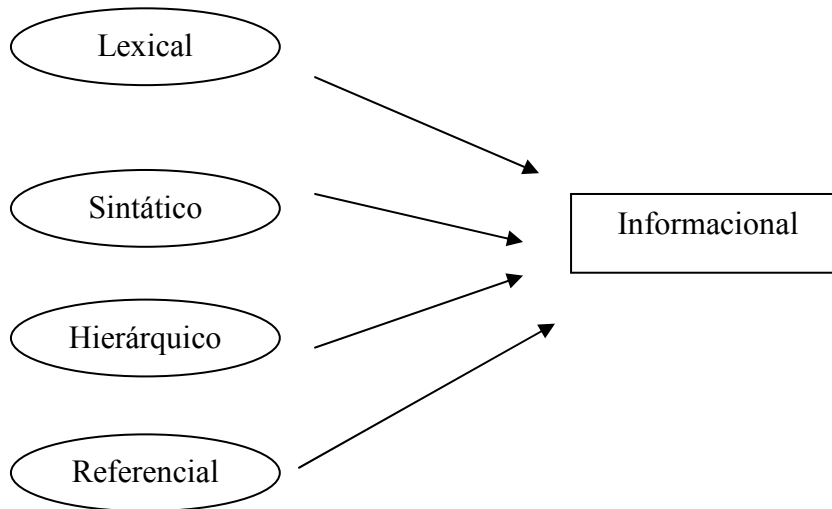


FIGURA 28: Forma de organização informacional.

A forma de organização informacional, segundo Grobet, “visa a dar conta da continuidade e da progressão informacional ativadas pelo discurso”¹⁰⁷ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 253). Para a autora mais precisamente, a função dessa forma de organização é analisar a estrutura informacional de cada ato do discurso e de descrever as diferentes formas de progressões informacionais que podem emergir da sucessão desses atos no discurso. Em outras palavras, Marinho (2002), diz que o objetivo dessa forma de organização é tratar da continuidade tópica (ou temática) bem com da progressão das informações que são ativadas no texto ou no diálogo. A continuidade tópica – explícita ou implícita –, nas palavras de Marinho (2002), diz respeito ao fio do texto, à sua unidade e manutenção temática. Em nosso ponto de vista, entender como o fio do texto vai se constituindo pode nos ajudar a evidenciar elementos importantes na construção das estratégias utilizadas por Chico Buarque na interação proposta por suas canções.

Ressaltamos que, para a análise da estrutura informacional, segundo a abordagem modular do discurso, o estudo da continuidade tópica e da progressão informacional vai além

¹⁰⁷ “Vise à rendre compte de la continuité et de la progression des informations activées par le discours” (Tradução nossa).



da observação dos encadeamentos entre atos (constituintes mínimos do discurso). É preciso também se considerar a descrição entre os atos e também as informações da memória discursiva. Cunha (2008) afirma que:

com o estudo da forma de organização infomacional, busca-se, assim, descrever os encadeamentos entre os atos de um discurso, oral ou escrito, monológico ou dialógico, e informações que foram previamente estocadas na memória discursiva dos interlocutores (CUNHA, 2008, p. 36).

Para nossa discussão, cabe-nos tecer algumas considerações conceituais sobre as duas noções centrais da forma de organização informacional: propósito e tópico. O **propósito**, para a abordagem modular, “é definido como uma proposição ativada por um ato em que o conhecimento pode ser considerado como sendo o resultado da compreensão do ato. A novidade dessa proposição resulta da relação com as informações dadas pelo contexto”¹⁰⁸ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 256). Um propósito, segundo Grobet (2000), pode possuir diversos pontos de ancoragem, situados em diferentes níveis da memória discursiva. Existem aqueles que se situam num nível mais imediato e outros num nível mais profundo, denominados pontos de ancoragem d’*arrière-fond*.

Já o **tópico**, ponto de ancoragem mais acessível na memória discursiva, segundo a abordagem modular é definido como uma informação situada na memória discursiva que pode ser distinguida claramente com a ajuda de sua verbalização linguística, chamada de traço tópico. Dessa forma Grobet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 255) defini o tópico como “uma informação identificável e presente na consciência dos interlocutores, que constitui, para cada ato, o ponto de ancoragem mais imediatamente pertinente, mantendo uma relação de a propósito (*aboutness*) com a informação ativada por esse ato”¹⁰⁹.

¹⁰⁸ “Le propos se définit comme la proposition activée par un acte et dont la connaissance peut être considérée comme étant Le résultat de la compréhension de l’acte. La nouveauté de cette proposition résulte de sa relation avec les informations données par le contexte” (Tradução nossa).

¹⁰⁹ “Le topique se définit comme une information identifiable et présente à la conscience des interlocuteurs, qui constitue, pour chaque acte, le point d’ancrage le plus immédiatement pertinent entretenant un lien d’a propósito (*aboutness*) avec l’information activée par cet acte” (Tradução nossa).



A análise da organização informacional pode ser realizada através de uma representação, onde apresentamos numa coluna à esquerda a transcrição da organização informacional e à direita, uma coluna que apresenta a progressão informacional do texto. A representação informacional, a que estamos nos referindo, se faz levando-se em consideração as seguintes convenções propostas por Grobet (2000) e Marinho (2002):

- 1º) os atos, já enumerados, são transcritos em cada linha;
- 2º) são marcados em negrito os pontos de ancoragem imediatos (os tópicos);
- 3º) são marcados em itálico os ponto de ancoragem d'arriére-fond;
- 4º) são explicitados os tópicos marcados por um traço tópicos entre colchetes;
- 5º) são restituídos, no início do ato, entre parênteses, os tópicos não marcados por traço; mas presentes na memória discursiva.

Depois da transcrição da organização informacional, passamos para o estudo da progressão informacional. Esse estudo é feito, como diz Grobet (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 258), a partir do critério de origem do tópico, que possibilita descrever os principais tipos de progressão informacional.

De acordo com o modelo, os modos de progressão informacional do discurso são: **encadeamento linear**, o **encadeamento com tópico constante** e o **encadeamento à distância**¹¹⁰. O primeiro tipo se dá quando o tópico tem origem no propósito que precede o ato. O segundo tipo de progressão ocorre quando uma sucessão de atos se ancora num mesmo tópico. E o terceiro tipo de progressão, que é descrito como uma variante da progressão linear, ocorre quando o tópico não tem origem no propósito que acaba de ser ativado, mas tem origem num propósito mais distante.

Na análise das canções do nosso *corpus*, propomos os seguintes quadros levando em consideração os critérios que acima elencamos. Inicialmente para a canção *A Rita*

¹¹⁰ Para uma descrição detalhada dos tipos de progressão remetemos a Marinho (2002) e a Ximenes (2007).



(HOLLANDA, 1964), temos o seguinte quadro para a representação de sua análise informacional.

QUADRO17
Organização informacional da canção *A Rita*

Transcrição da organização informacional	PROGRESSÃO INFORMACIONAL
A1 A Rita [A Rita] levou <i>meu sorriso</i> /No sorriso dela [A Rita]	
A2 <i>Meu assunto</i> /Levou junto com ela [A Rita]	TÓPICO CONSTANTE
A3 (A Rita) E o que <i>me</i> é de direito	TÓPICO CONSTANTE
A4 (A Rita) Arrancou- <i>me</i> do peito	TÓPICO CONSTANTE
A5 (A Rita) E tem mais	TÓPICO CONSTANTE
A6 Levou seu [A Rita] retrato,	TÓPICO CONSTANTE
A7 seu [A Rita] trapo,	TÓPICO CONSTANTE
A8 seu [A Rita] prato	TÓPICO CONSTANTE
A9 (A Rita) Que papel!	TÓPICO CONSTANTE
A10 (A Rita Levou) Uma imagem <i>de São Francisco</i>	TÓPICO CONSTANTE
A11 (A Rita Levou) E um bom disco de Noel	TÓPICO CONSTANTE
A12 A Rita matou <i>nosso</i> amor /De vingança	TÓPICO CONSTANTE
A13 (A Rita) Nem herança deixou	TÓPICO CONSTANTE
A14 (A Rita) Não levou um tostão	TÓPICO CONSTANTE
A15 (<i>A Rita</i>) Porque não tinha não	TÓPICO CONSTANTE
A16 (A Rita) Mas causou perdas e danos	TÓPICO CONSTANTE
A17 (A Rita) Levou os <i>meus planos</i>	TÓPICO CONSTANTE
A18 (A Rita Levou) <i>Meus</i> pobres enganos	TÓPICO CONSTANTE
A19 (A Rita Levou) <i>Os meus</i> vinte anos	TÓPICO CONSTANTE
A20 (A Rita Levou) O <i>meu</i> coração	TÓPICO CONSTANTE
A21 E além de tudo [tudo o que a Rita levou]	PROGRESSÃO LINEAR
A22 (A Rita) <i>Me</i> deixou mudo	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA
A23 Um violão [personagem-narrador]	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA



Para nossa análise¹¹¹, como já discutimos no primeiro capítulo desta tese, os títulos das canções são de grande importância, visto que foi a partir deles que delimitamos nosso *corpus*. O tópico do ato A2 evidenciado pelo traço *meu assunto*, remete à informação relativa ao narrador personagem que foi ativada no ato A1. Em A3 e A4, temos reativada a informação *A Rita*, que se apresenta de forma implícita e o traço de ancoragem de segundo plano *me*, referente ao narrador-personagem. Nos atos A6, A7 e A8, o tópico é “A Rita” e o traço tópico é o pronome *seu*. Os atos A9, A10 e A11 mantêm o tópico dos atos imediatamente anteriores, porém não apresentam nenhum traço tópico.

A segunda estrofe é aberta assim como a primeira com o ato A12 que possui como tópico “A Rita”, que foi ativado no último ato da primeira estrofe. Esse tópico se mantém nos atos A13, A14, A15, A16, A17, A18, A19, A 20. No ato 21, o pronome *tudo* funciona como traço tópico que remete a “tudo o que a Rita levou” ou a “tudo o que a Rita fez”. No ato A22, o tópico volta a ser *A Rita* que se apresenta de forma implícita e temos ainda um traço de ancoragem de segundo plano expresso pelo pronome *me*.

Sabemos que, quanto mais uma informação é saliente ou acessível na memória discursiva, menor é a necessidade de verbalizá-la por meio de traços tópicos. É o que acontece na canção “A Rita”. Como essa personagem é uma informação muito acessível na memória discursiva, a canção traz poucos traços tópicos remetendo a essa informação. Ela é o tópico de 18 atos, mas apenas cinco deles trazem traços tópicos, remetendo a essa informação.

Após descrevermos os modos de encadeamento informacional, é possível, com o procedimento proposto pelo MAM, verificar qual o tipo de progressão que caracteriza a ancoragem de cada ato a seu tópico. Nessa canção percebemos que o tipo de progressão

¹¹¹ Para a análise informacional das canções decidimos não considerar o título como elemento da materialidade textual, pela própria independência da *performance* e da realização da interação do processo cancional com o seu título. Sabemos que a personagem título de canção certamente será retomada no desenvolvimento informacional do conteúdo narrativo, mas por uma opção metodológica preferimos não considerar o título em nossa análise. Dessa forma, em nossa análise podemos evidenciar que o tópico do A1, personagem feminina/A Rita, relaciona-se com o título da canção sendo enfatizado, neste ato, pelos traços *A Rita* e *dela*.



existente entre o ato A1 e ato A 20 é considerado como tópico constante. O ato A 20, em relação ao ato A 21 se estrutura através de uma progressão linear, pois temos o traço de segundo plano *meus vintes anos*, ser ativado como tópico. Na verdade percebemos que o tópico de A 21 acaba por retomar tudo o que foi levado pela personagem feminina. O tópico *A Rita* é ainda retomado através de um encadeamento à distância, assim como o tópico *Um violão* de A 23, ato que encerra a intervenção cantada.

A estrutura informacional que apresentamos no quadro para a canção *A Rita* (HOLLANDA, 1964), previu os dois momentos na análise da forma de organização informacional: primeiro, observar o tópico em que cada ato da canção se ancora, observando a presença ou não dos traços de ancoragem que verbalizam cada tópico e os pontos de ancoragem de segundo plano; e segundo, evidenciar o modo como cada ato vai se encadear ao tópico.

Para a análise da organização informacional da canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1779), nossa representação propõe:

QUADRO 18
Organização informacional da canção *A Rosa*

Transcrição da organização informacional	PROGRESSÃO INFORMACIONAL
A1 (A Rosa) Arrasa o meu projeto de vida / <i>Querida, estrela do meu caminho/Espinho cravado</i> [A Rosa] em <i>minha garganta/Garganta</i>	
A2 <i>A santa</i> [A Rosa] às vezes troca <i>meu nome</i>	TÓPICO CONSTANTE
A3 (A Rosa) E some	TÓPICO CONSTANTE
A4 (A Rosa) E some nas altas da madrugada	TÓPICO CONSTANTE
A5 <i>Coitada</i> [A Rosa], trabalha de plantonista	TÓPICO CONSTANTE
A6 <i>Artista</i> [Rosa], é doida pela <i>Portela</i>	TÓPICO CONSTANTE
A7 <i>Ói ela</i> [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE
A8 <i>Ói ela</i> [A Rosa], vestida de <i>verde e rosa</i>	TÓPICO CONSTANTE
A9 <i>A Rosa</i> garante que é sempre <i>minha</i> [relativo ao personagem-narrador]	TÓPICO CONSTANTE
A10 <i>Quietinha</i> [A Rosa],saiu pra comprar cigarro	TÓPICO CONSTANTE
A11 (A Rosa) Que sarro, trouxe, umas coisas do Norte	TÓPICO CONSTANTE



A12 (a Rosa trazer as coisas do Norte) Que sorte	PROGRESSÃO LINEAR
A13 Que sorte, (A Rosa) voltou toda sorridente	TÓPICO CONSTANTE
A14 Demente [A Rosa], inventa cada carícia	TÓPICO CONSTANTE
A15 Egípcia [A Rosa], me encontra e <i>me vira a cara</i> [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE
A16 Odara, [A Rosa] gravou <i>meu nome</i> na blusa	TÓPICO CONSTANTE
A17 (A Rosa) Abusa, <i>me acusa</i>	TÓPICO CONSTANTE
A18 (A Rosa) Revista os bolsos da calça	TÓPICO CONSTANTE
A19 A falsa [A Rosa] limpou a <i>minha carteira</i>	TÓPICO CONSTANTE
A20 Maneira [A Rosa], pagou a <i>nossa</i> despesa	TÓPICO CONSTANTE
A21 Beleza, na hora do bom <i>me</i> deixa, se queixa/A gueixa [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE
A22 Que coisa mais amorosa/A Rosa	TÓPICO CONSTANTE
A23 Ah, Rosa , e o <i>meu projeto de vida?</i>	TÓPICO CONSTANTE
A24 Bandida [A Rosa], cadê <i>minha estrela guia</i>	TÓPICO CONSTANTE
A25 Vadia [A Rosa], <i>me esquece</i> na noite escura	TÓPICO CONSTANTE
A26 (A Rosa) Mas jura	TÓPICO CONSTANTE
A27 (A Rosa) <i>Me jura</i> que um dia volta pra casa	TÓPICO CONSTANTE

A estrutura informacional da canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) pode ser descrita agrupando os atos de forma a evidenciar as suas relações no que se refere à estrutura informacional da canção. Assim vamos descrever essa estrutura verificando os tópicos e os traços de ancoragem de cada ato e como eles podem ser agrupados.

O tópico do ato A 2 é A Rosa e é verbalizado por uma expressão adjetiva anafórica *A santa*. A informação *A Rosa* também constitui o tópico de todos os demais atos da canção, mas nem todos trazem traços linguísticos verbalizando esse tópico. Os traços que verbalizam os tópicos sucessivamente são: *coitada, artista, quietinha, demente, egípcia, odara, a falsa, maneira, bandida, vadia e a gueixa*. Já o ato A3, que encerra a primeira estrofe, e o ato A4, que inicia a segunda estrofe e ademais os atos A11, A12, A17, A18 e A 26, penúltimo verso da canção, apresentam o tópico implícito *A Rosa*.



É importante ressaltar que nessa canção os traços tópicos têm como função atribuir características à personagem. O tópico *A Rosa* é muito saliente e, por isso, não precisaria ser verbalizado por meio de traços tópicos. Foi o que aconteceu na canção “A Rita”. Mas aqui, mesmo o tópico sendo muito saliente, o narrador optou por usar muitos traços tópicos, o que talvez se explique pela sua vontade de descrever para o narratário como ele vê a Rosa. Em nossa opinião, não é por acaso que os traços tópicos são adjetivos. O posicionamento do narrador em relação à personagem feminina fica bem marcado.

O tópico dos atos A7 e A8, também *A Rosa*, é ativado pelo traço tópico pronominal *ela*. Já o mesmo tópico nos atos A9, A 22, A 23 se verbaliza através da expressão nominal que nomeia a personagem e a própria canção: *A Rosa*.

Finalmente o ponto de ancoragem de segundo plano que ressaltamos é o verbalizado no A20 pela expressão *a nossa despesa*, que remete ao mesmo tempo ao narrador-personagem e à personagem feminina.

Após descrevemos os modos de encadeamento informacional, como fizemos com a canção *A Rita* (HOLLANDA, 1964), nos propomos a verificar qual o tipo de progressão que caracteriza a ancoragem de cada ato a seu tópico.

As informações *A Rosa* e narrador-personagem ativadas no ato A1 serão evidenciadas em toda a canção como tópico e como ponto de ancoragem de segundo plano. Podemos também notar que o ato A2, cujo tópico também é *A Rosa*, progride através de um tópico constante, pois se refere à informação de segundo plano presente no ato A1, verbalizada pela expressão “Querida, estrela do meu caminho/Espinho cravado em”.

A progressão informacional dos atos A3 a A10 se dá pela manutenção tópica que é verbalizada por diferentes expressões. Essa manutenção tópica é interrompida pelo A12 e é retomada no ato A13, que apresenta novamente o tópico *A Rosa* através de um encadeamento



à distância. E daí em diante, ou seja, dos atos A13 a A 27 a progressão volta a se dar pela manutenção tópica.

Mesmo que os adjetivos pareçam ter o mesmo estatuto, notamos que eles vão assumindo um caráter mais agressivo ou gradativo, pois como afirma Marcuschi, “[...] é bom lembrar que, no contexto do discurso, todos os referentes são evolutivos, pois mesmo nos casos em que se repete algo na trajetória da memória discursiva, sempre haverá uma mudança, ou seja, os referentes modificam-se” (MARCUSCHI, 2000a, p. 83). O que nos leva a notar que, a cada vez que é retomada a personagem feminina, ela é reconstruída de forma reelaborada, obedecendo a restrições impostas pelas condições culturais, sociais e históricas de processamento.

Finalmente para a canção *Beatriz* (HOLLANDA, 1982), nossa representação da organização informacional e análise da progressão são as seguintes:

QUADRO19
Organização informacional da canção *Beatriz*

Transcrição da organização informacional	PROGRESSÃO INFORMACIONAL
A1(você) Olha	
A2 Será que ela [Beatriz] é moça	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA
A3 Será que ela [Beatriz] é triste	TÓPICO CONSTANTE
A4 Será que é o contrário [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE
A5 Será que é pintura/ O rosto da atriz [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE
A6 Se ela [Beatriz] dança <i>no sétimo céu</i>	TÓPICO CONSTANTE
A7 Se ela [Beatriz] acredita que é <i>outro país</i>	TÓPICO CONSTANTE
A8 E se ela [Beatriz] só decora o <i>seu papel</i>	TÓPICO CONSTANTE
A9 E se <i>eu</i> pudesse entrar na sua vida [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE
A10 (você) Olha	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA
A11 (Beatriz) Será que é de louça	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA
A12 (Beatriz) Será que é de éter	TÓPICO CONSTANTE



A13 (Beatriz) Será que é loucura	TÓPICO CONSTANTE
A14 Será que é cenário/A casa da atriz [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE
A15 Se ela [Beatriz] mora num <i>arranha-céu</i>	TÓPICO CONSTANTE
A16 E se as paredes [A casa da atriz] são feitas de giz	TÓPICO CONSTANTE
A17 E se ela [Beatriz] chora num <i>quarto de hotel</i>	TÓPICO CONSTANTE
A18 E se <i>eu</i> pudesse entrar na sua vida [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE
A19 Sim, <i>me</i> leva para sempre, Beatriz	TÓPICO CONSTANTE
A20 (Beatriz) <i>Me</i> ensina a não andar com os pés no chão	TÓPICO CONSTANTE
A21 (Beatriz) Para sempre é sempre por um triz	TÓPICO CONSTANTE
A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na <i>minha mão</i>	TÓPICO CONSTANTE
A23 (Beatriz) Diz se é perigoso <i>a gente</i> ser feliz	TÓPICO CONSTANTE
A24 (você) Olha	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA
A25 (Beatriz) Será que é uma estrela	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA
A26 (Beatriz) Será que é mentira	TÓPICO CONSTANTE
A27 (Beatriz) Será que é comédia	TÓPICO CONSTANTE
A28 Será que é divina/A vida da atriz [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE
A29 Se ela [Beatriz] um dia despencar do céu	TÓPICO CONSTANTE
A30 E se os pagantes [admiradores da Beatriz que vão ao teatro e pagam ingressos] exigirem bis	TÓPICO CONSTANTE
A31 E se um arcanjo [pessoa que ajuda a Beatriz a recolher o dinheiro ganho com seu trabalho] passar o chapéu	TÓPICO CONSTANTE
A32 E se <i>eu</i> pudesse entrar na sua vida [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE

A estrutura informacional que propomos para a canção Beatriz (HOLLANDA, 1982) se difere das outras apresentadas em nossa análise. Nela pudemos perceber nuances particulares do estilo refinado composicional de Chico Buarque de Hollanda.

Em Beatriz, a personagem que é o tópico de 29 dos 32 atos da canção. É a partir desse ato que podemos recuperar tanto os tópicos posteriores, quanto anteriores. Isso nos leva a entender que o uso do pronome *ela* como traço tópico no ato A2, na verdade, possa ter sido acionado no título da canção. Como em nossa análise, adotamos a postura de não



considerarmos os títulos. Podemos entender que o tópico Beatriz, no ato A2 se refere a uma pessoa para quem o narrador e o narratário estariam olhando.

Nessa canção temos nos atos A1, A10 e A24 um tópico implícito que aciona a informação da presença de um narratário na cena narrativa. Alguém a quem o narrador se refere com o uso do pronome você.

Quanto ao tópico, *Beatriz*, observamos que ele é ativado nos atos A 11, A 12, A 13, A 20, A 21, A 22, A 22, A 25, A 26 e A 27 de forma implícita. Ainda o mesmo tópico nos é apresentado pelo traço pronominal *ela* nos atos A2, A3, A6, A7, A8, A15, A17 e A 29. Agora nos atos A4, A5, A14, A16, A18 e A 28, o tópico Beatriz é representado respectivamente pelos traços: “o contrário, o rosto da atriz, a casa da atriz, na sua vida e a vida da atriz”. É interessante chamarmos a atenção para o tópico do A16, *a casa da atriz*, que é evidenciado pelo traço *as paredes*. Em alguns atos que compõem a canção, nós temos acionada uma informação que nos remete a ideia de lugar, que se apresenta expressa por traços de ancoragem de segundo plano. É o que podemos verificar nos atos A6, A7, A9, A15, A17, A18, A 22 e A 32, marcados pelas expressões: “sétimo céu, outro país, sua vida, arranha céu, quarto de hotel, sua vida, minha mão, céu e sua vida”. Estas características nos levam a criar a possibilidade de um segundo percurso informacional relacionado não apenas com os personagens, mas somos levados a acionar a imagem de outro lugar.

Essa canção possui uma complicada rede informacional. O compositor utiliza de forma recorrente o recurso da anáfora indireta ou associativa. Esse recurso ocorre quando não há correferência entre o traço tópico e o tópico¹¹². Acreditamos que é isso que acontece em

¹¹² Marcuschi discute muito esse tipo de anáfora. Marcuschi dá um exemplo que é mais ou menos assim: “Comprei um apartamento. O condomínio é muito caro.” Nesse exemplo, o condomínio remete a apartamento, mas entre “condomínio” e “apartamento” não existe correferência. A associação entre “condomínio” e “apartamento” depende de conhecimentos culturais. Ou seja, na nossa cultura, a manutenção do apartamento se dá pelo pagamento da taxa de condomínio. Inclusive, depois de falar em apartamento, o locutor pode introduzir, pelo mesmo recurso da anáfora indireta, outras informações ligadas ao conceito “apartamento”, como “a cozinha é espaçosa, a sala é ampla”, porque na nossa cultura apartamentos têm cozinha e sala. Mas seria estranho dizer “O preço do ingresso é caro”... porque não há relação evidente entre apartamento e ingresso.



Beatriz, por exemplo, o ato A30: **A30** E se os **pagantes** [admiradores que pagam para ver a atriz] exigirem bis. Consideramos que o tópico desse ato é “admiradores que pagam para ver a atriz. A quando uma atriz se apresenta num teatro, as pessoas que vão vê-la pagam ingressos e, por isso, são pagantes. Ou seja, o Chico em atos anteriores falou que a Beatriz é atriz. Por isso, ele pode agora introduzir várias informações sobre o universo da atriz, como se eles já tivessem sido dados no texto: cenário, papel, pagantes, um arcanjo passando chapéu (alguém vestido de arcanjo recolhendo dinheiro/gratificações como pagamento pela apresentação da atriz).

Sobre a estratégia informacional utilizada pelo compositor, afirmamos que a anáfora associativa (considerada como um caso de anáfora “infidel”) envolve estreitamente as competências lexical e enciclopédica. Percebemos que este tipo de anáfora exige mais conhecimento mútuo e de mundo dos interlocutores, pois decorre de inferências, que estão ancoradas na memória discursiva dos envolvidos na interação que estejam correlacionados para que não se criem mal-entendidos. Ou para que justamente se criem outras possibilidades de leitura. A interpretação com esse tipo de estratégia não é, pois, simples decodificação, mas um processo em que os interlocutores buscam construir e desconstruir espaços comuns para os sentidos.

4.7 ASPECTOS POLIFÔNICOS DA CANÇÃO

De acordo com os pressupostos do MAM (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), a análise das informações polifônicas se dá pela descrição da organização enunciativa, a primeira etapa de análise da organização polifônica. A segunda e mais importante é a etapa que nos permite refletir sobre a função dos discursos representados no discurso produzido.

O componente polifônico da abordagem modular do discurso refere-se à inscrição da subjetividade de outro locutor em um discurso, assim como a atitude adotada pelo locutor, em seu próprio discurso, face às outras vozes que nele se fazem ouvir, diz respeito a uma outra subjetividade, diferente da subjetividade do locutor. Uma estrutura é polifônica quando o locutor repete ou retoma outro ponto de vista, independente de sua intervenção, posicionando-se em relação a ele.

4.7.1 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO ENUNCIATIVA

A forma de organização elementar enunciativa constitui-se da acoplagem de informações advindas da relação dos discursos com os níveis do quadro interacional (**módulo interacional**), da ordem linguística, quando os discursos representados são marcados (**módulo lexical**) e, caso os discursos não venham marcados, das informações que são de origem situacional (**módulo referencial**).

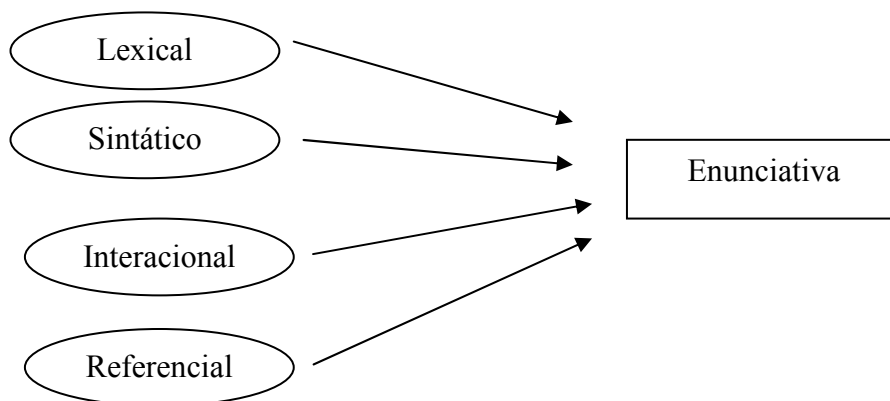


FIGURA 29 - Forma de organização enunciativa.

O componente enunciativo diz respeito à inscrição do locutor em seu discurso, com suas opiniões e atitudes, seu posicionamento em relação a esse discurso. Diz respeito à subjetividade do locutor.



A organização enunciativa define e distingue os segmentos de discursos **produzidos** e **representados** no interior de um discurso mantido por um autor/compositor, em diferentes níveis. Por discurso **produzido**, entende-se “aquilo que o locutor diz” e ocupa o nível mais externo da interação (informações evidenciadas no enquadre do módulo interacional). O que o locutor diz está situado na interação entre o compositor e o seu leitor/ouvinte. Já o discurso **representado** será “aquilo que o locutor diz que alguém disse” e ocupa os níveis mais internos na interação. A forma enunciativa se preocupa, pois, com os discursos produzidos e representados. Ambos discursos estão presentes na superfície do texto em diferentes planos de encaixamento. Os discursos representados podem apresentar-se sob as seguintes formas:

- i. **Formulado:** a) seja sob a forma de uma representação direta, eventualmente introduzida por um verbo de fala, dois pontos, travessão e/ou aspas; b) seja sob a forma de representação indireta, caracterizada por uma modificação dos dêiticos e/ou eventualmente introduzida por um verbo de fala e um complementador ou c) seja sob a forma de representação indireta livre, em que as fronteiras entre os dois discursos são diluídas.
- ii. **Designado:** o discurso pode ser designado por um verbo ou por um sintagma nominal, geralmente uma nominalização: verbo (suplicar, achar, pressupor...); sintagma nominal (súplica, chamada...) entre outros.
- iii. **Implícito:** a implicação, em geral, é marcada por conectores que têm a função de estabelecer um encadeamento implícito com o discurso de um interlocutor, portanto não ocorre em intervenções monológicas. É própria do diálogo e é introduzida por conectivos interativos tais como “bem”, “mas”, no início de réplica.

A acoplagem entre as informações enunciativas e interacionais nos possibilita distinguir o discurso em **diafônico** (que representa o discurso do interlocutor), **polifônico**



(que representa o discurso de terceiros) e **autofônico** (que representa o discurso do próprio locutor no passado ou no futuro). Quanto à acoplagem entre as informações enunciativas e as referenciais, o discurso pode se classificar em **efetivo** (que representa palavras formuladas) e **potencial** (que representa de forma imaginária e antecipatória um discurso que poderia ser produzido). A análise das canções sob a perspectiva enunciativa tem como objetivo identificar a pluralidade de vozes que emana delas.

Os discursos representados na abordagem modular têm as seguintes formas de representação: discurso representado formulado – marcado por colchetes preenchidos [...]; discurso representado designado – marcado depois da expressão que o designa por colchetes vazios []; discurso representado implícito – representado por colchetes vazios na frente do conector []. Para a descrição enunciativa das canções de nosso *corpus* serão usadas as seguintes convenções de transcrição: uso de colchetes à direita da ocorrência da voz (**CB** – Chico Buarque, **N** – narrador, **NP** – narrador personagem e as iniciais de cada personagem e de cada voz de acordo com cada canção).

Para canção A Rita (HOLLANDA, 1964), temos as seguintes marcas enunciativa:

CB [**N** [**NP** [**A1** A Rita levou meu sorriso /No sorriso dela

A2 Meu assunto /Levou junto com ela

A3 E o que me é de direito

A4 Arrancou-me do peito

A5 NP[E tem mais]

A6 Levou seu retrato,

A7seu trapo,

A8 seu prato

A9 NP[Que papel!]

A10 Uma imagem de São Francisco

A11 E um bom disco de Noel

A12 A Rita matou nosso amor /De vingança



- A13 Nem herança deixou
- A14 Não levou um tostão
- A15 Porque não tinha não
- A16 Mas causou perdas e danos
- A17 Levou os meus planos
- A18 Meu pobres enganos
- A19 Os meus vinte anos
- A20 O meu coração
- A21 NP[E além de tudo]
- A22 Me deixou mudo NP[]
- A23 Um violão]]]

Considerando a presença de discursos produzidos e formulados que estruturam a canção, percebemos que *A Rita* (HOLLANDA, 1964) se organiza a partir do que consideramos como o primeiro nível da estrutura enunciativa que propomos. Temos então um discurso produzido pelo compositor Chico Buarque (CB) que se inicia no primeiro ato e se encerra no último. Fazendo uma correlação com as informações interacionais obtidas com a análise do enquadre interacional, podemos dizer que o primeiro nível da estrutura enunciativa se relaciona com os dois primeiros níveis interacionais do enquadre. A relação estabelecida refere-se à relação Chico Buarque/Público e à relação Chico-Buarque/Censura, que em nosso ponto de vista apresenta ainda grande força de ordem interacional, referente às ações realizadas pelos interlocutores em cada relação.

O segundo nível da estrutura enunciativa é marcado pelo discurso representado formulado indireto livre, introduzido pela presença do narrador (N) que também têm início no primeiro ato e fim no último. Em relação às informações interacionais, este segundo nível da estrutura enunciativa se relaciona com o terceiro nível interacional do enquadre que propusemos para a canção. Este nível tanto do ponto de vista interacional, como referencial estabelece a passagem para o mundo do narrado e aciona as etapas específicas da história



contada/cantada na canção *A Rita*.

O narrador-personagem (NP) introduz, assim como nos dois primeiros níveis da estrutura enunciativa, um discurso representado formulado, que coincide do início ao fim com os discursos dos níveis anteriores.

No último e quarto nível da estrutura enunciativa, que se relaciona ao quinto e também último nível do enquadre interacional, que evidencia a relação entre as personagens da história apresentadas pela canção, temos a presença de um discurso autofônico, pois remete à própria voz do narrador-personagem, que pode ser identificado pelo sintagma nominal *mudo*.

A22 Me deixou mudo NP[]

No caso da canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979), a estrutura enunciativa¹¹³ proposta prevê ainda as vozes: cultura carnavalesca (CC), cultura africana (CA) e cultura egípcia (CE).

Assim temos:

CB [N [NP [A1 Arrasa o meu projeto de vida/Querida, estrela do meu caminho/Espinho cravado em minha/ garganta/Garganta

A2 A santa às vezes troca R [] meu nome

A3 E some

A4 E some nas altas da madrugada

A5 Coitada, trabalha de plantonista

A6 Artista, é doida pela CC[Portela]

A7 Ói ela

A8 Ói ela, vestida de CC[verde e rosa]

¹¹³ Em pesquisas anteriores (RUFINO, 2006), pudemos propor uma análise enunciativa-polifônica para as canções *A Rita* e *A Rosa*, que se diferem desta por apresentarem um visão mais aprofundada das influências das vozes marcadas pela interdiscursividade.



- A9 A Rosa garante R [] que é sempre minha
A10 Quietinha, saiu pra comprar cigarro
A11 Que sarro, trouxe umas R[coisas do Norte]
A12 Que sorte
A13 Que sorte, voltou toda sorridente
- A14 Demente, inventa cada carícia
A15 CE[Egípcia], me encontra e me vira a cara
A16 CA[Odara], gravou R [] meu nome na blusa
A17 Abusa, me acusa R []
A18 Revista os bolsos da calça
- A19 A falsa limpou a minha carteira
A20 Maneira, pagou a nossa despesa
A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa R [] /A gueixa
A22 Que coisa mais amorosa/A Rosa
- A23 Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?
A24 Bandida, cadê minha estrela guia
A25 Vadia, me esquece na noite escura
A26 Mas jura R []
A27 Me jura R [] que um dia volta pra casa]]]

A estrutura enunciativa da canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) nos níveis iniciais é bastante semelhante à da canção *A Rita*. No primeiro nível, temos então um discurso produzido pelo compositor Chico Buarque (CB) que se inicia no primeiro ato e se encerra no último. Estabelecendo a mesma relação que apontamos na canção anterior entre as informações de ordem interacional e referencial. Porém é importante lembrarmos que as ações realizadas pelos interlocutores podem ter sofrido mudanças, uma vez que a composição desta canção se deu em 1979, período em que se inicia a abertura política, o que pode gerar mudanças acionais na relação do compositor tanto com o seu público como com a censura.



O segundo nível da estrutura enunciativa é marcado pelo discurso representado formulado indireto livre, introduzido pela presença do narrador (N) que também têm início no primeiro ato e fim no último. Em relação às informações interacionais, este segundo nível da estrutura enunciativa se relaciona com o terceiro nível interacional do enquadre que propusemos para a canção. Este nível, tanto do ponto de vista, interacional, como referencial estabelece a passagem para o mundo do narrado e que aciona etapas específicas da história contada/cantada na canção A Rosa.

Também no terceiro nível, da mesma forma que em A Rita, o narrador-personagem (NP) introduz, nos dois primeiros níveis da estrutura enunciativa um discurso representado formulado, que coincide do início ao fim com os discursos dos níveis anteriores.

No último e quarto nível da estrutura enunciativa, que se relaciona ao quinto e também último nível do enquadre interacional, que evidencia a relação entre as personagens da história apresentadas pela canção, temos a presença de um discurso representado designando diafônico, que remete à voz da personagem A Rosa, que pode ser identificada nos seguintes atos.

A2 A santa às vezes troca R [] meu nome

A9 A Rosa garante R [] que é sempre minha

A16 Odara, gravou R [] meu nome na blusa

A17 Abusa, me acusa R []

A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa R [] /A gueixa

A26 Mas jura R []

A27 Me jura R [] que um dia volta pra casa]]

A última canção de nossa análise é *Beatriz* (HOLLANDA, 1982) que, mesmo tendo um comportamento textual bem diferente das canções anteriores, guarda uma estrutura enunciativa bem aproximada das já apresentadas. Vozes marcadas: Dante Rossetti (DR) e Dante Alighieri (DA). Vejamos:



- CB [N [NP [A1 Olha
A2 Será que ela é moça
A3 Será que ela é triste
A4 Será que é o contrário
A5 Será que é DR[pintura/O rosto da atriz]
A6 Se ela dança no sétimo céu
A7 Se ela acredita que é outro país
A8 E se ela só decora B [o seu papel]
A9 E se eu pudesse entrar na sua vida
- A10 Olha
A11 Será que é de louça
A12 Será que é de éter
A13 Será que é loucura
A14 Será que é N[cenário/A casa da atriz]
A15 Se ela mora num arranha-céu
A16 E se as paredes são feitas de giz
A17 E se ela chora num quarto de hotel
A18 E se eu pudesse entrar na sua vida
- A19 Sim, me leva para sempre, Beatriz
A20 Me ensina B [a não andar com os pés no chão]
A21 Para sempre é sempre por um triz
A22 Ai, diz B[quantos desastres tem na minha mão]
A23 Diz B[se é perigoso a gente ser feliz]
- A24 Olha
A25 Será que é uma estrela
A26 Será que é mentira
A27 Será que é DA[comédia]
A28 Será que é DA[divina/A vida da atriz]
A29 Se ela um dia despencar do céu
A30 E se os pagantes exigirem P[bis]
A31 E se um arcanjo passar o chapéu
A32 E se eu pudesse entrar na sua vida]]]



A estrutura enunciativa da canção *Beatriz* (HOLLANDA, 1982) nos níveis iniciais é bastante semelhante à da canção *A Rita*, assim como a da canção *A Rosa*. No primeiro nível, temos, então, um discurso produzido pelo compositor Chico Buarque (CB) que se inicia no primeiro ato e se encerra no último. Estabelecendo a mesma relação que apontamos nas canções anteriores entre as informações de ordem interacional e referencial, lembrarmos que as ações realizadas pelos interlocutores podem ter sofrido mudanças, uma vez que a composição desta canção se deu em 1982, período de consolidação da abertura política, o que pode gerar mudanças acionais na relação do compositor tanto com o seu público como com a censura.

O segundo nível da estrutura enunciativa é marcado pelo discurso representado formulado indireto livre, introduzido pela presença do narrador (N) que também tem início no primeiro ato e fim no último. Em relação às informações interacionais, este segundo nível da estrutura enunciativa se relaciona com o terceiro nível interacional do enquadre que propusemos para a canção. Este nível tanto do ponto de vista interacional, como referencial, estabelece a passagem para o mundo do narrado e aciona as etapas específicas de cada história contada/cantada na canção.

O narrador-personagem (NP) introduz, assim como nos dois primeiros níveis da estrutura enunciativa um discurso representado formulado, que coincide do início ao fim com os discursos dos níveis anteriores.

No último e quarto nível da estrutura enunciativa, que se relaciona ao quinto e também último nível do enquadre interacional, que evidencia a relação entre as personagens da história apresentadas pela canção, temos a presença de um discurso formulado diafônico, uma vez que nos leva a ouvir de forma indireta a voz da personagem Beatriz:

A8 E se ela só decora **B** [o seu papel]

A20 Me ensina **B** [a não andar com os pés no chão]



A22 Ai, diz B[quantos desastres tem na minha mão]

A23 Diz B[se é perigoso a gente ser feliz]

Ainda neste nível, podemos perceber a presença de um discurso formulado polifônico, que traz ao texto as vozes de outros: *os pagantes*.

A30 E se os pagantes exigirem P[bis]

As três canções analisadas, sob o ponto de vista enunciativo, no que se refere ao narrador (N), apresentam um discurso formulado que chamamos de discurso polifônico não marcado e que até este ponto da análise não tínhamos chamado a atenção. Existem expressões nas canções que intertextualmente nos abrem a possibilidade de dialogar com elementos culturais de uma ordem diferente dos conceitos ativados no conteúdo das canções. Acreditamos que essas expressões terão grande importância na análise polifônica, de acordo com a abordagem modular que considera a organização polifônica como a *couplage* de outros módulos e formas de organização.

4.7.2 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO POLIFÔNICA

A descrição da organização enunciativa é apenas a primeira etapa de análise da organização polifônica. A segunda e mais importante é a etapa que nos permite refletir sobre a função dos discursos representados no discurso produzido. A noção de polifonia adotada pela abordagem modular tem seus fundamentos na concepção de polifonia bakhtiniana, que apresentamos no primeiro capítulo dessa tese, mas a grande contribuição trazida pela proposta de Roulet, em nosso ponto de vista, é a ideia da polifonia como uma noção complexa na qual podemos perceber a intervenção de outras formas de organização do discurso. Segundo o MAM (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), a forma de organização complexa

polifônica é o resultado da *couplage* de informações de ordem linguística (lexical e sintática), interacional, hierárquica, tópica e periódica.

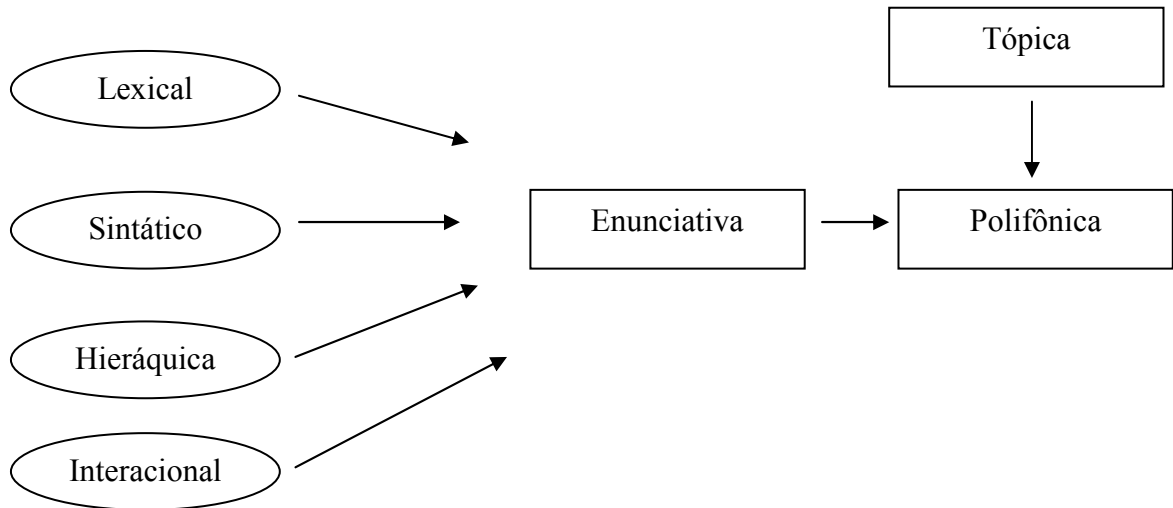


FIGURA 30 - Forma de organização polifônica.

A **organização complexa polifônica** trata do fato de o discurso de um locutor poder apresentar vozes que correspondem a outros discursos ou outros pontos de vista diferentes do seu. Essas vozes representam palavras ou pensamentos do próprio locutor, do destinatário ou de outras pessoas, ou ainda pontos de vista não relacionados a locutores específicos. No nível da organização complexa polifônica, mostram-se as funções de tais vozes no discurso cruzando se informações oriundas dos módulos hierárquico, linguístico, interacional e referencial e das formas de organização relacional e tópica¹¹⁴.

Ao final deste capítulo, acreditamos ter cumprido nossa proposta de apresentar o percurso adotado para a análise da construção discursiva das personagens no discurso cancional. O que buscamos fazer foi detalhar os procedimentos metodológicos que serão norteadores em nossa análise, acreditando que as informações referentes a cada um dos módulos e formas de organização vão configurar a construção das personagens, à medida que,

¹¹⁴ Como já dissemos nossa proposta não é descrever uma análise da forma de organização tópica. O que vamos é vez ou outra lançar mão de informações que acreditamos ser importante para nossa análise.



formos estabelecendo as relações de *couplage* entre essas informações isoladas. Assim estaremos segundo os pressupostos do MAM, atingindo a descrição estratégica da interação proposta pelo gênero canção.



AS MINHAS MENINAS DO MEU CORAÇÃO:
ESTRATÉGIAS DISCURSIVAS EM CANÇÕES BUARQUEANAS

*Todo ano eu lhe fazia uma cabrocha de alta classe
De dourado eu lhe vestia pra que o povo admirasse
Eu não sei bem com certeza porque foi que um belo dia
Quem brincava de princesa acostumou na fantasia*

Chico Buarque

A interação, em nosso ponto de vista, é um processo de influências mútuas que os sujeitos exercem uns sobre os outros, é também o lugar em que se exerce o jogo de ações e reações. A interação, assim para nós, é mais que um encontro, é um jogo. Entre as diversas definições de jogo, Huizinga diz:

O jogo é uma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUIZINGA, 2001, p. 33).

O jogo é considerado como um fato mais antigo que a própria cultura. Segundo Huizinga, “as grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são internamente marcadas pelo jogo” (HUIZINGA, 2001, p. 33). Assim, entendemos linguagem, jogo e interação como elementos constitutivos do indivíduo e da sua relação com o outro e o mundo.

Relacionando linguagem e jogo, Huizinga argumenta:



A criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza (HUIZINGA, 2001, p. 33).

O que diferenciaria a capacidade humana das demais capacidades seria a sua aptidão linguística constitutiva e sua habilidade social para o jogo, para a interação. Para comunicar, jogamos e dessa forma é importante identificar os sujeitos, suas posições no tempo e no espaço, os limites e os parâmetros de ordem material para que seus objetivos comunicativos possam ser alcançados.

Nessa perspectiva entendemos que a busca da completude dialógica se dá através da interação que definimos como jogo e se realiza por meio de estratégias. Os participantes de um jogo estão sempre dispostos a atingir seus objetivos. A proximidade dos conceitos de jogo e guerra (HUIZINGA, 2001)¹¹⁵ nos leva a buscar os significados primitivos da palavra chave da forma de organização complexa que buscamos agora definir: estratégia.

O vocábulo estratégia, segundo estudos filológicos, foi cunhado há aproximadamente 3.000 anos pelo chinês Sun Tzu¹¹⁶. A origem do conceito estratégia está sempre relacionada ao campo semântico da palavra guerra, mas, com o passar dos tempos, muitas áreas do conhecimento se apropriaram desse conceito, ressignificando-o, pela própria ressignificação do conceito de jogo.

O campo dos estudos linguísticos se apropriou do conceito de estratégia e o definiu de forma mais abrangente que o conceito postulado pela abordagem modular. Bange (1992 citado por ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 351) define estratégia como um conjunto de ações selecionadas e agenciadas em vista de atingir um objetivo final. Para o autor:

¹¹⁵ Huizinga (2001) diz que as duas ideias parecem inseparavelmente confundidas no espírito primitivo. E não há dúvida de que toda luta submetida a regras, devido precisamente a essa limitação, apresenta as características formais do jogo.

¹¹⁶ Militar famoso como estrategista.



Uma estratégia consiste na escolha de um número de objetivos intermediários e subordinados, em que se acredita que a realização de ações parciais conduz de maneira adequada à realização do objetivo final. [...] A ideia de "estratégia" ainda inclui a ideia de hierarquia de objetivos e de meios e a ideia de ação, que se liga àquela é complexa.¹¹⁷ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 351).

Roulet, antes de propor sua definição, ainda lembra o conceito de Moeschler et Auchlin, que considera a estratégia como a “relação que se opera entre a imposição de restrições e sua satisfação.”¹¹⁸ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001), a qual para o autor ainda é muito abrangente.

5.1 A FORMA DE ORGANIZAÇÃO COMPLEXA ESTRATÉGICA

Estratégia, segundo a abordagem modular do discurso, considera a ideia de que devemos levar consideração o resultado da *couplage* entre informações modular de ordem linguística (lexical e semântica), interacional, referencial e hierárquica e de outras formas de organização como a relacional, a tópica e a polifônica. Daí a compreensão da qualificação dessa forma de organização como complexa.

Em nossa análise serão também consideradas as informações das formas de organização fono-prosódica e periódica, devido à especificidade do gênero canção que vimos defendendo ao longo de nosso trabalho. De fato acreditamos que, para chegarmos à complexidade do discurso cancional, as regras de *couplage* poderiam ser representada estruturalmente pelo percurso que elegemos para nossa análise apresentado no quarto capítulo.

¹¹⁷ “Une stratégie consiste dans le choix d’un certain nombre de buts intermédiaires et subordonnés dont on croit que la réalisation dans des actions partielles conduit de manière adéquate à la réalisation du but final. [...] L’idée de ‘stratégie’ inclut donc l’idée de hiérarchie de buts et de moyens et l’idée d’action qui lui est liée est complexe” (Tradução nossa).

¹¹⁸ Relation qui s’opère entre l’imposition de contraintes et leur satisfaction (Tradução nossa).

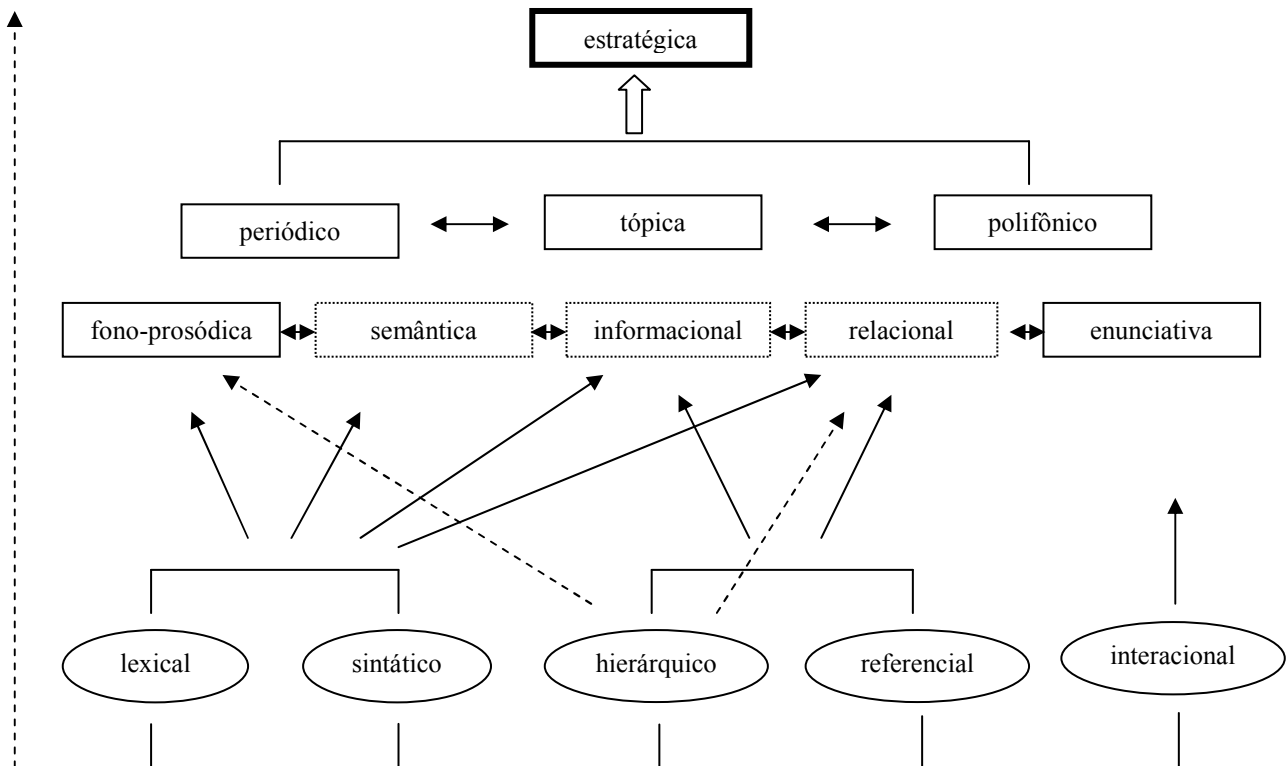


FIGURA 31 - Forma de organização estratégica.

Segundo Roulet, o estudo da forma de organização estratégica tem como objetivo “descrever a maneira como o escritor ou os interlocutores gerenciam as relações de posições acionais e de lugares no discurso”¹¹⁹ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 351). Nossa tese considera que, no caso das canções buarqueanas, nós podemos organizar uma análise estratégica dividida em duas etapas: **a primeira** que será a etapa em que teremos a análise da construção das personagens fazendo intervir todas as informações previstas em nosso percurso; e **a segunda** etapa que será a análise da maneira como os interlocutores no mundo gerenciam as suas relações de face e de lugar, utilizando-se das personagens nascidas no e pelo discurso.

Antes de passarmos às análises estratégicas das canções, é importante nos determos nas definições teóricas de relações de face e de lugar.

¹¹⁹ “Décrire la manière dont le scripteur ou les interlocuteurs gèrent les rapports de positions actionnelles et de places dans le discours” (Tradução nossa).



5.1.1 AS RELAÇÕES DE FACE

As informações fornecidas pela dimensão referencial são determinantes para entendermos o conceito de faces proposto por Roulet. Face, segundo o autor, é o terceiro componente do que se denomina posição acional. Os componentes são: o status social, o papel praxeológico e a face. O primeiro e o segundo foram por nós já definidos no item 4.1.2 do quarto capítulo.

A noção de face, portanto, corresponde a um componente das posições de ação, que dizem respeito às ações assumidas em uma determinada situação de interação, relacionadas diretamente aos aspectos situacionais do jogo discursivo, sendo assim uma condição estável que é a todo instante monitorada no desenrolar do jogo discursivo. Esse conceito de face decorre, como o próprio Roulet afirma, da noção trazida por Goffman e posteriormente desenvolvida por Brown & Levinson (1987).

Segundo Goffman, as faces ou identidades situadas do *self* (eu), reivindicadas numa determinada situação, num determinado jogo, são construídas, tendo como base as linhas (padrões de comportamento verbal e não-verbal) adotadas pelos participantes e a partir das quais estes expressam a avaliação que fazem do contexto situacional, dos demais participantes e, em especial de si mesmos, ou seja, sinalizam os enquadres e alinhamentos (GOFFMAN, 1981), produzidos em um dado encontro social. Segundo este autor, dentre as práticas relacionadas à face estão: as defensivas, que têm como objeto salvar a própria face, e as protetoras, que têm como objeto salvar a face do outro. Essas práticas, em nossa perspectiva, destinam-se a manter o equilíbrio ritual dos jogos sociais. Para as práticas defensivas, as razões seriam: o apego emocional, a auto-imagem, o orgulho ou a honra; para as protetoras, seriam: o apego emocional à face do outro, o medo de sofrer algum tipo de retaliação ou o reconhecimento de que o outro tem direito a essa proteção.



Nos estudos sobre face e trabalhos de face, a imagem reivindicada do *self* (eu) é um fenômeno associado à identidade, referindo-se principalmente às identidades interpessoais, co-construídas e negociadas entre os participantes, no curso das interações de fala. Por trabalhos de face, Goffman entende “as ações realizadas por uma pessoa para tornar aquilo que está fazendo consistente com a face que está sendo reivindicada, num dado momento” (GOFFMAN, 1983, p. 78).

Tendo como base a teoria de Goffman, Brown e Levinson (1987) apresentam um quadro teórico sobre polidez, que nos oferece os conceitos de face positiva, conjunto das imagens valorizadas de si mesmos que os interlocutores constroem e tentam impor na interação (face para Goffman) e face negativa, o conjunto dos territórios do ‘eu’ (território corporal, espacial, temporal, bens materiais ou simbólicos) que se deseja preservar.

Brown & Levinson também trabalham com a noção de ato de linguagem, evidenciando os seus efeitos sobre as faces dos participantes. No desenvolvimento de todo jogo discursivo, os interactantes produzem atos, que são, em maior ou menor grau, ameaçadores às faces dos participantes da interação. Nessa teoria esses atos são conhecidos como Face Threatening acts, os FTAs.

Para Brown & Levinson (1987), os atos de linguagem dividem-se ainda em quatro categorias, segundo a face que são suscetíveis de ameaçar:

- a) **atos ameaçadores da face negativa do eu:** promessas, pelas quais empenhamo-nos em fazer, em um futuro próximo ou distante, qualquer coisa que evite invadir o nosso próprio território;
- b) **atos ameaçadores da face positiva do eu:** confissões, desculpas, autocríticas e outros comportamentos auto-degradantes;



- c) **atos ameaçadores da face negativa do outro:** ofensas, agressões, perguntas “indiscretas”, pedidos, solicitações, ordens, proibições, conselhos e outros atos que são, de alguma forma, contrários e impositivos;
- d) **atos ameaçadores da face positiva do outro:** críticas, refutações, censuras, insultos, escárnios e outros comportamentos vexatórios.

Dessa forma podemos concluir que os participantes envolvidos no jogo discursivo têm um desejo e necessidade de face (face-want), assim os interactantes procuram conservar intactos, e mesmo melhorar, seu território e sua face. Como estão sempre ameaçados e dialeticamente desejam proteger a sua face necessitam da realização de um trabalho de figuração (face-work), termo que designa “tudo que uma pessoa empenha para que suas ações não façam ninguém perder a face (nem mesmo ela própria)”. Rocha (2004), afirma que

A situação de interação torna-se espaço para um ciclo potencialmente infinito de encobrimientos, descobrimientos, revelações falsas e redescobertas, um jogo de simetria e assimetrias entre os interlocutores, cujos comportamentos podem ser julgados espontâneos e, portanto, reveladores do verdadeiro eu, ou manipulado para criar falsa espontaneidade (ROCHA, 2004, p. 52).

Nas canções buarqueanas que apresentam, como já dissemos, uma imbricada rede interacional e referencial, desvelar essas simetrias e assimetrias será, portanto uma tarefa instigante.



5.1.2 AS RELAÇÕES DE LUGAR

A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica.

Wisnick, 2001.

Diferentemente do que percebemos com a definição de face, o conceito de lugar, no escopo da abordagem modular não é simples. Segundo Roulet “não se trata de uma noção primitiva, mas de uma noção complexa, que se constrói na interação e que provém do acoplamento de diferentes dimensões e formas de organização”¹²⁰ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 353). Enquanto a face é um dos componentes da posição acional, de origem referencial, o lugar, segundo a abordagem modular, é o resultado de congruência de informações de diferentes dimensões.

Estudos sobre a noção de lugar apontam que esse conceito foi introduzido por Flahaut (1978 citado por CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 88). Segundo o autor:

Cada um tem acesso à sua identidade a partir e no interior de um sistema de **lugares** que o transcende; esse conjunto implica que não existe fala que não seja emitida de um lugar e que não convoque o interlocutor a um novo lugar correlativo; seja porque essa fala pressupõe apenas que a relação de lugares está em vigor, seja porque o locutor espera o reconhecimento de seu lugar específico, ou obriga seu interlocutor a se inscrever na relação (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2006, p. 314).

São as relações de lugares que apontam para os lugares que os interactantes conscientemente ou não desejam ocupar e para os lugares que serão ocupados pelos outros. Assim ao ocupar um lugar, o interlocutor está determinado através da tensão social e do jogo de poder que designam os lugares que ele determina para si e para o outro, não apenas do ponto de vista individual, mas, sobretudo social.

¹²⁰ “Il ne s’agit pás d’une notion primitive, mais d’une notion complexe, qui se construit dans l’interaction et qui relève du couplage de différentes dimensions et formes d’organisation” (Tradução nossa).



Kerbrat-Orecchioni, segundo Rocha (2004), também se dedicou a esse conceito. Para ela lugar diz respeito a uma relação hierárquica que é constantemente ajustada durante o processo interacional. Para ela a noção remete ao sistema de expressão das relações interpessoais que se organiza em três dimensões: dimensão horizontal, que se refere ao eixo da distancia social x relação de intimidade; dimensão vertical, que se refere ao eixo do poder e a interseção entre as duas dimensões, eixo em que se realizam os conflitos e acordos no processo de negociação discursiva. Nesse mesmo alinhamento teórico, Roulet postula que “o lugar não é flexível, estável, mas construído no desenvolvimento mesmo da interação”¹²¹ (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001, p. 353). Assim, entendemos que os lugares podem ser negociados no decorrer do jogo interacional.

5.2 ANÁLISE ESTRATÉGICA DAS CANÇÕES

1ª ETAPA - A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS

De acordo com que vimos defendendo em nossa pesquisa, as personagens do cancionário buarqueano (especialmente as femininas) são construídas pelas e nas palavras que constituem a canção. Acreditamos que, para entendermos o processo de construção das personagens, necessitamos de nos dedicar à análise do discurso das canções. Vamos, neste momento, discutir a construção da identidade das personagens, para em seguida tentar compreender como elas são utilizadas no processo de proteção de faces e lugares do jogo interacional estabelecido entre Chico Buarque, o público e a censura.

Para analisarmos a construção das personagens nas canções, escolhemos apresentar a estrutura hierárquico-relacional com informações periódicas de cada uma das canções, adotando uma numeração referente aos elementos mais significativos para a nossa análise.

¹²¹ “La place n’est pas fixe, stable, mais contruite dans le déroulement même de l’interaction” (Tradução nossa).



Cada um desses elementos será analisado, de acordo com as dimensões e formas de organização de nosso percurso. Apresentamos esses elementos numerados em um quadro que contém as informações relacionadas ao trecho selecionado da canção. Este quadro¹²² é dividido em sete colunas assim apresentadas:

- 1ª) apresentação da numeração do trecho a ser analisado
- 2ª) informações relativas ao módulo interacional;
- 3ª) informações prosódico-musicais (forma de organização fono-prosódica e informações musicais);
- 4ª) informações hierárquico-relacionais (módulo hierárquico e forma de organização relacional);
- 5ª) informações de ordem informacional (forma de organização informacional);
- 6ª) informações enunciativo-polifônicas (forma de organização enunciativa e forma de organização polifônica)
- 7ª) informações periódicas (forma de organização periódica).

Acreditamos que essa disposição nos permite evidenciar como um mesmo trecho pode ser visto por diferentes pontos de vista e entender como se dão as regras de *couplage* entre elas.

Em seguida nossa proposta será à sistematização das análises de modo com que possamos ver de forma mais precisa quem são os personagens buarqueanas.

5.2.1 OS PERSONAGENS DE *A RITA*

A canção *A Rita* (HOLLANDA, 1964) conta a história do processo de disjunção de um jovem casal, representado por dois tipos humanos que nos são apresentados como ocupando

¹²² A proposta deste quadro é resultado de uma análise exposta por Auchlin no material apresentado nas suas aulas durante o estágio técnico-doutoral que realizei no outono suíço de 2008 em Genebra na UNIGE.



lados opostos: a personagem que deixa (Rita) e a personagem que é deixada (narrador-personagem), mas que se complementam em função dos aspectos que os unem como os elementos culturais e principalmente o amor: “A Rita matou **nosso amor**/De vingança”. Nossa proposta de análise parte, então, da estrutura periódica detalhada no quadro de análise da construção das personagens, onde buscaremos ressaltar as passagens que julgamos interessantes.

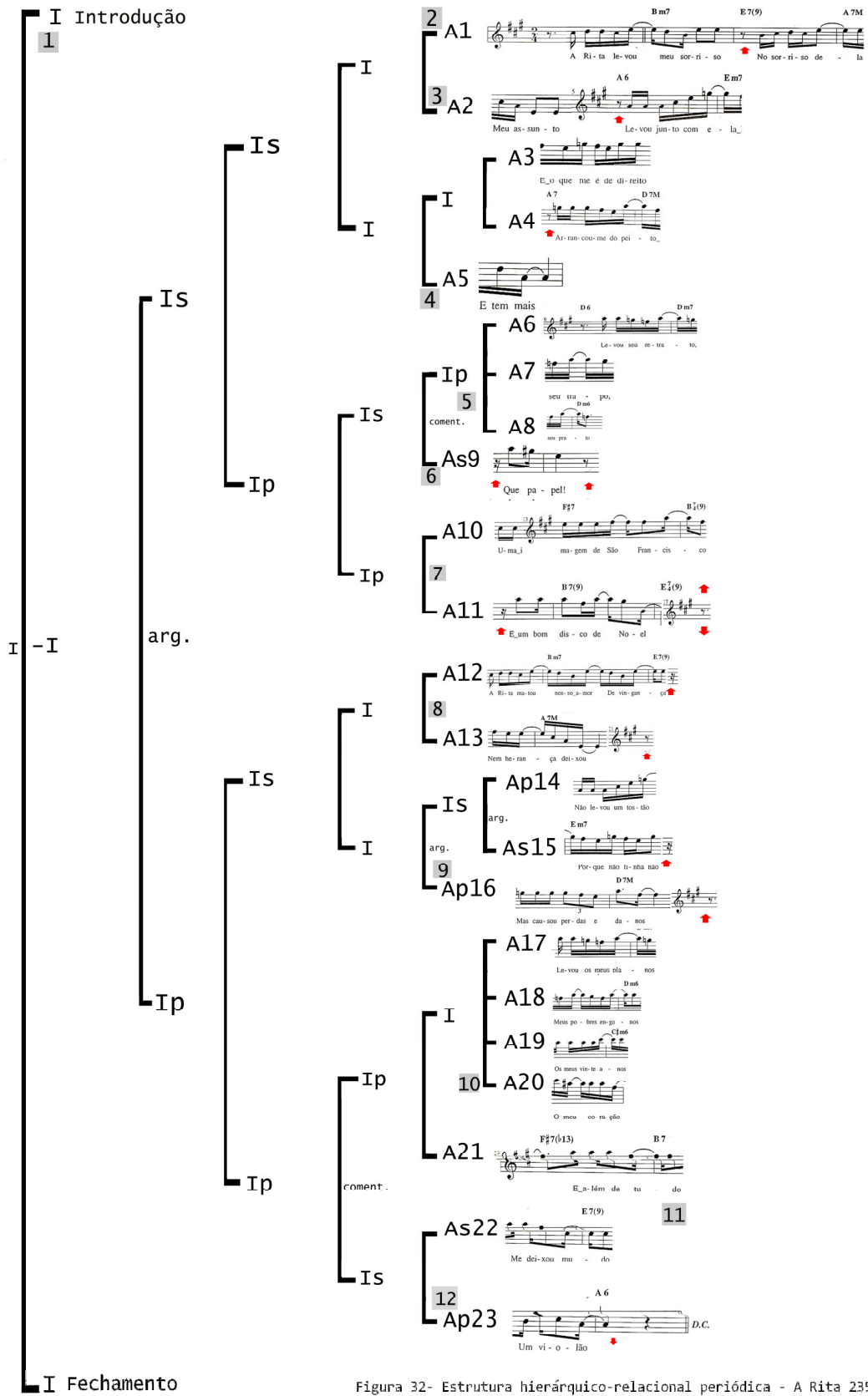
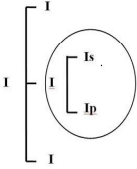

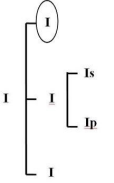

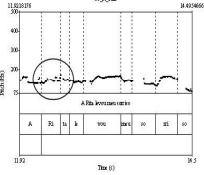

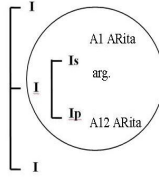


Figura 32- Estrutura hierárquico-relacional periódica - A Rita 235

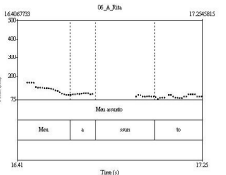
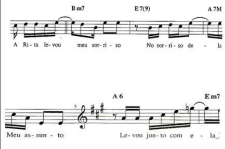
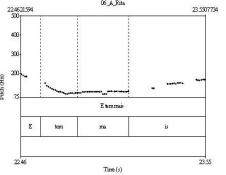

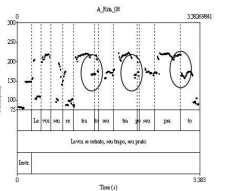



QUADRO 20 - Quadro de análise da construção das personagens na canção A Rita

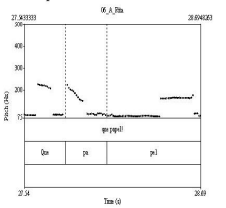

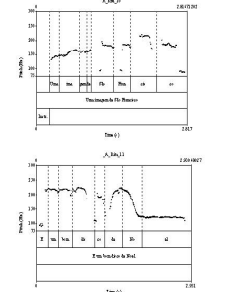
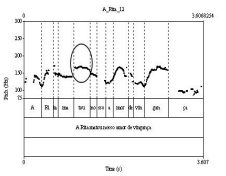

236

	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico	
OBS	<p>•Enfoque às informações advindas da análise interacional da canção. O enquadre proposto para a canção é considerado complexo com dez posições de interação e espaços demarcados para emergirem as estratégias.</p> <p>•A partir do quadro interacional podemos ver representado o afastamento da voz do compositor evidenciado no primeiro nível em relação à voz das personagens de que são colocadas em cena nos níveis seguintes, até o nível mais externo. Em nossas análises (RUFINO, 2006) consideramos este afastamento como a possibilidade de atitude estratégica do compositor para burlar a censura.</p> <p>•Vamos considerar também neste tópico informações de ordem lexical.</p>	<p>•Enfoque às características de organização entoacional do português brasileiro (contornos ascendentes/descendentes e suas possibilidades de sentido). Relações comparativas principalmente, no que diz respeito ao uso do nível do F0 ou nível de <i>Pitch</i>.</p> <p>•Uso de gráficos do Praat.</p> <p>• Uso de informações de ordem fonológica/fonética em casos especiais.</p>	<p>Enfoque às características musicais perceptíveis ao ouvido de um não estudioso da música ou músico (compositor e intérprete que detém conhecimento musical) lidas na partitura da canção.</p>	<p>Enfoque às informações da estrutura hierárquica com utilização de algumas informações relacionais. Verso = atos. A canção apresenta uma macroestrutura formada por três intervenções coordenadas. A primeira representa a introdução musical da canção. A segunda, o trecho que une voz e música e a terceira, que representa a finalização também musical da canção. A intervenção foco de análise é a segunda. Ela está subdividida em duas intervenções subordinadas simétricas que correspondem às estrofes da canção: a primeira é uma Is e a segunda é uma Ip numa relação de argumento (portanto).</p> 	<p>Enfoque às informações de ordem informacional e/ou tópica, em alguns momentos também utilizaremos informações de ordem referencial. Sabemos que quanto mais uma informação é saliente ou acessível na memória discursiva menor é a necessidade de verbalizá-la por meio de traços tópicos. É o que acontece na canção "A Rita". Como essa personagem é uma informação muito acessível na memória discursiva, a canção traz poucos traços tópicos remetendo a essa informação.</p>	<p>Enfoque à identificação dos discursos produzidos e representados e suas funções.</p>	<p>Enfoque aos efeitos de sentido entre as informações de ordem prosódica e hierárquica, suas possíveis relações e correlações. Buscaremos analisar como as unidades periódicas se relacionam com as unidades hierárquicas.</p>
1.	<p>A intervenção que corresponde à introdução, em nosso ponto de vista, pode interacionalmente ser representada no primeiro e segundo níveis do enquadre, que representam a negociação representada pela estrutura praxeológica que prevê as relações entre os momentos de composição e gravação da canção.</p>	<p>Por se tratar de uma intervenção, cujo texto é prosódico, não temos informações de ordem prosódica.</p>	<p>Na partitura podemos ver representadas informações como: Escala de sol/Tom: Compasso 2/4 - Binário simples/ Ritmo: Samba-canção Figura de pausa que prepara o início da canção. Ouvindo a canção podemos perceber a presença de um trompete (utilizado para se assemelhar à voz humana), que segundo nossa percepção dá à canção um certo ar nostálgico e triste.</p> 	<p>Intervenção coordenada da macro-estrutura com a função de introduzir a canção. Introdução da canção. Trecho formado pela linguagem musical.</p> 	<p>A intervenção referente à introdução nesta canção, em nosso ponto de vista, relacionada aos aspectos musicais que evidenciamos nos ajuda a compreender a o fato de a estrutura praxeológica da canção ter implícitos o estado inicial e a complicação - que remetem a junção e disjunção do casal. O conteúdo da canção centra-se nas ações realizadas após a separação.</p> 	<p>Há uma polifonia de outra ordem, que não é marcada pelos instrumentais do MAM. A presença do trompete que dá, em nosso ponto de vista, um tom de tristeza característicos nas separações e que perpassa o conteúdo da história. O trompete carrega consigo elementos que ajudam a compreender a história mesmo com etapas da representação praxeológica que estão pressupostas.</p>	<p>Unidade periódica não-verbal finalizada por um sinal de pausa. Movimento musical característico do gênero canção.</p>
2.	<p>A Rita Início da canção e entrada no mundo do narrado. A personagem A Rita está representada no nível mais interno do enquadre interacional e é considerada uma personagem objeto, pois é retomada na conversa entre o narrador-personagem e seu interlocutor.</p> <p>Duas ocorrências explícitas do nome da personagem: atos A1 e A12.</p>	<p>A ocorrência do nome Rita, na canção, não é apresentado através de nível baixo de <i>pitch</i> no início do ato. Falta de força na sílaba inicial do ato. Podemos notar também, em nossa opinião uma reiteração do som (ri) separando Rita de Ela no final do verso, que pode assumir o efeito de ênfase.</p> 	<p>Este primeiro ato é apresentado na partitura musicalmente com dois elementos que consideramos importantes. 1º) a anacrusis - é o nome que se dá ao começo de melodias que inicia no tempo fraco do compasso - neste ato a percebemos no trecho de ocorrência da expressão <i>A Rita</i> que foi também confirmada pelo nível baixo de <i>pitch</i> no trecho. 2º) a síncope - é a antecipação da acentuação natural do ritmo. No trecho ela está representado na ação <i>levou</i>.</p> 	<p>As duas ocorrências de "A Rita" encabeçam os atos que abrem as duas intervenções que iniciam o movimento da palavra cantada+ música.</p> 	<p><i>A Rita</i> é traço tópico utilizado como abertura das duas intervenções que compõem a intervenção referente à palavra+música. Ele refere-se ao tópico A Rita, uma das personagens principais da canção. O que percebemos é que há verbalmente um apagamento dessa personagem que será retomada nos outros versos, com o uso de traços pronominais ou de tópicos implícitos.</p> <p>Exemplos: A1 A Rita [A Rita] levou meu sorriso /No sorriso dela [A Rita] A6 Levou seu [A Rita] retrato, A17 (A Rita) Levou os meus planos</p>	<p>As personagem Rita é silenciada pela ênfase dada ao seu pragmatismo. Reiteração enfática das ações realizadas pela personagem que acaba por caracterizar-se pelas ações que vão sendo arroladas pelo narrador.</p>	<p>O baixo nível de <i>pitch</i> somado à anacrusis e a síncope marcada na partitura musical reforçam o que consideramos um esquema utilizado com a função de dar ênfase à caracterização da personagem não pela descrição, mas pelas ações.</p>

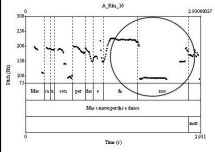
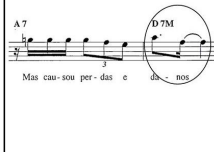

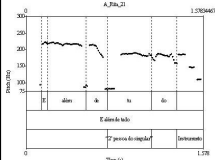
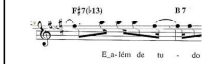


Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico						
<p>3. A1 em relação ao A2 - Elementos relacionados ao estilo de composição e interpretação da posição de interação Compositor/interprete (Chico Buarque) Cantar próximo do falar. Narrador instaurado pelo compositor, interação que equivale ao terceiro nível do enquadre. Relação narrador-narratário. Elementos que nos dizem da construção do identidade do narrador.</p>	<p>Movimentos descendentes no interior dos atos tópicos de finalização de frases afirmativa, sinalizando fechamento de "seção". Os movimentos marcam o fechamento de dos versos que não se adequam à unidade mínima da estrutura hierárquica da canção.</p>  	<p>O início e o fim dos elementos textuais, neste caso, os versos, não coincidem com os elementos musicais.</p>	<p>As informações referentes ao narrador-personagem são apresentadas na canção como informações acionadas por pontos de ancoragem de segundo plano.</p> <table border="1" data-bbox="1301 421 1550 517"> <tr> <td>A1 A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela [A Rita]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A2 Meu assunto / Levou junto com ela [A Rita]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A3 (A Rita) E o que me é de direito</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A1 A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela [A Rita]	TÓPICO CONSTANTE	A2 Meu assunto / Levou junto com ela [A Rita]	TÓPICO CONSTANTE	A3 (A Rita) E o que me é de direito	TÓPICO CONSTANTE	<p>Narrador instaurado em 1ª pessoa. O narrador-personagem (NP) introduz, assim como nos dois primeiros níveis da estrutura enunciativa um discurso representado formulado, que tem início no primeiro verso e termina no último. Ao instaurar um narrador, a imagem do compositor distancia-se da realidade do discurso produzido, referente aos mundo "do real".</p>	<p>Os elementos prosódicos, musicais e hierárquicos têm o efeito de aproximar o texto cantado do falar - o que pode gerar uma empatia entre os interlocutores - maior proximidade do narrador com seu narratário. Esse tipo de construção dá um efeito de conversa pessoal e coloquial característica que colabora para a caracterização das personagens. As unidades periódicas não são congruentes com as unidades textuais.</p>
A1 A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela [A Rita]	TÓPICO CONSTANTE										
A2 Meu assunto / Levou junto com ela [A Rita]	TÓPICO CONSTANTE										
A3 (A Rita) E o que me é de direito	TÓPICO CONSTANTE										
<p>4. A5 E tem mais - expressão utilizada no quarto nível de interação. Esse nível representa a interação entre narrador-personagem (ex-companheiro da Rita) e alguém que conversa (escuta) a história contada pelo abandonado. Expressão cristalizada na cultura popular com a função de dar ênfase a enumeração a ser arrolada.</p>	<p>Finalização ascendente do ato - indicando continuidade. Indicando que há mais ações por vir.</p>  	<p>Ato hierárquico, parte de uma unidade periódica.</p>	<p>Neste ato, temos o tópico implícito A Rita, pois a informação que é dada diz respeito a ela.</p> <p>A5 (A Rita) E tem mais</p>	<p>Discurso formulado - Reiteração da voz do narrador - uso de discurso autofônico. O narrador-personagem utiliza uma frase cristalizada na cultura popular, o que pode dar um efeito de coloquialidade e aproximação entre os interlocutores.</p> <p>A5 NP [E tem mais]</p>	<p>Ato hierárquico que se situa no interior de uma unidade periódica. Ato hierárquico finalizado com um movimento ascendente que indica uma preparação para uma enumeração típica da fala coloquial. Estes efeitos contribuem para inferirmos características a respeito dos personagens da canção.</p>						
<p>5. Personagem objeto presente no quinto nível do enquadre interacional. Conjunto de atos com sujeito oculto - caracterização da personagem pelas ações que a mesma realiza.</p>	<p>Cada ação foi considerada ato por seu movimento descendente. Recorrência dos sons TR -TR- PR</p>  	<p>Parte de um mesmo movimento musical - efeito conseguido pela presença de ligadura.</p> <p>Três atos coordenados que funcionam como uma sequência enumerativa com a função de caracterizar a personagem, que finalizam o primeiro foco que era a narração do que ela tinha levado do narrador - para a narração do que ela levou e era dela mesma.</p> <p>A(6) I A(7) coordenados A(8)</p>	<p>Sequência de atos cujo tópico é ativado pela nome seu.</p> <table border="1" data-bbox="1301 948 1550 1027"> <tr> <td>A6 Levou seu [A Rita] retrato,</td> <td>TÓPICO CONS.</td> </tr> <tr> <td>A7 seu [A Rita] trapo,</td> <td>TÓPICO CONS.</td> </tr> <tr> <td>A8 seu [A Rita] prato</td> <td>TÓPICO CONS.</td> </tr> </table>	A6 Levou seu [A Rita] retrato,	TÓPICO CONS.	A7 seu [A Rita] trapo,	TÓPICO CONS.	A8 seu [A Rita] prato	TÓPICO CONS.	<p>Interdiscursividade expressa pelas possibilidades de metonímia retrato para a própria imagem da personagem; prato, para a alimentação, trato para o cuidado que ela tinha com o narrador-personagem. Todos são elementos referentes à Rita e nos ajudam a inferir sobre a identidade da personagem.</p>	<p>Efeito de ênfase e intensificação das ações realizadas pela personagem... Várias ações realizadas em apenas uma unidade periódica.</p>
A6 Levou seu [A Rita] retrato,	TÓPICO CONS.										
A7 seu [A Rita] trapo,	TÓPICO CONS.										
A8 seu [A Rita] prato	TÓPICO CONS.										



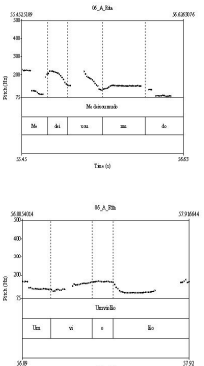
Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico (sequencial)	Enunciativo/Polifônico	Periódico				
<p>6. A9 Que papel! - expressão utilizada no quarto nível de interação. Esse nível representa a interação entre narrador-personagem (ex-companheiro da Rita) e alguém que converso (escuta) a história contada pelo abandonado. Expressão cristalizada na cultura popular com a função de significar desaprovação irônica.</p>	<p>Ironia – marcada por finalizar a repetição oclusiva pr/tr.</p> 	<p>Movimento musical marcado por pausas – para introduzir e para finalizar.</p> 	<p>A 9 Finaliza uma intervenção secundária enunciativa numa relação efetiva de comentário.</p>	<p>Neste ato, temos o tópico implícito A Rita, pois a informação que é dada diz respeito a ela.</p> <p>A9 (A Rita) Que papel!</p>	<p>Discurso formulado - Reiteração da voz do narrador - uso de discurso autofônico. O narrador personagem utiliza um frase cristalizada na cultura popular, o que pode dar um efeito de coloquialidade e aproximação entre os interlocutores.</p> <p>A9 NP[Que papel!]</p>				
<p>7. Interação que equivale ao terceiro nível do enquadre, narrador instaurado pelo compositor. Relação narrador-narratário. Elementos que nos dizem da construção da identidade da personagem A Rita.</p> <p>A10 Uma imagem de São Francisco</p> <p>A11 E um bom disco de Noel</p>	<p>Nível baixo de <i>pitch</i> no final da primeira estrofe.</p> 	<p>Final da primeira estrofe.</p>	<p>Atos coordenados pertencentes a uma intervenção principal com verbos e sujeitos implícitos. Atos que finalizam a ls relativa à parte da canção da palavra cantada + música. Apagamento do sujeito e da ação. Ênfase ao objeto levado pela personagem.</p>	<p>Tópico implícito que aciona a informação A Rita e junto com ela a ação que ela vinha realizando.</p> <table border="1" data-bbox="1272 647 1525 719"> <tr> <td>A10 (A Rita Levou) Uma imagem de São Francisco</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A11 (A Rita Levou) E um bom disco de Noel</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A10 (A Rita Levou) Uma imagem de São Francisco	TÓPICO CONSTANTE	A11 (A Rita Levou) E um bom disco de Noel	TÓPICO CONSTANTE	<p>A10 (A Rita Levou) Uma imagem de <i>São Francisco</i> Interdiscursividade – metonímica /religião ou cidade americana.</p> <p>A11 (A Rita Levou) E um bom disco de Noel Interdiscursividade – metalinguagem com a escolha do ritmo da canção (samba-canção) característica de Noel Rosa.</p> <p>Polifonia que nos remete a formação cultural das personagens.</p>
A10 (A Rita Levou) Uma imagem de São Francisco	TÓPICO CONSTANTE								
A11 (A Rita Levou) E um bom disco de Noel	TÓPICO CONSTANTE								
<p>8. Interação que equivale ao terceiro nível do enquadre, narrador instaurado pelo compositor. Relação narrador-narratário. Elementos que nos dizem da construção da identidade da personagem A Rita.</p> <p>A12 A Rita matou nosso amor /De vingança</p> <p>A13 Nem herança deixou</p>	<p>O verso A12 possui a mesma características prosódica do verso A1. A(A12) A Rita matou nosso amor Gradação em relação à primeira ocorrência – levou/matou – Contorno alto da ação.</p> 	<p>Primeiro ato da segunda parte da canção com as mesmas características do A1 com dois elementos que consideramos importantes.</p> <p>1º) a anacrusse - é o nome que dá ao começo de melodias que inicia no tempo fraco do compasso - neste ato a percebemos no trecho de ocorrência da expressão <i>A Rita</i> que foi também confirmada pelo nível baixo de <i>pitch</i> no trecho.</p> <p>2º) a síncope - é a antecipação da acentuação natural do ritmo. No trecho ela está representado na ação <i>matou</i>.</p> 	<p>Abertura da intervenção principal que se relaciona a ls numa relação de argumento (portanto).</p>	<p>O tópico A Rita ativado na sequência da primeira intervenção por outros traços tópicos, volta a ser A Rita.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Ações narrativas que iniciam a segunda estrofe e encaminha para o estado final. 	<p>Atos que iniciam o último movimento periódico. Unidades periódicas congruentes com as unidades textuais.</p>				



	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico									
9.	A16 Mas causou perdas e danos	<p>Alongamento da sílaba tônica da palavra <i>danos</i> com efeito de ênfase.</p> 	<p>Alongamento das sílabas da palavra <i>danos</i>. Efeito de ênfase.</p> 	<p>Ato principal relacionado intervenção Is estabelecida por uma relação de argumento. Ato que finaliza a primeira intervenção da canção. Finaliza a primeira intervenção da segunda I principal, num movimento adversativo, que enfatiza a perdas.</p>	<p>Efeito de coloquialidade – funciona como um quase comentário – pela sugestão da mesma estrutura na primeira estrofe.</p> <p>A16 (A Rita) Mas causou perdas e danos</p>	<p>Polifonia do léxico mas. Efeito de ênfase ao que o sucede.</p> <p>A16 Mas causou perdas e danos</p>	<p>Unidade periódica que coincide com a unidade textual. Efeito de ênfase ao dano causado pela perda.</p>								
10.	Interação que equivale ao terceiro nível de enquadre, narrador instaurado pelo compositor. Relação narrador-narratário. Elementos que nos dizem da construção do identidade da personagem A Rita. Ato de 17 a 20		<p>Parte de um mesmo movimento musical – efeito conseguido pela presença de ligadura.</p> 	<p>Quatro atos coordenados que funcionam como uma sequência enumerativa com a função de caracterizar a personagem, que finalizam o primeiro foco que era a narração do que ela tinha levado do narrador - para a narração do que ela levou especialmente do narrador-personagem.</p>	<p>Sequência de atos que apresentam como ponto de ancoragem de segundo plano o narrador-personagem.</p> <table border="1" data-bbox="1299 694 1545 821"> <tr> <td>A17 (A Rita) Levou os meus planos</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A18 (A Rita Levou) Meus pobres enganados</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A19 (A Rita Levou) Os meus vinte anos</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A20 (A Rita Levou) O meu coração</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A17 (A Rita) Levou os meus planos	TÓPICO CONSTANTE	A18 (A Rita Levou) Meus pobres enganados	TÓPICO CONSTANTE	A19 (A Rita Levou) Os meus vinte anos	TÓPICO CONSTANTE	A20 (A Rita Levou) O meu coração	TÓPICO CONSTANTE	<p>Todos são elementos referentes ao narrador-personagem e nos ajudam a inferir sobre a identidade dessa personagem.</p>	<p>Efeito de ênfase e intensificação das ações realizadas pela personagem. Várias ações em realizadas em apenas uma unidade periódica.</p>
A17 (A Rita) Levou os meus planos	TÓPICO CONSTANTE														
A18 (A Rita Levou) Meus pobres enganados	TÓPICO CONSTANTE														
A19 (A Rita Levou) Os meus vinte anos	TÓPICO CONSTANTE														
A20 (A Rita Levou) O meu coração	TÓPICO CONSTANTE														
11.	A 21 E além de tudo - expressão utilizada no quarto nível de interação. Esse nível representa a interação entre narrador-personagem (ex-companheiro da Rita) e alguém que conversa (escuta) a história contada pelo abandonado. Expressão cristalizada na cultura popular com a função de significar que ainda pode haver "coisa" pior.	<p>Finalização descendente do ato - indicando término. Como se nada mais houvesse a ser dito.</p> 	<p>Ato hierárquico, parte de uma unidade periódica. Não a coincidência entre a o movimento musical e a palavra cantada.</p> 	<p>A21 Finaliza uma intervenção secundária enunciativa numa relação efetiva de comentário. Ato e movimento musical que finalizam a intervenção secundária - que marca a primeira parte do conteúdo da canção. A5 provoca um efeito coloquialidade. Funciona, em nesse ponto de vista, como um comentário.</p>	<p>O tópico refere-se a tudo que a Rita levou do narrador-personagem. Este tópico é ativado pelo pontos de ancoragem de segundo plano do ato anterior e será mantido até o fim da canção.</p> <p>A21 E além de tudo [tudo o que a Rita levou]</p>	<p>Discurso formulado - Reiteração da voz do narrador - uso de discurso autofônico. O narrador personagem utiliza um frase cristalizada na cultura popular, o que pode dar um efeito de coloquialidade e aproximação entre os interlocutores.</p> <p>A21 NP [E além de tudo]</p>	<p>Ato hierárquico que se situa no interior de uma unidade periódica. Ato hierárquico finalizado com um movimento descendente que indica uma suposta finalização que não coincide com o final da unidade periódica. Tipo de estrutura periódica típica da fala ordinária, coloquial. Estes efeitos contribuem para inferirmos características a respeito dos personagens da canção.</p>								



As minhas Meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar

	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico (seqüencial)	Enunciativo/Polifônico	Periódico
12.		<p>Efeito de continuidade entre os versos – porém entoaivamente percebemos um movimento descendente de finalização no final do ato Z2. Para redigir a o significado de mudo. Em contraste com o efeito de assujeitamento expresso pelo me.</p>  <p>Continuidade musical não expressa pelo movimento entoativo.</p> <p>Na gravação da canção que utilizamos em nossa análise, logo após o ato A10 todos os instrumentos param de tocar e somente ouvimos um dedilhado de violão.</p> <p>Na segunda execução da canção as sílabas onde há ligaduras são mais alongadas que na primeira, causando um efeito, em nosso ponto de vista, de maior angústia e tristeza.</p>	<p>A intervenção formada por A(22) e (23) é principal e finaliza toda a canção. Ela pode ser considerada a intervenção mais importante da canção pois só se localiza dentro de intervenções principais.</p>	<p>Nos atos A22 e A23, o tópico continua sendo a personagem feminina, porém percebemos uma ênfase no traço de segundo plano me que faz referência ao narrador-personagem.</p> <p>A22 (A Rita) Me deixou mudo</p> <p>A23 Um violão</p> <p>A intervenção formada por A(22) e (23) é o estado final da narrativa.</p>	<p>Discurso designado autofônico. Este discurso pode ser identificado pela nominalização mudo.</p> <p>A22 Me deixou mudo NP[]</p> <p>A23 Um violão]]]]</p>	<p>Movimento periódico que possui efeito de ironicamente não deixar claro se quem ficou mudo foi o narrador ou o violão.</p>



De acordo com nossa análise, temos nessa canção a construção da identidade de dois personagens evidenciada através da narrativa realizada pelo narrador personagem, (que sequer é nomeado na canção) sobre a sua separação de Rita, personagem feminina que se constrói na oposição que estabelece com o narrador.

A história da canção é narrada em primeira pessoa por um eu-masculino (narrador-personagem), que se dirige a um interlocutor (narratário), com quem divide a experiência vivida no processo de disjunção com personagem Rita. Este nível da interação cancional é evidenciado no terceiro nível do enquadre interacional que propusemos para a canção *A Rita* (HOLLANDA, 1964)¹²³.

Nós, leitores, somos levados à caracterização de dois personagens que se colocam como antagonistas. É importante ressaltar que a personagem feminina se constrói através do discurso formulado pelo narrador-personagem masculino, que ao contar sua história se mostra não apenas pelo que ele fala dele mesmo, assim como o narrador das obras de Dostoievski. O que vemos é diferente da posição tradicional de narrador, que tem a função de falar sobre si e sobre as personagens. O narrador instaurado nessa canção nos dá a possibilidade de conhecê-lo através de um tom, que consideramos como confessional, em que ele se apresenta e se define, ao mesmo tempo em que dá liberdade, através de seu discurso, para que a personagem *Rita* também se apresente a nós.

A história é contada apenas por uma perspectiva, uma vez que apenas o narrador é quem fala. É ele quem nos apresenta uma imagem negativa da *Rita*, a partir da narração das ações realizadas por sua ex-companheira. Não há contra-resposta de *Rita*, que é silenciada e deixa o outro como “o verdadeiro conhecedor da situação”.

Em uma análise inicial, a narrativa expressa pela canção pode parecer simples, pela sua característica episódica e curta, mas essa simplicidade típica do fazer cancional, como

¹²³ Enquadre que propomos para a canção *A Rita* – expresso em nosso quarto capítulo.



discutido em nosso segundo capítulo, faz-nos refletir sobre a sua complexidade, pois temos um narrador que, ao tomar a personagem *Rita* como objeto de discurso (ela), considera-a discursivamente como não-pessoa por ser apenas retomada em terceira pessoa pelo narrador. Porém mesmo tirando as palavras da personagem, o narrador, ao descrevê-la, lhe dá através de suas palavras o poder de se constituir. Há, segundo nossa análise, um silenciamento da personagem *Rita*, sob o ponto de vista polifônico, de acordo com a abordagem modular, que não demonstra fragilidade e impotência da personagem *Rita*. Na verdade, podemos notar que esse pretense apagamento da personagem, no nível informacional se dá num movimento contrário, uma vez que a personagem silenciada no nível polifônico se apresenta como tópico constante em quase toda a extensão da canção. A personagem *Rita*, mesmo silenciada fala de si, povoando o texto de sua presença.

O perfil que o narrador, inconformado com as atitudes de *Rita*, tenta estabelecer para a personagem *Rita* é de uma imagem de mulher jovem com temperamento forte *A4 Arrancou-me do peito*, vingativa e violenta *A12 A Rita matou nosso amor /De vingança* e interesseira *A13 Nem herança deixou A14 Não levou um tostão*. *Rita* nos é apresentada como uma mulher sem limites, que gradativamente age de forma a prejudicar o narrador-personagem. No início *A1 A Rita levou meu sorriso*, depois *A4 Arrancou-me do peito* e *A12 A Rita matou nosso amor /De vingança*, até por fim *A22 Me deixou mudo*. A personagem feminina é descrita na canção através principalmente das ações que ela realiza e também da forma como o narrador vai construindo sua narrativa. Podemos ver isso evidenciado na intervenção principal formada pelos atos de *A6 a A8* e na intervenção de *A17 a A20*.

Podemos considerar a personagem feminina, a princípio, descrita por suas ações a partir do ponto de vista do narrador. Porém ela também pode ser vista sob, um ponto de vista diferente. A *Rita* nesta canção também pode ser lida como uma expressão do feminismo, já que ela se liberta da relação com seu companheiro, independentemente do que viriam a



comentar. Ela demonstra uma postura feminina de quebra de paradigma em relação aos valores sócio-morais da época de produção da canção. Essa mulher vista pelo olhar do narrador também é uma mulher que deixa a relação estabelecida em que vivia e assume uma postura até então pouco comum para as mulheres de sua época.

A personagem, ao se separar do narrador, deixa-o totalmente desamparado, ficando inclusive sem referências culturais: A *Rita* levou do narrador *uma imagem de São Francisco/ E um bom disco de Noel*. E ao realizar essas ações, ela leva inclusive elementos que nos remetem à formação cultural das personagens. A imagem de São Francisco, que pertencia ao narrador e foi levada pela *Rita*, refere-se ao São Francisco de Assis, um frade católico da Itália, de grande apelo popular, que se voltou para uma vida religiosa, de completa pobreza, depois de sua juventude mundana. Esses elementos nos dão indícios sobre a religiosidade do narrador, ou até, quem sabe, sobre uma aproximação entre sua conduta e a de São Francisco. Além disso, *Rita* leva um bom disco de Noel, que também nos remete à configuração cultural das personagens. Esse é, sem dúvida, mais um conceito acionado na narrativa. Uma das influências musicais do compositor Chico Buarque foi Noel Rosa, um dos maiores e mais importantes sambistas do Brasil. O que nos leva a perceber uma aproximação entre as posições de Chico Buarque e do narrador por ele instaurado. Em nosso ponto de vista, há na canção uma dupla citação do sambista Noel Rosa, a primeira no ato *A11 E um bom disco de Noel* e a segunda na própria estrutura musical da canção, que se caracteriza como um samba-canção, estilo musical imortalizado por Rosa.

Não satisfeita, a personagem feminina ainda *A17 Levou os meus planos/ A18 Meu pobres enganos / A19 Os meus vinte anos A20 O meu coração* deixa o personagem sem referências pessoais.

Poderíamos colocar o narrador como um homem jovem *A19 Os meus vinte anos*, pobre *A14 Não levou um tostão /A15 Porque não tinha não*, alegre *A1 A Rita levou meu sorriso*,



artista, tocava violão *A23 Um violão*, com assunto *A2 Meu assunto*, e com nível cultural popular *A10 Uma imagem de São Francisco /A11 E um bom disco de Noel*, mas que ficou inconformado diante de ilusões e enganos, o que é próprio desta idade em que se fazem muitos planos e sonha-se demais.

O narrador, ao falar de Rita, acaba por se deixar dizer. A maneira como o narrador organiza seu discurso no tempo e a forma como organiza a caracterização da personagem se dá de uma maneira muito interessante. Vemos que a descrição da personagem pela suas ações revela-nos uma característica, como já dissemos, confessional do narrador-personagem.

Nos atos em que o traço tópico é *a Rita*, percebemos um apagamento do tópico pelo movimento entoacional e musical. Sob o ponto de vista periódico, podemos dizer ainda que a síncopa nos primeiros versos de cada estrofe ainda contribui para a ênfase dada às ações realizadas pela personagem feminina e são também reforçadas pelas intervenções enumerativas formadas pelos atos de *A6 a A8* e de *A17 e a 18*.

A narrativa se estrutura através de uma linguagem coloquial e muito próxima da fala cotidiana, que é reforçada pelo movimento entoacional dos versos e também pelo movimento musical recoberto de ligaduras. O tom de coloquialidade da narrativa também pode ser comprovado pelo uso que o narrador faz de frases tradicionalmente pertencentes à cultura popular como: *A5 E tem mais/ A9 Que papel!/ e A21 E além de tudo* através do discurso formulado autofônico, em que o narrador retoma a própria voz, incluindo nela uma polifonia interdiscursiva com a cultura popular.

Chamamos também a atenção para o ato *A9 Que papel!* por ser uma expressão que significa a desaprovação do narrador com as ações tomadas por Rita, devido ao movimento da expressão no discurso, temos uma compatibilidade entre a unidade hierárquica e a unidade periódica que traz, em nosso ponto vista, um efeito de ironia. Podemos dizer que o discurso



produzido pelo narrador nos apresenta um personagem do povo, inconformado com as atitudes da autoritária Rita.

Ao se constituírem discursivamente as personagens, podemos evidenciar que vai se estabelecendo entre elas um confronto. As condutas de uma e outra personagens colocam em cheque os valores que cada uma difunde. Esse confronto pode ser visto, por exemplo, nas seguintes oposições: feminino x masculino, aquele que deixa x aquele que é deixado, aquele que fala x o silenciado, entre outras.

Um exemplo interessante do confronto entre as personagens pode ser visto na construção informacional do texto, em praticamente toda a canção, temos como tópico a personagem feminina, mas justamente nos atos A2 e A23 que formam a Ip de mais duas Ip, isto quer dizer que, nas informações mais importantes hierarquicamente dizendo. Nessa intervenção ainda podemos notar uma característica importante do narrador-personagem. Ele é persistente, pois, mesmo depois das ações da Rita que culminam com o silêncio do seu violão, deixa a possibilidade de seguir ainda cantando, uma vez que ela calou apenas um violão.

Ainda é relevante ressaltar a ambiguidade do ato *A22 Me deixou mudo* em que somos também levados a pensar na própria mudez do narrador que se contrapõe à sua ação discursiva. A Rita não consegue calar o personagem que nos conta o que passou no seu processo de disjunção. Até musicalmente podemos perceber essa persistência, pois após a mudez do violão escutamos na gravação o dedilhado de um violão. Apesar de nos parecer passivo, a narrativa nos expressa o contrário: o narrador é um inconformado que se utiliza da palavra para expressar seu sofrimento.

5.2.2 OS PERSONAGENS DE *A ROSA*



A canção *A Rosa* (HOLLANDA, 1979) nos conta também a história do processo de disjunção entre dois personagens em que o narrador sempre encontra uma forma de desculpar e justificar a infidelidade de sua companheira *A2 A santa às vezes troca meu nome, A3 E some A5 Coitada, trabalha de plantonista*. O casal cantado na canção é representado pelo narrador-personagem que não é nomeado na canção, assim como o narrador de *A Rita*, e pela Rosa, personagem feminina forte e de ações, sob o ponto de vista do narrador, contraditórias. Nas duas canções que analisamos até aqui, temos o que Menezes chama de “antítese da mulher dionística”; para ela, nos dois casos, há a presença de uma “fêmea como agente de repressão” (MENEZES, 2001, p. 50).

Em nosso ponto de vista, a canção *A Rosa* apresenta várias possibilidades de diálogo com a canção *A Rita*. Podemos notar semelhança quanto à presença de personagens, a estrutura do título, formado por um artigo definido e por um nome próprio feminino. Sabemos que o uso de um artigo definido tem um efeito muito interessante, pois temos como efeito de sentido a ideia de que o narrador infere que seu interlocutor sabe de quem se trata a personagem, que ela não é desconhecida para ele.

A canção *A Rosa* possui duas versões, uma que foi gravada por Chico Buarque em 1979, que não traz na gravação toda a letra da canção¹²⁴ e uma posteriormente gravada por Chico Buarque e Djavan em que os dois interpretam toda a letra proposta na composição.

A personagem Rosa pode ser tomada com uma mulher autônoma, que trabalha em horário pouco adequado, como plantonista, e apesar disso, não abre mão de desfilhar na escola de samba mesmo que não seja a sua preferida. Ao mesmo tempo, o narrador descreve a personagem *Rosa* como desonesta. A personagem, em nosso ponto de vista, o contradiz, pois mesmo sendo ela a tirar o dinheiro do seu companheiro, é ela mesma quem paga a despesa *A19 A falsa limpou a minha carteira/ A20 Maneira, pagou a nossa despesa*.

¹²⁴ Vamos analisar a versão gravada e lançada em 1979 por Chico Buarque.

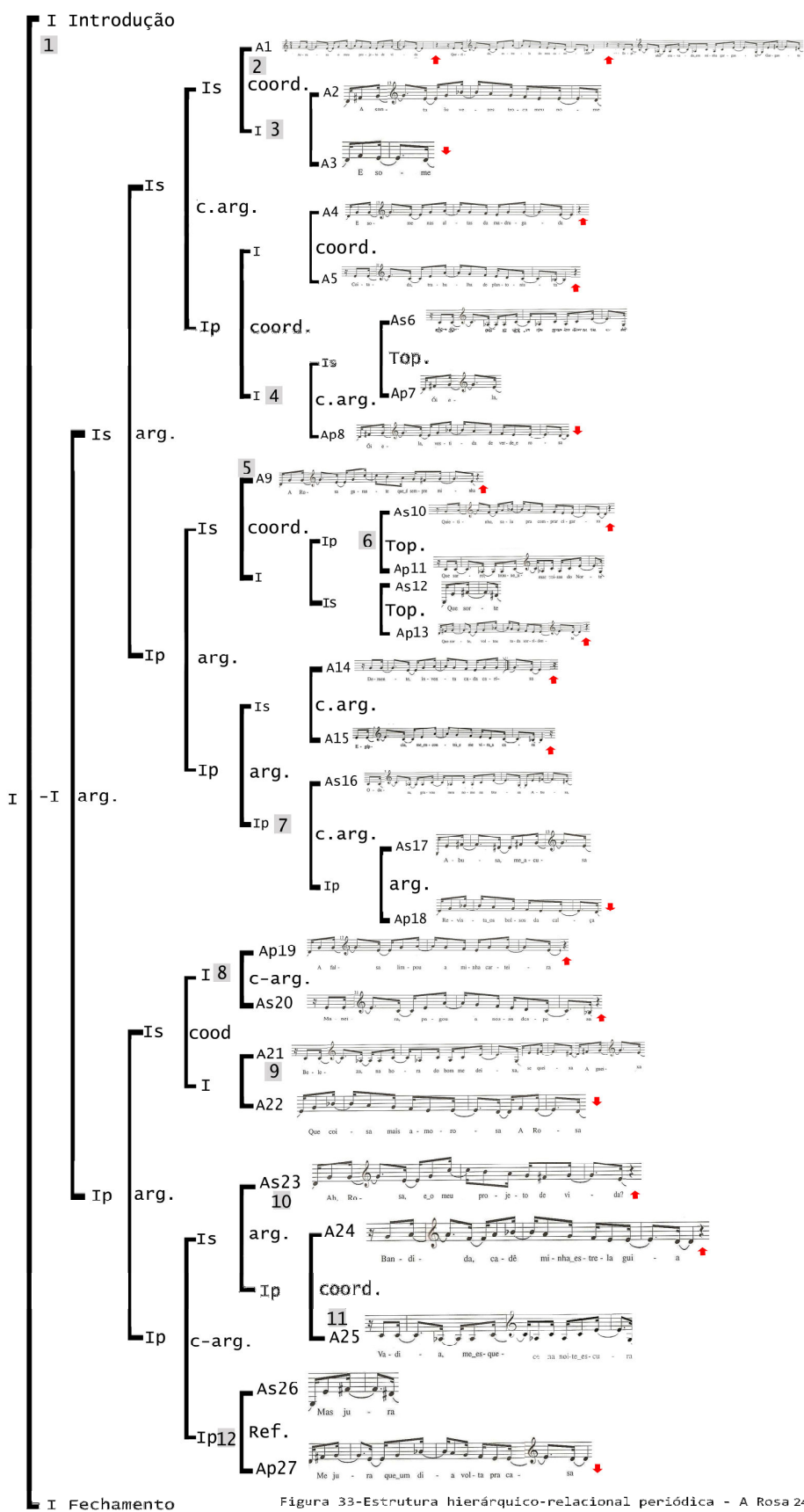


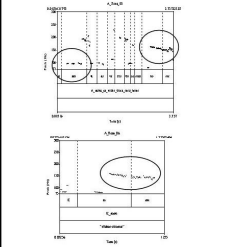
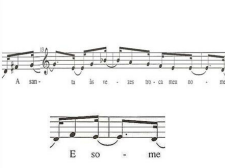
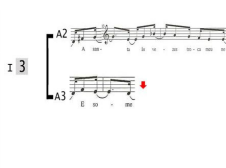
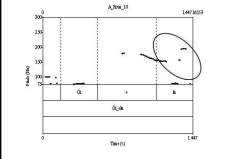
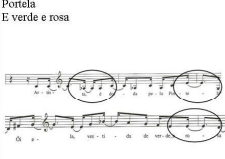
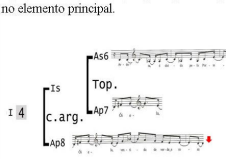
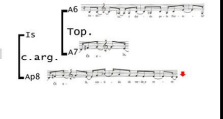
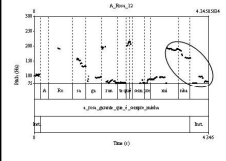


Figura 33-Estrutura hierárquico-relacional periódica - A Rosa 247



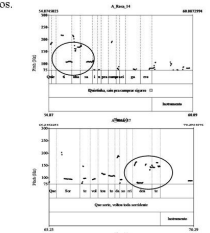


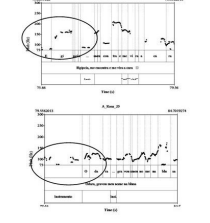

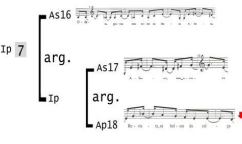
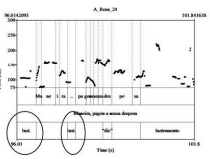



QUADRO 21 - Quadro de análise da construção das personagens na canção A Rosa

	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico	
OBS.	<p>•Enfoques às informações advindas da análise interacional da canção. O enquadre proposto para a canção é considerado complexo como dez posições de interação e espaços demarcados para emergirem as estratégias.</p> <p>•A partir do quadro intracional podemos ver representado o afastamento da voz do compositor evidenciado no primeiro nível em relação à voz das personagens de que são colocadas em cena nos níveis seguintes, até o nível mais externo. Em nossas análises (RUFINO, 2006) consideramos este afastamento como a possibilidade de atitude estratégica do compositor para burlar a censura.</p> <p>•Vamos considerar também neste tópico informações de ordem lexical.</p>	<p>•Enfoque às características de organização enunciativa do português brasileiro (contornos ascendentes/descendentes e suas possibilidades de sentido). Relações comparativas principalmente, no que diz respeito ao uso do nível do F0 ou nível de <i>Pitch</i>.</p> <p>•Uso de gráficos do Praat.</p> <p>•Uso de informações de ordem fonológica/fonética em casos especiais.</p>	<p>Enfoque às características musicais perceptíveis ao ouvido de um não estudioso da música ou músico (compositor e intérprete que detém conhecimento musical) lidas na partitura da canção.</p>	<p>Enfoque às informações da estrutura hierárquica com utilização de algumas informações relacionais. Verso = atos. A canção apresenta uma macroestrutura formada por três intervenções coordenadas. A primeira representa a introdução musical da canção. A segunda, o trecho que une voz e música e a terceira, que representa a finalização também musical da canção. A intervenção foco de análise é a segunda. Ela está subdividida em duas intervenções subordinadas simétricas que correspondem às estrofes da canção: a primeira é uma Is e a segunda é uma Ip numa relação de argumento (portanto).</p>	<p>Enfoque às informações de ordem informacional e/ou tópica, em alguns momentos também utilizaremos também informações de ordem referencial.</p>	<p>Enfoque à identificação dos discursos produzidos e representados e suas funções.</p>	<p>Enfoque aos efeitos de sentido entre as informações de ordem prosódica e hierárquica, suas possíveis relações e correlações. Buscaremos analisar como as unidades periódicas se relacionam com as unidades hierárquicas.</p>
1.	<p>A intervenção que corresponde à introdução, em nosso ponto de vista, pode interacionalmente ser representada no primeiro e segundo níveis do enquadre, que representam a interação representada pela estrutura praxeológica que prevê as relações entre os momentos de composição e gravação da canção.</p>	<p>Por se tratar de uma intervenção, cujo texto é musical, não temos informações de ordem prosódica.</p>	<p>Na partitura podemos ver representadas informações como: Escala de sol Compasso 2/4 – Binário simples/ Ritmo: Sambacanião Trecho relativamente curto com um toque agudo de piano.</p>	<p>Intervenção coordenada da macro-estrutura com a função de introduzir a canção. Introdução da canção. Trecho formado pela linguagem musical.</p>		<p>Unidade periódica não-verbal finalizada por um sinal de pausa. Movimento musical característico do gênero canção.</p>	
2.	<p>Início da canção e entrada no mundo do narrado. A personagem A Rita está representado no nível mais interno do enquadre interacional e é considerada uma personagem objeto, pois é retomada na conversa entre o narrador-personagem e seu interlocutor.</p> <p>Proximidade entre Arrasa e A Rosa Interação representada a partir do 3º nível do enquadre. A personagem Rosa no quarto nível é objeto de discurso, já no quinto ela é sujeito, pois entra em contato com o narrador-personagem.</p>	<p>Ênfase à intensidade das sílabas das palavras querida, caminho, espinho, garganta. Movimento de finalização de movimento prosódico no interior dos atos. Percebemos um movimento de continuidade pela representação alongada da palavra garganta em sua segunda ocorrência. Retomamos as análises que realizamos no item 4.3.1. sobre a organização prosódica.</p>	<p>Este primeiro ato é apresentado na partitura musicalmente com três elementos que consideramos importantes. 1º) a anacrusse – é o nome que dá ao começo de melodias que inicia no tempo fraco do compasso – neste ato a percebemos no trecho de ocorrência da expressão arrasa que foi também confirmada pelo nível alto <i>pitch</i> na sílaba “ra” 2º) As notas baixas especialmente nas palavras caminho, espinho e garganta. 3º) Figuras de pausa no interior do ato.</p>	<p>Ato coordenado de uma Is em relação de coordenação com a intervenção formada pelos atos A2 e A3. Ato longo.</p>	<p>Neste ato A1 temos o tópico A Rosa e como ponto de ancoragem de segundo plano temos meu projeto de vida e minha garganta/Garganta que fazem referência ao narrador-personagem.</p> <p>As expressões predicativas querida, estrela do meu caminho, espinho cravado são enfatizadas no nível prosódico-musical</p> <p>A1 (A Rosa) Arrasa o meu projeto de vida/ Querida, estrela do meu caminho/Espinho cravado em minha garganta/Garganta</p>	<p>O início da canção que instaura além do discurso produzido por Chico Buarque, o início do discurso representado formulado marcado pela voz do narrador e das personagens.</p> <p>CB N NP A1 Arrasa o meu projeto de vida/ Querida, estrela do meu caminho/Espinho cravado em minha garganta/Garganta</p>	<p>Ato hierárquico formado por três atos periódicos. Efeito de continuidade e de ênfase a caracterização da personagem. Ao mesmo tempo em que é <i>querida</i>, <i>estrela do caminho</i> é um <i>espinho cravado na garganta</i>.</p>



	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico							
3.	Esta interação está representada no 5º e mais interno nível interacional, que representa a relação entre o narrador-personagem e a personagem Rosa.	Chamamos a atenção para a intensidade e duração dos termos <i>santa</i> (baixo), <i>nome</i> (alto), <i>some</i> (movimento ascendente) no final do ato. 	Presença de ligaduras especialmente no final do ato A3. 	Intervenção que finaliza a primeira estrofe. 	Neste trecho temos como tópico a Rosa, no primeiro expresso pelo traço tópico predicativo a <i>santa</i> (que foi acionado no ato anterior por um ponto de ancoragem de segundo plano. Já segundo ato o tópico está implícito. No A2 há a presença de um ponto de ancoragem de segundo plano <i>meu nome</i> , fazendo referência ao narrador-personagem. <table border="1" data-bbox="1299 534 1545 598"> <tr> <td>A2 A <i>santa</i> [A Rosa] às vezes troca <i>meu nome</i></td> <td>PROGRESSÃO LINEAR</td> </tr> <tr> <td>A3 (A Rosa) E <i>some</i></td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A2 A <i>santa</i> [A Rosa] às vezes troca <i>meu nome</i>	PROGRESSÃO LINEAR	A3 (A Rosa) E <i>some</i>	TÓPICO CONSTANTE	Temos nesse trecho um discurso representado formulado por um narrador. E especificamente na passagem: A2 A <i>santa</i> às vezes troca R [] meu nome Temos um discurso representado designado indireto diafônico que traz a voz da personagem Rosa.	Os elementos prosódicos, musicais e hierárquicos têm o efeito de aproximar o texto cantado do falar - o que pode gerar uma empatia entre os interlocutores - maior proximidade do narrador com seu narratário. Esse tipo de construção dá um efeito de conversa pessoal e coloquial característica que colabora para a caracterização das personagens. As unidades periódicas não são congruentes com as unidades textuais.		
A2 A <i>santa</i> [A Rosa] às vezes troca <i>meu nome</i>	PROGRESSÃO LINEAR												
A3 (A Rosa) E <i>some</i>	TÓPICO CONSTANTE												
4.	Esta interação está representada no 4º nível interacional. Relação entre o narrador e alguém com quem ele conversa.	Final de ato com movimento ascendente de <i>pitch</i> . 	Os elementos que se contrapõem possuem o mesmo movimento musical. Portela E verde e rosa 	Intervenção que mostra a relação de contraponto e a informação principal é a que está no elemento principal. 	Os atos A6, A7, e A8 informacionalmente se desenvolvem através de um tópico constante. Portela e verde rosa são pontos de ancoragem de segundo plano. <table border="1" data-bbox="1299 766 1545 893"> <tr> <td>A6 Artista [Rosa], é doida pela Portela</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A7 Ói ela [A Rosa]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A8 Ói ela [A Rosa], vestida de verde e rosa</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A6 Artista [Rosa], é doida pela Portela	TÓPICO CONSTANTE	A7 Ói ela [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE	A8 Ói ela [A Rosa], vestida de verde e rosa	TÓPICO CONSTANTE	Notamos aqui a presença de um discurso formulado indireto polifônico com a função de apresentar a voz da cultura camavalesca que nos informa sobre a cultura dos personagens. 6 Artista, é doida pela CC[Portela] A7 Ói ela A8 Ói ela, vestida de CC[verde e rosa]	Intervenção que finaliza o segundo movimento periódico, formado por 3 atos periódicos. Há um fluxo de informação característico da fala cotidiana. 
A6 Artista [Rosa], é doida pela Portela	TÓPICO CONSTANTE												
A7 Ói ela [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE												
A8 Ói ela [A Rosa], vestida de verde e rosa	TÓPICO CONSTANTE												
5.	Esta interação está representada no 4º nível interacional. Relação entre o narrador e alguém com quem ele conversa.	Ato com movimento descendente de <i>pitch</i> . Frase afirmativa nos padrões entoacionais do PD. 	Sob o ponto de vista musical, podemos perceber um acidente no discurso formulado pelo narrador de forma a enfatizar o trecho <i>sempre minha</i> . 	Chamamos a atenção para o tópico que aparece pela primeira vez verbalizado como o nome da personagem e o ponto de ancoragem de segundo plano está em evidência. <table border="1" data-bbox="1299 1013 1545 1061"> <tr> <td>A9 A Rosa garante que é sempre <i>minha</i></td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A9 A Rosa garante que é sempre <i>minha</i>	TÓPICO CONSTANTE	Notamos a presença de um discurso formulado indireto diafônico com a função de apresentar a voz da personagem Rita. Ênfase na força da personagem. A9 A Rosa <u>garante</u> R [] que é sempre <i>minha</i>	Ato periódico que coincide com um ato periódico. 					
A9 A Rosa garante que é sempre <i>minha</i>	TÓPICO CONSTANTE												

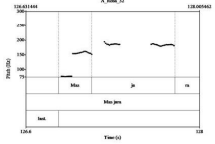
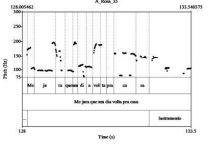
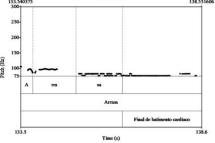






Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico									
6. Relação evidenciada no 4º nível interacional.	<p>Movimentos descendentes com baixo nível de <i>pitch</i>, marcando a oposição entre quietinha e sorridente. Alongamento nas sílabas que finalizam os versos.</p> 	<p>Notas baixas e a presença de dois acidentes que alteram a nota de forma descendente em 1 semitom.</p> 	<p>Intervenção que vai entrar em relação de contra-argumento com o ato seguinte.</p> 	<p>Neste ato o tópico que aciona a informação da personagem principal progride de forma constante.</p> <table border="1" data-bbox="1285 502 1520 592"> <tr> <td>A10 Quietinha [A Rosa], saiu pra comprar cigarro</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A11 (A Rosa) Que sarro, trouxe, umas coisas do Norte</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A12 (a Rosa trazer as coisas do Norte) Que sorte</td> <td>PROGRESSÃO LINEAR</td> </tr> </table>	A10 Quietinha [A Rosa], saiu pra comprar cigarro	TÓPICO CONSTANTE	A11 (A Rosa) Que sarro, trouxe, umas coisas do Norte	TÓPICO CONSTANTE	A12 (a Rosa trazer as coisas do Norte) Que sorte	PROGRESSÃO LINEAR	<p>Notamos a presença de um discurso formulado indireto com a função de trazer a voz da personagem Rosa.</p> <p>A11 Que sarro, trouxe umas R[coisas do Norte]</p>	<p>Movimento periódico formado por atos que estabelecem uma relação de contra-argumentação.</p>		
A10 Quietinha [A Rosa], saiu pra comprar cigarro	TÓPICO CONSTANTE													
A11 (A Rosa) Que sarro, trouxe, umas coisas do Norte	TÓPICO CONSTANTE													
A12 (a Rosa trazer as coisas do Norte) Que sorte	PROGRESSÃO LINEAR													
7. Relação evidenciada no 4º nível interacional.	<p>Traços tópicos que enfatizam as características da personagem.</p> 	<p>Dois trechos marcados por pausa. Alongamento nas duas palavras predicativas, porém uma com notas mais graves (odara) e outra mais aguda (egípcia)</p> 	<p>Intervenção em relação de contra-argumento entre as intervenções.</p> 	<p>Trecho que apresenta a personagem feminina como tópico constante. Nos dois primeiros o tópico é acionado por traços tópicos predicativos e nos dois últimos o tópico está implícito. Chamamos a atenção para o narrador-personagem eu aparece como ponto de ancoragem de segundo plano nos três primeiros versos do trecho analisado.</p> <table border="1" data-bbox="1285 869 1520 1029"> <tr> <td>A15 Egípcia [A Rosa], me encontra e me vira a cara [A Rosa]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A16 Oudara, [A Rosa] gravou meu nome na blusa</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A17 (A Rosa) Abusa, me acusa</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A18 (A Rosa) Revista os bolsos da calça</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A15 Egípcia [A Rosa], me encontra e me vira a cara [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE	A16 Oudara, [A Rosa] gravou meu nome na blusa	TÓPICO CONSTANTE	A17 (A Rosa) Abusa, me acusa	TÓPICO CONSTANTE	A18 (A Rosa) Revista os bolsos da calça	TÓPICO CONSTANTE	<p>Neste trecho temos a presença de dois discursos formulados indiretos polifônicos, com a função de trazer elementos das culturas egípcias e africanas.</p> <p>A15 CE[Egípcia], me encontra e me vira a cara</p> <p>A16 CA[Oudara, gravou R [] meu nome na blusa</p> <p>Temos ainda um discurso representado designado diafônico com a função de introduzir a voz da personagem feminina.</p> <p>A17 Abusa, me acusa R []</p>	<p>Podemos perceber um efeito de contraposição no início dos atos acentuados pelas pausas que cada um apresenta. Os dois primeiros atos hierárquicos coincidem com atos periódicos.</p>
A15 Egípcia [A Rosa], me encontra e me vira a cara [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE													
A16 Oudara, [A Rosa] gravou meu nome na blusa	TÓPICO CONSTANTE													
A17 (A Rosa) Abusa, me acusa	TÓPICO CONSTANTE													
A18 (A Rosa) Revista os bolsos da calça	TÓPICO CONSTANTE													
8. Relação evidenciada no 4º nível interacional.	<p>Maneira - entre movimentos instrumentais.</p> 	<p>Movimentos musicais marcados por pausa.</p> 	<p>Intervenção formada por dois atos em relação de contra-argumento.</p> 	<p>A falsa e Maneira são os traços tópicos que ativam a informação Rosa. Neste trecho mais uma vez vemos uma referência ao narrador personagem através dos pontos de ancoragem de segundo plano. No caso da palavra nossa, temos ainda um possível relação entre os personagens.</p> <table border="1" data-bbox="1285 1173 1520 1236"> <tr> <td>A19 A falsa [A Rosa] limpou a minha carteira</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A20 Maneira [A Rosa], pagou a nossa despesa</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A19 A falsa [A Rosa] limpou a minha carteira	TÓPICO CONSTANTE	A20 Maneira [A Rosa], pagou a nossa despesa	TÓPICO CONSTANTE	<p>Relação de contra-argumento marcada por dois atos periódicos que coincidem com atos hierárquicos.</p> 					
A19 A falsa [A Rosa] limpou a minha carteira	TÓPICO CONSTANTE													
A20 Maneira [A Rosa], pagou a nossa despesa	TÓPICO CONSTANTE													



	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico			
9.	Relação evidenciada no 4º nível interacional.	<p>Elemento topicalizado e enfatizado por estar entre instrumentos e pelo alongamento de suas sílabas.</p>	<p>Presença de notas graves no decorrer do movimento musical.</p>	<p>Ênfase ao tópico no final do ato.</p> <table border="1"> <tr> <td>A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa/A queixa [A Rosa]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa/A queixa [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE	<p>Presença de um discurso representado designado diafônico com a função de apresentar a voz da personagem Rita</p> <p>A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se <u>queixa</u> R []/CO[A queixa]</p> <p>Temos também um discurso formulado indireto polifônico que faz ouvir as vozes da cultura ocidental.</p>	<p>Parte de um movimento periódico.</p>	
A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa/A queixa [A Rosa]	TÓPICO CONSTANTE								
10.	Relação evidenciada no 5º nível interacional. Relação entre as personagens.	<p>Movimento ascendente no final do verso típico de frases interrogativas do PB.</p>	<p>Presença de figura de acidente que representa uma alteração da nota de forma ascendente em 1 semitom.</p>	<p>Tópico com função de vocativo. Isso traz a possibilidade da interação direta entre o narrador-personagem e a Rosa.</p> <table border="1"> <tr> <td>A23 Ah, Rosa [A Rosa], e o meu projeto de vida?</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A23 Ah, Rosa [A Rosa], e o meu projeto de vida?	TÓPICO CONSTANTE	<p>O narrador entra em contato com a personagem feminina, referindo-se diretamente a ela.</p>	<p>Movimento musical, textual e periódico que coincide com a fala ordinária. Efeito de aproximação entre os interlocutores.</p>	
A23 Ah, Rosa [A Rosa], e o meu projeto de vida?	TÓPICO CONSTANTE								
11.	Relação evidenciada no 5º nível interacional. Relação entre as personagens.	<p>Atenção aos elementos que iniciam os versos.</p>	<p>Intervenção coordenada.</p>	<p>Temos neste trecho, o tópico Rosa é ativado por traços tópicos predicativos com a função depreciativa.</p> <p>Chamamos a atenção para os pontos de ancoragem de segundo plano que mais uma vez ativam a informação narrador-personagem.</p> <table border="1"> <tr> <td>A24 Bandida [A Rosa], cadê minha estrela guia</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A25 Vadia [A Rosa], me esquece na noite escura</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A24 Bandida [A Rosa], cadê minha estrela guia	TÓPICO CONSTANTE	A25 Vadia [A Rosa], me esquece na noite escura	TÓPICO CONSTANTE	<p>O movimento que antes apresentava uma relação de contra-argumentação entre os tópicos, parece agora mostrar uma contra-argumentação entre os pontos de ancoragem de segundo plano dos trechos. (<i>estrela guia e noite escura</i>)</p>
A24 Bandida [A Rosa], cadê minha estrela guia	TÓPICO CONSTANTE								
A25 Vadia [A Rosa], me esquece na noite escura	TÓPICO CONSTANTE								



	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico				
<p>12.</p> <p>Relação evidenciada no 4º nível interacional.</p>	<p>Alongamento das sílabas enfatizando a jura.</p>  <p>Trecho que finaliza a canção em movimento ascendente, dando uma sensação de não finalização no movimento prosódico.</p>  <p>Movimento de finalização, que retoma a primeira palavra da canção.</p> 	<p>Este trecho é marcado pela presença de dois acidentes um no início da sílaba da palavra jura e outra na sílaba final. A jura é enfatizada no texto musical. Podemos ver o \sharp indicando que houve uma alteração na nota de forma ascendente em um semitom.</p>  <p>Novo alongamento nas sílabas das palavras jura. Ênfase à palavra dia pela presença das notas mais agudas.</p> 	<p>Intervenção principal que finaliza toda a canção em relação de argumento com a Is.</p> <p>Atos A26 e A27 em relação de reformulação.</p> 	<p>Neste trecho, temos como tópico implícito a personagem Rosa e mais uma vez para finalizar a canção temos o narrador-personagem acionado por um ponto de ancoragem de segundo plano. Esse movimento informacional é recorrente na canção.</p> <table border="1" data-bbox="1299 414 1534 494"> <tr> <td>A26 (A Rosa) Mas jura</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A27 (A Rosa) Me jura que um dia volta pra casa</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A26 (A Rosa) Mas jura	TÓPICO CONSTANTE	A27 (A Rosa) Me jura que um dia volta pra casa	TÓPICO CONSTANTE	<p>Neste trecho temos a presença de dois discurso representados designados que enfatizam a voz da personagem Rosa. Temos um discurso diafônico.</p> <p>A26 Mas <u>jura</u> R []</p> <p>A27 Me <u>jura</u> R [] que um dia volta pra casa]]</p>	<p>Há na canção um movimento cíclico que no interior da canção vai ligando a as estrofes também é representado no final da canção que acaba por retomar o início da canção. Podemos entender que esse movimento acaba por confundir ainda mais o narrador-personagem sobre a caracterização da personagem feminina.</p> 
A26 (A Rosa) Mas jura	TÓPICO CONSTANTE									
A27 (A Rosa) Me jura que um dia volta pra casa	TÓPICO CONSTANTE									



Nesta canção vemos dois personagens que se constroem basicamente a partir das palavras do narrador-personagem, que utiliza uma linguagem marcada por expressões populares e também por movimentos prosódicos típicos da fala cotidiana (*Ói, ela/Ói, ela*). Há passagens em que o narrador se remete a um narratário e a personagem feminina é o objeto de discurso *A19 A falsa limpou a minha carteira*, havendo, portanto, uma pessoa com quem o narrador fala da Rosa. E também há passagens em ele se remete diretamente a Rosa *A23 Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?*. Ao descrever a personagem Rosa, o narrador-personagem mostra como ele a vê através das ações que ela foi realizando.

A princípio para cada ação ruim narrada é também apresentada uma ação boa como se fosse uma justificativa para seu comportamento. Porém há um tom sarcástico ou irônico que nos parece característico do narrador personagem. Sempre que se refere às ações que condena, o narrador utiliza um tom irônico, evidenciado pelo alongamento de sílabas como “san” com baixo nível de *pitch* na ocorrência da palavra *santa*. A personagem masculina vivida pelo narrador nos parecer ser menos passiva que a personagem masculina de *A Rita*, pois, ao relatar as ações da sua companheira, ele não se coloca como vítima da situação, ele é também irônico.

A personagem *A Rosa* nos é apresentada como estrela do caminho do narrador e ao mesmo tempo um espinho cravado na sua garganta. Há uma situação de conjunção que vai se tornando insustentável, à medida que as ações contraditórias realizadas pela personagem vão sendo apresentadas pelo narrador para seu interlocutor ou através da sua conversa com a própria personagem até culminar na separação do casal, *resolução* expressa na estrutura praxelógica. *A Rosa* se separa do narrador, deixando-o sem projeto de vida e sem estrela guia. Finalmente o *estado final* é marcado pela promessa declarada pela personagem de que *um dia volta pra casa* (*A25 Vadia, me esquece na noite escura*).



A canção *A Rosa* é narrada por muitas estruturas apositivas e vocativas, que apresentam a personagem feminina, suas características e ações contraditórias, ocupando assim um papel de grande importância no que entendemos como estratégias de composição. O primeiro ato hierárquico é estruturado com dois apostos que, em nosso ponto de vista, predizem a estrutura contraditória que vai se estabelecer na canção *Querida estrela do meu caminho e Espinho cravado em minha garganta*. Nessa passagem podemos notar um efeito de continuidade prosódica e periódica com efeito de ênfase à caracterização da personagem. Já as estruturas vocativas são usadas principalmente na relação direta que se estabelecia no 5º nível do enquadre (narrador-personagem e personagem feminina).

Outro elemento importante na estrutura dessa canção são as repetições (some, e some; rosa e rosa) que se estabelecem como elementos de ligação entre as estrofes. Pelo que pudemos perceber, alguns atos no final das estrofes possuem movimento de continuidade prosódica que nos indica um efeito de circularidade entre as ações que a personagem feminina realiza.

Quando consideramos os diversos traços tópicos usados para acionar a informação Rosa, podemos perceber através do discurso polifônico (egípcia, gueixa, etc.) uma retomada de vozes de culturas diferentes. Inferimos que essa personagem ao mesmo tempo em que é uma só mulher traz traços referentes a mulheres de outras culturas. *A Rosa* se constrói como uma mulher volúvel, que muda de acordo com o vento, que possui de certa forma um afeto dual por seu companheiro.

Se considerarmos o papel da mulher, historicamente construído em nosso país, de figura emudecida, frágil e marginalizada nos aspectos socioculturais, em função do domínio patriarcal, vemos que a personagem Rosa acaba por colocá-lo à prova, pois percebemos que ela se preocupa com a sua autenticidade e independência. O que a torna um sujeito ativo que acaba por paralisar seu companheiro. Ela, assim, demonstra ser senhora de seu destino,



escreve sua própria história, revelando-se como uma mulher despreocupada com o julgamento da sociedade em relação às suas atitudes e pensamentos (A17 *Odara*, gravou meu nome na blusa, A 21 *Beleza*, na hora do bom me deixa, se queixa). A personagem escreve sua história principalmente através da sua própria voz que é colocada na canção pelo uso do discurso diafônico A2, A9, A16, nos atos como A17, A 21, A 26 e A 27.

Mais detidamente, percebemos uma inversão nos papéis masculinos e femininos. É o narrador-personagem, que inseguro fica à mercê das vontades da mulher. Na narrativa das canções que analisamos até aqui, percebemos duas mulheres desafiadoras, que anseiam tornarem-se sujeito ativo na história e não permanecer à sua margem, emudecidas no meio social.

É o narrador que fornece as pistas ao leitor para a construção das personagens ao longo da narrativa, através de descrições e diálogos. Outra técnica interessante é o narrador em primeira pessoa, que é aquele que está envolvido na história a ser narrada, e as pistas sobre as personagens chegam direto ao leitor através da perspectiva de uma das personagens. Este tipo de narrador tem liberdade de expressar a si mesmo, pode ser a personagem principal narrando sua história ou alguém de importância secundária que constrói a personagem principal. Em nosso ponto de vista, na canção *A Rosa* há entre o narrador-personagem e a mulher uma disputa sobre o papel que cada um representa na canção, mesmo a personagem feminina sendo a informação mais ativada no decorrer do texto, vemos que o narrador-personagem vem se mostrando no texto através de pontos de ancoragem de segundo plano até ganhar importância na informação dada no Ap que finaliza a canção e coincide com o estado final expresso na estrutura praxeológica.



5.2.3 OS PERSONAGENS DE BEATRIZ

A canção *Beatriz* (HOLLANADA, 1982) diferente das canções que até aqui analisamos é uma obra que compõe um álbum que possui uma temática específica. Esta canção é parte de um texto mais amplo, ou seja, ela compõe uma peça teatro-musical. Ela foi produzida a pedido do grupo de balé Guairá, como trilha sonora para uma história inspirada no poema de Jorge Lima, chamado o Grande Circo Místico, que viria a ser também o título da peça e do álbum composto por Chico Buarque e Edu Lobo. O poema (Anexo I) que inspirou a peça conta a história de uma família austríaca proprietária de um grande circo chamado Knieps.

A canção *Beatriz* (HOLLANDA; LOBO, 1982) possui uma linguagem sofisticada tanto do ponto de vista musical, como poético. Diferente das outras canções que vimos até aqui, talvez até por fazer parte de um texto teatral inspirado em um poema, ela possui elementos muito mais elaborados.

Beatriz é, na peça, a personagem chamada no poema de Agnes. Mas segundo conta o próprio Chico Buarque o nome da personagem no poema não dava margens à construção de boas rimas, diferente de Beatriz.

Para interpretar as canções do álbum, Chico Buarque e Edu Lobo convidaram diferentes intérpretes como Gal Costa, Simone, Tim Maia, Gilberto Gil devido à complexidade das interpretações para as canções produzidas. Assim foi escolhido, para a interpretação da densa canção rica em falsetes, o cantor Milton Nascimento, conhecido por sua capacidade vocal.

Ao trocar o nome Agnes por Beatriz, Chico Buarque estabelece uma grande rede intertextual que nos remete a duas obras que tratam da mesma personagem real e histórica: A Beatriz Portinari. Esta mulher que foi inspiração tanto para a pintura denominada Beatrice



Portinari¹²⁵ de Rosseti (1863) como para a obra literária *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, que conta a história da viagem de Dante através do Inferno, Purgatório e Paraíso (em que foi guiado por Beatriz). Sob o ponto de vista da abordagem modular, a construção das personagens dessa canção pode ser esquematizada pelo quadro:

¹²⁵ Imagem no ANEXO H.

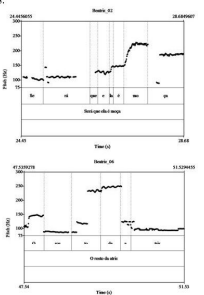

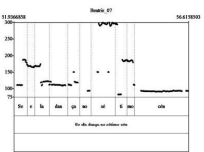
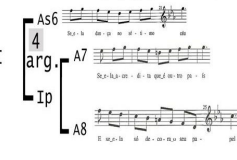
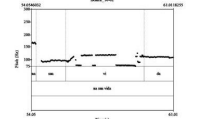





As minhas Meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar

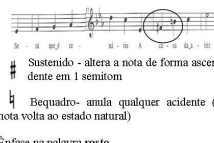
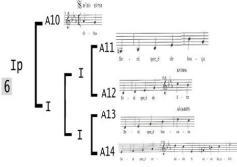
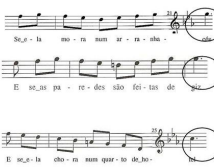
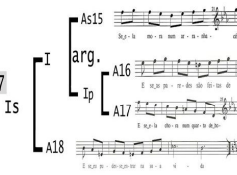
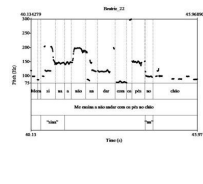

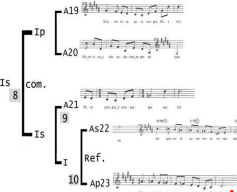
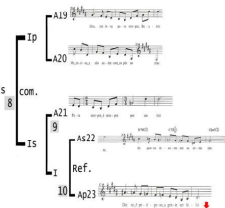
QUADRO 22 - Quadro de análise da construção das personagens na canção *Beatriz*

	Interacional/Lexical	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico						
OBS	<p>•Enfoques às informações advindas da análise interacional da canção. O enquadre proposto para a canção é considerado complexo como dez posições de interação e espaços demarcados para emergirem as estratégias.</p> <p>O enquadre apresenta elementos particulares como: A composição ser dividida entre Chico Buarque e Edu Lobo. E ser interpretada por Milton Nascimento. Esta canção faz parte de uma peça teatral, característica da obra buarqueana que escolhemos pontuar em nossa pesquisa</p> <p>•A partir desse quadro podemos ver representado o afastamento da voz do compositor evidenciado no primeiro nível em relação à voz das personagens de que são colocadas em cena nos níveis seguintes, até o nível mais externo.</p> <p>•Vamos considerar também neste tópico informações de ordem lexical.</p>	<p>•Enfoque às características de organização entonacional do português brasileiro (contornos ascendentes/descendentes e suas possibilidades de sentido). Relações comparativas principalmente, no que diz respeito ao uso do nível do F0 ou nível de <i>Pitch</i>.</p> <p>•Uso de gráficos do Praat.</p> <p>•Uso de informações de ordem fonológica fonética em casos especiais.</p>	<p>Enfoque às características musicais perceptíveis ao ouvido de um não estudioso da música ou músico (compositor e intérprete que detêm conhecimento musical) lidas na partitura da canção.</p> <p>Sob o ponto de vista musical, está é uma canção que exige uma grande propriedade e extensão vocal, devido ao uso de falsetes. Falsete (Do italiano falsetto = "tom falso") é técnica vocal por meio da qual o cantor emite, de modo controlado (não natural, por isso "falso"), sons mais agudos que os da sua faixa de frequência acústica natural (tessitura).</p>	<p>Enfoque às informações da estrutura hierárquica com utilização de algumas informações relacionais. Verso ≈ atos. A canção apresenta uma macroestrutura formada por três intervenções coordenadas. A primeira representa a introdução musical da canção. A segunda, o trecho que une voz e música e a terceira, que representa a finalização também musical da canção. A intervenção foco de análise é a segunda. Ela está subdividida em duas intervenções subordinadas simétricas que correspondem às estrofes da canção: a primeira é uma Is e a segunda é uma Ip numa relação de argumento (portanto).</p>	<p>Enfoque às informações de ordem informacional e ou tópica, em alguns momentos também utilizaremos também informações de ordem referencial. A principal característica desta canção são as anáforas indiretas e a forma como o narrador se remete à personagem através de adjetivos e frases interrogativas.</p>	<p>Enfoque à identificação dos discursos produzidos e representados e suas funções.</p>	<p>Enfoque aos efeitos de sentido entre as informações de ordem prosódica e hierárquica, suas possíveis relações e correlações. Buscaremos analisar como as unidades periódicas se relacionam com as unidades hierárquicas.</p>					
1.	<p>A intervenção que corresponde à introdução, em nosso ponto de vista, pode interacionalmente ser representada no primeiro e segundo níveis do enquadre, que representam a negociação representada pela estrutura praxeológica que prevê as relações entre os momentos de composição e gravação da canção.</p>	<p>Por se tratar de uma intervenção, cujo texto é musical, não temos informações de ordem prosódica.</p>	<p>Na partitura, podemos ver representadas informações como: escala de sol/ mi maior Dó Menor; Ritmo: valsa de estrutura complexa com melodia no formato AABA.</p> <p>Ouvindo a canção, podemos perceber que a introdução é realizada por um piano.</p>	<p>Intervenção coordenada da macro-estrutura com a função de introduzir a canção. Introdução da canção. Trecho formado pela linguagem musical.</p>	<p>A intervenção referente à introdução nesta canção, em nosso ponto de vista, relacionada aos aspectos musicais que evidenciamos nos ajuda a compreender o fato de a estrutura praxeológica da canção ter implicado o estado inicial - que remetem a disjunção do casal. O conteúdo da canção centra-se nas ações realizadas após a separação é o ponto de vista de quem está separado.</p>	<p>Há uma polifonia de outra ordem, assim como acontece nas outras canções, que não é marcada pelos instrumentos do MAM. A presença do piano e dos outros instrumentos nos dá, em nosso ponto de vista, um tom de onírico, parece criar um ambiente irreal, de sonho. Parece-nos que a confusão entre a imagem real e irreal que confunde o narrador começa a partir do ambiente criado pela introdução.</p>						
2.	<p>Início da canção e entrada no mundo do narrado. A expressão "olha" nos remete ao interlocutor (2ª pessoa) com quem o narrador em primeira pessoa (aquele que vê a atriz) entra em interação. Esta interação está representada no 4º nível interacional.</p>	<p>Chamamos a atenção para a duração e a intensidade das sílabas que formam esse ato hierárquico. A primeira sílaba apresenta um nível bem baixo de <i>pitch</i>, já a segunda sílaba mais alongada que a primeira possui um nível maior de <i>pitch</i> que se mantém constante dando ideia de continuidade mesmo estado no final de um ato.</p>	<p>O baixo nível de <i>pitch</i> expresso na análise prosódica é confirmado pelos sinais de</p> <p>O - lha</p> <p>Temos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - altera a nota de forma descendente em 2 semitons ou 1 tom ♭ - altera a nota de forma descendente em 1 semitom 	<p>O ato A1 encabeça a Ip numa função de topicalização em relação a Is. É interessante salientar que este ato é formado por apenas uma palavra que ganha em significação pela sua duração e intensidade.</p>	<p>A ato A1 apresenta um tópico implícito que está na verdade na memória discursiva, uma vez que ele não representa uma pessoa específica. Parece retomar os espectadores que são ativados pelo fato de a história tratar de uma atriz.</p> <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <th>Transcrição da organização informacional</th> <th>PROGRESSÃO INFORMACIONAL</th> </tr> <tr> <td>A1(você) Olha</td> <td></td> </tr> <tr> <td>A2 Será que ela [Beatriz] é moça</td> <td>ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA</td> </tr> </table>	Transcrição da organização informacional	PROGRESSÃO INFORMACIONAL	A1(você) Olha		A2 Será que ela [Beatriz] é moça	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA	<p>O início da canção instaura além do discurso produzido por Chico Buarque e Edu Lobo/ Milton Nascimento, marca também a início do discurso representado marcado pela voz do narrador e dos personagens.</p> <p style="text-align: center;">CB e EL [N NP A1 Olha</p>
Transcrição da organização informacional	PROGRESSÃO INFORMACIONAL											
A1(você) Olha												
A2 Será que ela [Beatriz] é moça	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA											



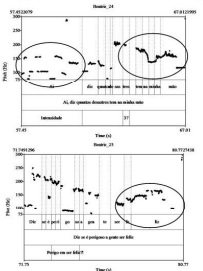



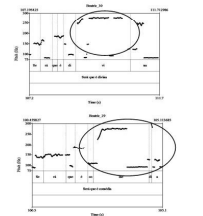




Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico								
<p>3. Esta interação está representada no 4º nível interacional.</p>	<p>Início de uma série de atos A2, A3, A4 e A5 que textualmente reconhecemos como interrogação, aqui apresentam movimento descendente típico de frases afirmativas. O movimento entoacional disfarça as perguntas que são feitas.</p>  <p>Se - rá que_e-la é mo - ça Se - rá que_e-la é tris - te Se - rá que_e-la é com - trário</p> <p>Ⓜ Sustenido - altera a nota de forma ascendente em 1 semitom Ⓜ Hequadro - amlia qualquer acidente (a nota volta ao estado natural) Ênfase na palavra rosto.</p>	<p>Intervenção secundária formada por duas intervenções sendo a primeira uma Is em relação de reformulação com a Ip.</p>  <p>3 Is [As2, Ref., Ap3]</p>	<p>Neste trecho temos como tópico a Beatriz, sendo que o primeiro, marcado pelo traço tópico ela é ativado pelo título; por informações da memória discursiva. Os outros atos são encadeados por tópico constante sendo que ativados respectivamente por ela, o contrário e o rosto da atriz.</p> <p>O tópico traço tópico de A5 é enfatizado, tanto no ponto de vista prosódico como no ponto de vista musical.</p> <table border="1" data-bbox="1321 582 1568 726"> <tr> <td>A2 Será que ela [Beatriz] é moça</td> <td>ENCADRAMENTO À DISTÂNCIA</td> </tr> <tr> <td>A3 Será que ela [Beatriz] é triste</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A4 Será que é o contrário [Beatriz]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A5 Será que é pintura/O rosto da atriz [Beatriz]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A2 Será que ela [Beatriz] é moça	ENCADRAMENTO À DISTÂNCIA	A3 Será que ela [Beatriz] é triste	TÓPICO CONSTANTE	A4 Será que é o contrário [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE	A5 Será que é pintura/O rosto da atriz [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE	<p>Temos nesse trecho um discurso representado formulado por um narrador. E especificamente na passagem:</p> <p>A6 Será que é GB[pintura/O rosto da atriz]</p> <p>Temos um discurso representado formulado indireto polifônico que traz a voz de Giovanni Boccaccio, artista que pintou a Beatrice Portinari, que influenciou na produção da personagem Beatriz na obra de Dante Alighieri.</p>	<p>Trecho que faz parte de um grande movimento periódico que tem continuidade na próxima intervenção. Efeito de continuidade e ênfase imprecisão da definição da personagem.</p>
A2 Será que ela [Beatriz] é moça	ENCADRAMENTO À DISTÂNCIA												
A3 Será que ela [Beatriz] é triste	TÓPICO CONSTANTE												
A4 Será que é o contrário [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE												
A5 Será que é pintura/O rosto da atriz [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE												
<p>4. Esta interação está representada no 4º nível interacional.</p>	<p>Início de uma série de atos A6, A7 e A8 iniciado pelo (se) condicional.dúvida, aqui apresentam um movimento descendente típico de frases afirmativas. O movimento entoacional disfarça as dúvidas que são colocadas.</p>  <p>Se_e-la dan-ça no céu - sí - mo Se_e-la é - cre - di - ta que_e-la é tris - te E se_e-la só - co - rre - to - ra - pa - pel</p> <p>Alongamento das sílabas de pais e papel que acabam funcionando como uma pausa.</p>	<p>Intervenção formada por pelo ato A6 e uma Ip em relação de argumento.</p>  <p>I [A6, A7, A8, Ip]</p>	<p>Neste trecho temos um encadeamento realizado com tópico constante. Os traços tópicos que ativam o tópico Beatriz são o pronome pessoal ela e seu papel. Atenção para os pontos de ancoragem de segundo plano que são enfatizados pela representação musical.</p> <table border="1" data-bbox="1321 885 1568 1029"> <tr> <td>A6 Se ela [Beatriz] dança no sétimo céu</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A7 Se ela [Beatriz] acredita que é outro país</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A8 E se ela [Beatriz] só decora o seu papel [Beatriz]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A6 Se ela [Beatriz] dança no sétimo céu	TÓPICO CONSTANTE	A7 Se ela [Beatriz] acredita que é outro país	TÓPICO CONSTANTE	A8 E se ela [Beatriz] só decora o seu papel [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE	<p>Temos nesse trecho um discurso representado formulado por um narrador. E especificamente na passagem:</p> <p>A8 E se ela só decora B [o seu papel]</p> <p>Temos um discurso representado formulado indireto que traz a voz da personagem Beatriz que é uma atriz. Esse discurso já vem sendo reforçado por informações musicais e de ordem informacional.</p>	<p>Trecho que faz parte de um grande movimento periódico que tem continuidade na próxima intervenção. Efeito de continuidade e ênfase imprecisão da definição da personagem.</p>		
A6 Se ela [Beatriz] dança no sétimo céu	TÓPICO CONSTANTE												
A7 Se ela [Beatriz] acredita que é outro país	TÓPICO CONSTANTE												
A8 E se ela [Beatriz] só decora o seu papel [Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE												
<p>5. Esta interação está representada no 4º nível interacional.</p>	<p>Movimento descendente na palavra vida.</p>  <p>Alongamento da sílaba da palavra vida, com efeito de pausa.</p> 	<p>Ato que finaliza a intervenção secundária.</p>  <p>5 A9</p>	<p>O tópico deste ato continua sendo Beatriz, marcado pelo traço sua vida.</p> <table border="1" data-bbox="1321 1109 1568 1165"> <tr> <td>A9 E se eu pudesse entrar na sua vida</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A9 E se eu pudesse entrar na sua vida	TÓPICO CONSTANTE		<p>Finalização do 1º movimento periódico da canção.</p>  <p>5 A9</p>						
A9 E se eu pudesse entrar na sua vida	TÓPICO CONSTANTE												



Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico										
6.	<p>Início de uma série de atos A10, A11, A14 e A15 que textualmente reconhecemos como interrogação, aqui apresentam um movimento descendente típico de frases afirmativas. O movimento entoacional disfarça as perguntas que são feitas. Repetição dos movimentos entoacionais da primeira intervenção.</p>  <p>♯ Sustenido - altera a nota de forma ascendente em 1 semitom ♭ Bequadro - anula qualquer acidente (a nota volta ao estado natural) Ênfase na palavra rosto.</p>	<p>Intervenção secundária formada por duas intervenções sendo a primeira uma Is em relação de reformulação com a Ip. Mesma característica da primeira estrofe.</p> 	<p>No ato A10 temos um tópico implícito (você). A informação é ativada à distância, pelo primeiro ato. Nos atos de A11 a A14, temos como tópico a Beatriz, sendo que o primeiro é ativado à distância no ato A9. Os outros são encadeados por tópico constante sendo que implícito com exceção do A14 onde temos o traço tópico a casa da atriz. O tópico traço tópico de A14 é enfatizado, tanto no ponto de vista prosódico como no ponto de vista musical.</p> <table border="1" data-bbox="1294 438 1534 598"> <tr><td>A10 (você) Olha</td><td>ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA</td></tr> <tr><td>A11 (Beatriz) Será que é do loupa</td><td>ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA</td></tr> <tr><td>A12 (Beatriz) Será que é de éter</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A13 (Beatriz) Será que é loucura</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A14 Será que é cenário/ A casa da atriz (Beatriz)</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> </table>	A10 (você) Olha	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA	A11 (Beatriz) Será que é do loupa	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA	A12 (Beatriz) Será que é de éter	TÓPICO CONSTANTE	A13 (Beatriz) Será que é loucura	TÓPICO CONSTANTE	A14 Será que é cenário/ A casa da atriz (Beatriz)	TÓPICO CONSTANTE	<p>Temos nesse trecho um discurso representado formulado por um narrador. E especificamente na passagem: A14 Será que é N[cenário/A casa da atriz] Temos um discurso representado formulado indireto autofônico que traz a voz no próprio narrador que nos apresenta Beatriz como uma atriz.</p>	<p>Trecho que faz parte de um grande movimento periódico que tem continuidade na próxima intervenção. Efeito de continuidade e ênfase impreciso da definição da personagem. Repetição do mesmo efeito que vimos na primeira parte da canção</p>
A10 (você) Olha	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA														
A11 (Beatriz) Será que é do loupa	ENCADEAMENTO À DISTÂNCIA														
A12 (Beatriz) Será que é de éter	TÓPICO CONSTANTE														
A13 (Beatriz) Será que é loucura	TÓPICO CONSTANTE														
A14 Será que é cenário/ A casa da atriz (Beatriz)	TÓPICO CONSTANTE														
7.	<p>Início de uma série de atos A15, A16 e A17 iniciados por um (se) condicional.dúvida, aqui apresentam um movimento descendente típico de frases afirmativas. O movimento entoacional disfarça as dúvidas que são colocadas.</p> 	<p>Intervenção formada por pelo ato A15 e uma Ip em relação de argumento.</p> 	<p>Neste trecho temos um encadamento linear especial (anáfora). Atenção para os pontos de ancoragem de segundo plano que são enfatizados pela representação musical. O tópico do último ato é o narrador personagem, ativado por pelo traço tópico pronominal eu.</p> <table border="1" data-bbox="1294 694 1534 821"> <tr><td>A15 Se ela (Beatriz) mora num arranha-céu</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A16 E se as paredes (A casa da atriz) são feitas de giz</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A17 E se ela (Beatriz) chora num quarto de hotel</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A18 E se eu pudesse entrar na sua vida</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> </table>	A15 Se ela (Beatriz) mora num arranha-céu	TÓPICO CONSTANTE	A16 E se as paredes (A casa da atriz) são feitas de giz	TÓPICO CONSTANTE	A17 E se ela (Beatriz) chora num quarto de hotel	TÓPICO CONSTANTE	A18 E se eu pudesse entrar na sua vida	TÓPICO CONSTANTE		<p>Trecho que faz parte de um grande movimento periódico que tem continuidade na próxima intervenção. Efeito de continuidade e ênfase impreciso da definição da personagem.</p>		
A15 Se ela (Beatriz) mora num arranha-céu	TÓPICO CONSTANTE														
A16 E se as paredes (A casa da atriz) são feitas de giz	TÓPICO CONSTANTE														
A17 E se ela (Beatriz) chora num quarto de hotel	TÓPICO CONSTANTE														
A18 E se eu pudesse entrar na sua vida	TÓPICO CONSTANTE														
8.	<p>Esta interação está representada no 5º e mais interno nível interacional, que representa a interação entre o narrador-personagem e a personagem Beatriz. A palavra chão tem o nível mais baixo de <i>pitch</i> de toda canção.</p> 	<p>Alongamento das últimas sílabas dos versos. Chão é a palavra mais grave.</p> 	<p>Is formada por uma Ip e Is em uma relação de comentário.</p> 	<p>Chamamos atenção para o fato de a única ocorrência do nome Beatriz na canção (A19) ser um ponto de ancoragem de segundo plano. O tópico do ato A19 é o narrador-personagem e nos outros atos temos o tópico implícito. Beatriz.</p> <table border="1" data-bbox="1294 909 1534 1069"> <tr><td>A19 Sim, me (narrador-personagem) leva para sempre, Beatriz</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A20 (Beatriz) Me ensina a não andar com os pés no chão</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A21 (Beatriz) Para sempre é sempre por um triz</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na minha mão</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> <tr><td>A23 (Beatriz) Diz se é perigoso a gente ser feliz</td><td>TÓPICO CONSTANTE</td></tr> </table>	A19 Sim, me (narrador-personagem) leva para sempre, Beatriz	TÓPICO CONSTANTE	A20 (Beatriz) Me ensina a não andar com os pés no chão	TÓPICO CONSTANTE	A21 (Beatriz) Para sempre é sempre por um triz	TÓPICO CONSTANTE	A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na minha mão	TÓPICO CONSTANTE	A23 (Beatriz) Diz se é perigoso a gente ser feliz	TÓPICO CONSTANTE	<p>Temos nesse trecho um discurso representado formulado por um narrador. E especificamente nas passagens: A20 Me ensina B [a não andar com os pés no chão] A22 Ai, diz B[quantos desastres tem na minha mão] A23 Diz B[se é perigoso a gente ser feliz] Podemos notar a ocorrência de três discursos formulados indiretos diafônicos que introduzem a voz da Beatriz.</p> 
A19 Sim, me (narrador-personagem) leva para sempre, Beatriz	TÓPICO CONSTANTE														
A20 (Beatriz) Me ensina a não andar com os pés no chão	TÓPICO CONSTANTE														
A21 (Beatriz) Para sempre é sempre por um triz	TÓPICO CONSTANTE														
A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na minha mão	TÓPICO CONSTANTE														
A23 (Beatriz) Diz se é perigoso a gente ser feliz	TÓPICO CONSTANTE														



Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico				
<p>9. Esta interação está representada no 5º e mais interno nível interacional, que representa a interação entre o narrador-personagem e a personagem Beatriz.</p>	 <p>Bequadro- anula qualquer acidente (a nota volta ao estado natural)</p> <p>Alongamento da palavra triz.</p>	<p>Ato que inicia uma intervenção secundária.</p>  <p>A21 9</p>		<p>Os termos <i>para sempre</i> e <i>por um triz</i> são expressões de uso popular, que interdiscursivamente nos traz a voz do povo.</p> <p>Com estas expressões podemos entender que a morte emite. Funciona como um "Carpe Diem"</p>					
<p>10. Esta interação está representada no 5º e mais interno nível interacional, que representa a interação entre o narrador-personagem e a personagem Beatriz.</p>	<p>Duração e intensidade das palavras ai (baixo nível de <i>pitch</i>), mão (nível mais alto de <i>pitch</i>) feliz (apresenta um movimento descendente)</p>  	<p>Alongamento da palavra mão e da sílaba feliz. Espaço para o falsete do intérprete. Movimentos descendentes até a palavra gente.</p> 	<p>Intervenção formada pelos atos A22 e A23 em relação de reformulação.</p>	<p>Tópico Beatriz implícito nos atos A22 e A23. Os pontos de ancoragem de segundo planos acionam o narrador-personagem. Chamamos atenção para a palavra a <i>gente</i>, que pode referir-se à relação entre o narrador-personagem e a Beatriz e também pode incluir o <i>voce</i> que também está a interação.</p> <table border="1" data-bbox="1288 654 1527 742"> <tr> <td>A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na <i>minha mão</i></td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A23 (Beatriz) Diz se é perigoso a <i>gente</i> ser feliz</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na <i>minha mão</i>	TÓPICO CONSTANTE	A23 (Beatriz) Diz se é perigoso a <i>gente</i> ser feliz	TÓPICO CONSTANTE	<p>Terceiro movimento periódico da canção.</p> 
A22 Ai, (Beatriz) diz quantos desastres tem na <i>minha mão</i>	TÓPICO CONSTANTE								
A23 (Beatriz) Diz se é perigoso a <i>gente</i> ser feliz	TÓPICO CONSTANTE								
<p>11. Esta interação está representada no 4º nível interacional.</p>	<p>Alto nível de <i>pitch</i> nas palavras <i>divina</i> e <i>comédia</i>.</p> 	<p>Sustenido - altera a nota de forma ascendente em 1 semitom</p> <p>Bequadro- anula qualquer acidente (a nota volta ao estado natural)</p> <p>Ênfase na palavra vida.</p> 	<p>Intervenção principal formada por dois atos em relação de reformulação</p>  <p>As27 Ip Ref. Ap28</p>	<p>No ato A28, o tópico é Beatriz e aparece expresso pelo traço tópico A vida da atriz.</p> <table border="1" data-bbox="1288 909 1527 973"> <tr> <td>A27 (Beatriz) Será que é comédia</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A28 Será que é divina/A vida da atriz[Beatriz]</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A27 (Beatriz) Será que é comédia	TÓPICO CONSTANTE	A28 Será que é divina/A vida da atriz[Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE	<p>Temos nesse trecho um discurso representado formulado por um narrador. E especificamente nas passagens:</p> <p>A27 Será que é DA[comédia]</p> <p>A28 Será que é DA[divina/A vida da atriz]</p> <p>Podemos notar a ocorrência de dois discursos formulados indiretos polifônicos que introduzem a voz de Dante Alighieri.</p>
A27 (Beatriz) Será que é comédia	TÓPICO CONSTANTE								
A28 Será que é divina/A vida da atriz[Beatriz]	TÓPICO CONSTANTE								



	Interacional	Prosódico/Musical	Hierárquico/Relacional	Informacional/Tópico	Enunciativo/Polifônico	Periódico							
12.	Esta interação está representada no 4º nível interacional.	<p>Ênfase na oposição das palavras céu e chapéu.</p>	<p>Ênfase na oposição das palavras céu e chapéu.</p>	<p>Intervenção secundária formada por uma A29 que se relaciona com uma intervenção formada pelos atos A30 e A31.</p>	<p>Trecho onde podemos evidenciar a sequência de duas anáforas indiretas. Elas estão marcadas pelos traços tópicos os pagantes e arcaño que remetem de forma indireta a personagem Beatriz em sua função de atriz.</p> <table border="1"> <tr> <td>A29 Se ela [Beatriz] um dia despencar do céu</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A30 E se os pagantes [a atriz ou o local onde a atriz se apresenta] exigirem bis</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> <tr> <td>A31 E se um arcaño [a atriz ou o local onde a atriz se apresenta] passar o chapéu</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	A29 Se ela [Beatriz] um dia despencar do céu	TÓPICO CONSTANTE	A30 E se os pagantes [a atriz ou o local onde a atriz se apresenta] exigirem bis	TÓPICO CONSTANTE	A31 E se um arcaño [a atriz ou o local onde a atriz se apresenta] passar o chapéu	TÓPICO CONSTANTE	<p>Presença de um discurso polifônico no trecho:</p> <p>A30 E se os pagantes exigirem P[bis]</p> <p>Através desse discurso vemos que é dada a possibilidade de voz à platéia.</p>	<p>Movimento de contraste entre os versos A29 e A31 evidenciado pelos movimentos das palavras finais de cada um desses atos.</p>
A29 Se ela [Beatriz] um dia despencar do céu	TÓPICO CONSTANTE												
A30 E se os pagantes [a atriz ou o local onde a atriz se apresenta] exigirem bis	TÓPICO CONSTANTE												
A31 E se um arcaño [a atriz ou o local onde a atriz se apresenta] passar o chapéu	TÓPICO CONSTANTE												
13.	Esta interação está representada no 4º e/ou 5º nível interacional.	<p>Ênfase na palavra vida marcada pela altura e pelo prolongamento.</p>	<p>Ênfase na palavra vida marcada pela altura e pelo prolongamento.</p>	<p>Ato principal que finaliza a canção.</p>	<p>Neste ato temos como tópico o narrador-personagem, marcado pelo traço tópico eu.</p> <table border="1"> <tr> <td>Ap32 E se eu pudesse entrar na sua vida</td> <td>TÓPICO CONSTANTE</td> </tr> </table>	Ap32 E se eu pudesse entrar na sua vida	TÓPICO CONSTANTE	<p>Final do quinto movimento periódico da canção.</p>					
Ap32 E se eu pudesse entrar na sua vida	TÓPICO CONSTANTE												
14.	A intervenção que corresponde ao fechamento, em nosso ponto de vista, pode interacionalmente ser representada no primeiro e segundo níveis do enquadre, que representam a negociação representada pela estrutura praxeológica que prevê as relações entre os momentos de composição e gravação da canção.		Movimento musical.										



Analisando detalhadamente a construção das personagens, percebemos que nesta canção são instaurados três personagens: interlocutor do narrador (pronomes *você*), o narrador-personagem e a personagem feminina Beatriz.

A canção é narrada por um narrador personagem em 1ª pessoa (eu-masculino) que junto ao seu interlocutor (que é conhecido por *você*) vê/assiste a *performance* da personagem feminina. O narrador se refere em três passagens a seu interlocutor (*você*), mostrando a distância que os dois têm de Beatriz. Nos atos A1, A10 e A 24, temos atos que apresentam o tópico implícito *você*. Esse personagem acionado, em nosso ponto de vista, não está diretamente relacionada à Beatriz. Ele assim como o narrador-personagem são platéia, somente vêem a atriz. Prosódica e musicalmente, o alongamento das sílabas da palavra *olha* nos dá uma sensação onírica, como se ambos estivessem diante de um sonho, de algo que os hipnotizasse. Podemos concluir que nestas passagens a personagem feminina mantém um distanciamento dos outros personagens.

Beatriz é, em nosso ponto de vista, criada a partir de imagens a princípio desconexas como fruto de um sonho. Essa sensação é também evidenciada pelo movimento musical muito elaborado e rico em falsetes. Essa personagem é uma metáfora para a vida de uma atriz, que ao mesmo tempo precisa conviver com a vida real e a vida da personagem. A personagem Beatriz se constrói no espaço criado entre a contraposição da realidade e a representação. Temos uma mulher inatingível, um ser quase celestial. Por isso Beatriz, em termos informacionais, mesmo sendo tópico em quase toda a canção, é implícito ou se constitui de tópicos evidenciados através de anáforas indiretas. O narrador cria uma personagem que se estrutura como uma informação presente na memória discursiva dos interlocutores, mas não de quaisquer interlocutores. Essa canção exige, em nosso ponto de vista, conhecimentos de ordem cultural sobre pintura, teatro e literatura.



A canção se constrói no decorrer de três grandes momentos que são marcados textualmente (em três estrofes e intervenções que se estruturam de forma parecida), musicalmente (estes três momentos estão previstos na estrutura AABA) e também periodicamente.

No primeiro momento, ela é uma pintura, cuja imagem se esvai entre tintas. Consideramos que temos a possibilidade de uma leitura intertextual com a obra de Rosseti. “Será que é pintura/O rosto da atriz” cria, em nosso ponto de vista, a materialização da imagem da personagem da canção. Nesse trecho da canção, Beatriz nos é apresentada com a personagem de uma pintura, portanto, ser de um mundo representado.

O segundo momento é marcado pela construção da personagem atriz que vive em um cenário, mas se divide ou se confunde (movimentos musicais e prosódicos - *A11Será que é de louça/A12Será que é de éter/A13Será que é loucura*) entre o real do “quarto de hotel” e as “paredes feitas de giz”. Esse movimento entre o real e o mundo representado é também marcado prosodicamente.

No terceiro momento, temos, em nosso ponto de vista, uma referência clara à obra literária *Divina Comédia* de Dante Aleguieri. Beatriz é quem acompanha Dante em sua viagem pelo Paraíso *A27Será que é comédia/ A28Será que é divina*. A ideia de dúvida ou imprecisão da imagem se constrói e é neste trecho marcada pelo ato *A26 Será que é mentira*.

Mesmo sendo personagem nos três momentos, a atriz é lembrada como real nas passagens: “O rosto da atriz, A casa da atriz, A vida da atriz” que são trechos de atos que informacionalmente se configuram como traços tópicos que acionam a informação Beatriz. Essa oposição entre atriz e personagem, entre o real e o representado, é também ressaltada prosódico-musicalmente com a ênfase dada à palavra atriz.

A polifonia é um recurso na construção das personagens, tanto do ponto de vista, intertextual como polifônico sob a perspectiva do MAM. Temos nestas passagens vozes



polifônicas como nos: *A5 Será que é DR[pintura/O rosto da atriz]*, *A14 Será que é N[cenário/A casa da atriz]*, *A27 Será que é DA[comédia]*, *A28 Será que é DA[divina/A vida da atriz]*. Podemos perceber que essa estrutura polifônica se repetindo coloca Beatriz como personagem e dá ao narrador uma condição tão importante quanto a condição do escritor e do pintor. Temos ainda um discurso polifônico formulado indireto em *A30 E se os pagantes exigirem P[bis]*, em que percebemos que o público é novamente ativado, mas um público diferente do formado pelo narrador e seu interlocutor. Por fim temos um discurso designado diafônico que apresenta a fala da personagem Beatriz, marcando novamente a contradição entre o real “decorar”, ação realizada pela atriz, e “papel”, característica que nos remete ao mundo da personagem.

O movimento diferenciado dos três momentos que apresentamos refere-se à interação entre Beatriz e o narrador-personagem, representado no quinto nível do enquadre interacional. Beatriz é uma figura enigmática, mas ao mesmo tempo é responsável por levar o narrador-personagem a não mais andar com os “pés no chão”. O narrador dá a ela o poder de decidir sobre a vida e a felicidade dele *A22Ai, diz quantos desastres tem na minha mão /A23Diz se é perigoso a gente ser feliz*.

O narrador, segundo nossa análise, confuso e mergulhado em dúvidas sobre a “real” imagem da mulher e o que se apresenta pela personagem e também sobre o seu futuro, assume, como nas outras canções analisadas, um papel de ser imobilizado, paralisado diante das possibilidades acionais das personagens femininas. Podemos comprovar isso ainda pela própria estrutura informacional, que produz um efeito de apagamento do narrador-personagem que nos é apresentado em pontos de ancoragem de segundo plano. Assim com nas outras canções o estado final da estrutura praxeológica e a informação mais destacada textualmente de Beatriz é apresentado em um Ap que finaliza a canção.



2ª ETAPA – ANÁLISE ESTRATÉGICA

5.3 AS RELAÇÕES DE FACE E DE LUGAR NAS CANÇÕES BUARQUEANAS

Nossa proposta de análise se firmou inicialmente na consideração de a canção ser ao mesmo tempo um espaço propício para o nascimento de personagens polifônicas e ser capaz de configurar-se como um documento histórico, capaz de dizer e representar seu contexto sociocultural.

Acreditamos que as personagens criadas estrategicamente no interior das canções são elementos com os quais os interlocutores podem jogar seu jogo interacional. Dessa forma podemos afirmar que *as minhas meninas de Chico Buarque*, ou seja, suas personagens, são usadas também estrategicamente na relação que o compositor mantém com o seu público e com a censura.

Para alcançar seu objetivo comunicacional, que era divulgar sua canção, em função das pressões exercidas pelo governo militar, o compositor instaura mais um nível interacional. Para atingir seu público antes o compositor precisava ter seu texto aprovado pela censura. Assim a interação entre Chico Buarque e seu público deve prever a sua interação também com a censura. Vemos que se instalam dois papéis praxeológicos diferentes em relação à recepção da canção que impõem ações diferentes relativas ao mesmo papel relativo à composição. Para entendermos melhor, lançamos mão dos enquadre acionais (informação referencial) que poderíamos propor para essa relação. De acordo com a abordagem modular, o enquadre acional procura explicitar algumas propriedades de uma interação efetiva, do ponto de vista das configurações das ações (FIG. 05).

Diante das informações fornecidas pelo enquadre acional relativo à interação Chico Buarque – público (QUADRO 07) e de toda análise que viemos realizando ao longo de nossa discussão, podemos afirmar que para manter um **lugar** de prestígio (poder/saber), a ponto de ser porta-voz de seu público, o compositor lança mão de estratégias para proteger sua **face**



tanto **positiva**, quanto **negativa**. Ao ocupar um lugar de prestígio na relação com o seu público, o compositor também acaba por proteger a **face negativa** do seu público, pois dá a ele a possibilidade da projeção narrativa que a história da canção cria. Ao cantar uma canção que fale, por exemplo, de intimidades ou confissões, o público ficará sempre com a sensação de que não fala de si. É como se cantar junto com a canção desse ao público ao mesmo tempo um lugar de identificação e o deixasse sem a autoridade da produção do discurso.

O estilo musical, o prosódico e o textual são considerados, em nossa perspectiva, como uma estratégia de **proteção de face do compositor/intérprete**, mas chamamos a atenção para como são utilizadas as personagens e mais especificamente *as minhas meninas* nesse jogo interacional. *As minhas meninas* de Chico Buarque, nas canções analisadas, são mulheres populares que assumem, cada uma à sua maneira, um lugar de não marginalidade sócio-histórica. *A Rita (me deixando mudo um violão)*, *A Rosa (espinho cravado na minha garganta)* e *Beatriz (me diz quantos desastres tem na minha mão)* são elementos de aproximação entre o compositor e seu público, que passa a consumir a canção. Ao propor um pacto de aproximação com seu público, podemos notar que há um cuidado por parte do compositor em usar elementos culturais capazes de manter **as faces positivas** de ambos interlocutores.

Analisando o enquadre acional (QUADRO 08), percebemos que o aparente complexo motivacional disfarça a intenção de contextualização do momento histórico e possível conscientização, uma vez que as canções poderiam ser consideradas documentos históricos, pois não se podia escrever em jornais, debater em rádios ou na TV assuntos relativos à ditadura militar. Se tomarmos esse ponto de vista, podemos perceber que as personagens nascidas polifonicamente nas canções trazem vozes ideológicas capazes de dizerem sobre o seu momento de produção.



A Rita ou “Dita”, como era conhecida no meio popular, pode ser pensada como uma metáfora para a Ditadura que, assim como a personagem, autoritariamente levou a liberdade de composição do compositor (literalmente deixou mundo um violão). O narrador-personagem com seu cantar próximo da fala, com elementos de sua cultura aproxima o público a ponto de poder deixar significar que o sofrido por ele possa também ser o sofrido por parte do povo brasileiro.

A Rosa, aquela que arrasa a vida do narrador, que o deixa sem projeto de vida, pode da mesma forma metaforizar a relação que vimos com Rita. Em tempos de pleno AI 5, a única forma de continuar cantando era sendo irônico o suficiente para não ser percebido. Para cada ação negativa o narrador dava uma justificativa para os desmandos do governo militar.

Já em *Beatriz*, composta em um tempo de declínio das forças militares, podemos ver uma mulher inatingível, que causa dúvidas. Entretanto essa personagem tem o poder de definir sobre a vida do narrador, isso nos leva a pensar também em mais uma metáfora para a situação política de sua época de produção.

O que podemos concluir é que as três meninas, em nosso ponto de vista, são utilizadas estrategicamente como metáforas buscando aproximar os **lugares** ocupados entre o compositor e seu público.

Portanto as ações realizadas por Chico Buarque na relação de interação com a censura são diferentes das ações evidenciadas no enquadre acional anterior. Além de todas as ações previstas na interação com seu público, *o compositor*, ao mesmo tempo em que busca obter a confiabilidade de seu público com canções que contextualizem o momento histórico, precisa criar uma **imagem de confiabilidade** com a censura que não prejudique a divulgação de suas canções. Caso contrário, elas não chegariam sequer a serem gravadas e conseqüentemente alcançar assim seu público.

A prática da música pelos grupos sociais mais diversos envolve múltiplos e complexos índices de identidade e de conflito, o que pode



fazê-la amada, repelida, endeusada ou proibida. Sendo sempre comprometida, é uma terra-de-ninguém ideológica. (WISNICK, 2007, p.115).

Thomas Mann, em seu célebre romance, *A Montanha Mágica*, disse que a música é sempre suspeita. Essa afirmação confirma o cuidado que a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) com a produção musical, após o golpe em 1964, e mais fortemente após a edição em 1968, do AI V com as canções produzidas no Brasil. A censura passou a ser a melhor forma de combate às canções que pudessem se colocar contra o governo ou contra a sociedade dominante e simpatizante do regime militar. Todas as canções antes de serem divulgadas nos meios públicos deveriam ser enviadas para o DCPD pelo autor, ou pela gravadora. Lá era determinada a um censor a leitura da obra. Ex-censores afirmam que existiam censores mais específicos para determinados autores, para analisar as canções políticas. Outro ponto de vista sobre a atuação dos censores afirma que os funcionários do DCPD eram desqualificados para o cargo, pois muitos haviam sido remanejados de outros cargos. O fato é que os censores eram funcionários concursados e com curso superior, além de frequentarem, com certa regularidade, cursos para treinamento. Isso nos leva a não acreditar em uma censura absolutamente ingênua. A censura acabava, em nosso ponto de vista, por se perder em suas próprias ações. Foram censuradas canções não apenas por motivos políticos, mas também artísticos ou morais. Mesmo havendo um código comum de normas para a censura, muitas vezes ela era feita pela leitura individual do censor. Para Alexandre Stephanou, censor, “a censura é uma decisão de foro íntimo, misturada com as necessidades sociais do momento e com padrões estéticos e artísticos”. A ex-técnica de censura Odette Lanzoniotti (*apud* Moura, 2001) descreve assim o trabalho do censor:

Os censores tinham que tomar muito cuidado com as orientações dos chefes, que distribuíam as músicas. Às vezes a recomendação era para prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Em outras era para ficar atento na preservação da moral e dos bons costumes. (*apud* MOURA, 2001)



Muitas vezes as canções eram censuradas, por não serem entendidas pelos censores. Depois de analisadas as canções, caso não fossem liberadas, a gravadora ou o próprio compositor podiam impetrar um recurso para ser julgado pelos censores em Brasília. A censura poderia ser total ou parcial. No primeiro caso, o lançamento da canção era proibido, já no segundo, a canção era liberada desde que fossem seguidas as recomendações dos censores.

Podemos perceber que as ações conjuntas realizadas pelos interactantes (Chico Buarque e Censura) tendem a divergir, o que coloca frequentemente suas **faces** em ameaça. Com certeza Chico Buarque foi um dos compositores mais censurados durante o golpe militar no Brasil. Inclusive para driblar a censura, ficou muito conhecido o episódio em que Chico Buarque, como já dito em nosso segundo capítulo, cria o personagem heterônimo Julinho da Adelaide para não ser reconhecido.

De acordo com os pressupostos de MAM, Filliettaz (ROULET; FILLIETTAZ; GROBET, 2001) diz que podemos supor que os *enjeux* constituem uma base comum de orientação nas interações. De fato, os interactantes compartilham uma representação do que eles realizam em conjunto. Eles assumem a respeito deste *enjeux* responsabilidades distintas e possuem objetivos individuais. Na **relação de lugar** que se estabelecia entre Chico Buarque e a censura, para manter seu **lugar** era preciso que a censura ocupasse (ou achasse que ocupava) o **lugar de poder/saber** na interação, assim era preciso disfarçar, bular. Dessa forma eram colocadas em cena as *minhas meninas* de Chico Buarque.

O que podemos observar é que Chico Buarque assume uma atitude interacional muito tensa entre os dois papéis acionais por ele representados. Vemos que o compositor assume uma **posição favorável** na condução da dinâmica discursiva relativa ao público e assume uma **posição desfavorável** em relação à dinâmica discursiva com a censura. As relações de lugar estabelecidas entre os sujeitos que interagem nas canções analisadas se desenvolvem no



decurso da interação em relação aos papéis praxeológicos que eles vão desempenhando nas situações comunicacionais.

Ao entrar em interação como o seu público, percebemos que há um processo de afirmação do universo referencial por parte do compositor que atrai seu público pela possibilidade de o mesmo assumir a responsabilidade do narrador, sem um caráter formal podendo dizer do mundo, de um momento sócio-histórico. Já com a censura percebemos uma constante negação desse universo referencial.

As personagens criadas por Chico Buarque de Hollanda, em nosso ponto de vista, são peças materiais de grande importância na condução da dinâmica discursiva de suas canções.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os acordes finais de nossa toada nos permitem perceber que nosso objetivo, **analisar a construção discursiva das personagens buarqueanas, para evidenciarmos como elas são utilizadas no gerenciamento das relações de face e lugar entre os interlocutores Chico Buarque – público e censura**, ao longo de nossa trilha sonora foi o balizador e o mote constante das discussões que propusemos nesta pesquisa.

Nas primeiras notas, impressionados pelas personagens buarqueanas e sua capacidade de personificação, fomos à busca de uma aproximação possível entre as personagens do romance polifônico, marcadas por sua autonomia e pela expressão de sua própria identidade e as personagens do cancionário de Chico Buarque de Hollanda. Em nosso ponto de vista, assim como as personagens do romance polifônico, as personagens buarqueanas se constituem a partir do embate entre as diferentes vozes que se fazem ouvir no interior das canções. Para fundamentarmos essa discussão, tomamos como base os pressupostos teóricos de Bakhtin de forma especial, os apontamentos que se referem à relação entre autoria e as personagens na atividade estética. Partindo de considerações sobre a natureza dialógica da linguagem, consolidamos as discussões sobre a natureza polifônica do romance para que enfim fosse possível o estabelecimento da aproximação entre o romance polifônico e a canção. **Esse nosso movimento de aproximação nos possibilitou evidenciar a canção como um gênero essencialmente prosaico e como espaço propício para a construção de personagens polifônicas.**

Entre notas e versos, passamos às reflexões sobre a canção, partindo de um recorte histórico que nos permitiu observá-la desde sua origem musical, à sua instituição como palavra cantada e sua importância para o século XX. Dedicamo-nos a evidenciar as condições de produção das canções e para tanto decidimos tratar da história da canção no Brasil e da canção buarqueana mais especificamente. O levantamento histórico, que realizamos em nossa



pesquisa, relativo à consolidação sociocultural da canção foi de extrema importância para a caracterização do que entendemos como gênero canção. Acreditamos que pudemos fazer soar uma reflexão sobre a canção e suas peculiaridades discursivas através de uma pesquisa interdisciplinar. Foram as discussões sugeridas pela Musicologia e a História da música sobre a constituição da canção que sustentaram as definições teóricas que buscamos propor para a conceituação da canção como um gênero do discurso. Nossa pesquisa, portanto nos permitiu afirmar que a **interface entre a Musicologia e a Análise do Discurso ilumina de forma considerável a compreensão do gênero canção e abre pautas para estudos futuros mais aprofundados no que se refere ao encontro dessas duas áreas do conhecimento.**

Entre pautas e rimas, fomos capazes de apresentar uma definição para o gênero canção a partir dos pressupostos teórico-metodológicos do Modelo de Análise Modular (MAM). Para nós a canção **pode ser definida como discurso específico que se constitui de propriedades literárias, orais, musicais e de conteúdo que são acionadas pelo compositor-intérprete e pelo público de acordo com as ações que são por eles mobilizadas nas etapas de composição, de gravação e de divulgação.**

Expostas nossas bases teóricas, passamos ao detalhamento do percurso de análise da construção discursiva das personagens que povoam as canções de Chico Buarque. Pudemos perceber através de informações referenciais que se estruturam dois **mundos acionais** relacionados ao gênero canção: um relativo ao **mundo real**, onde acontecem as interações, marcado pela relação entre o compositor/intérprete e seu público. E outro, que denominamos **mundo do narrado**, representado pelas situações contadas ou criadas no interior das canções. No que se refere à materialidade interacional, pudemos ver evidenciada toda a complexidade proposta pelo gênero e ainda **perceber materialmente na representação do enquadre das canções os espaços em que emergem as estratégias discursivas.**



Para a compreensão da dimensão textual das canções, devido à sua complexidade de ordem literária, oral, musical e de conteúdo, optamos por um percurso que privilegiou informações de ordem *hierárquica, relacional, sequencial, fono-prosódica, periódica, enunciativa e polifônica*. Em nossas análises encontramos vários desafios, entre eles dois foram cruciais: o primeiro relacionado à segmentação e à estruturação textual da canção e o segundo relacionado ao caráter oral e as suas possibilidades de análise no campo do discurso. No enfrentamento desses desafios podemos concluir que:

- a segmentação e a organização textual da canção devem levar em consideração simultaneamente informações relativas aos aspectos de ordem textual, literária, oral e musical sem predominância de uma ordem sobre a outra. **A análise da dimensão textual no caso das canções se dá pela relação de imposição de forças que as informações de diferentes ordens vão construindo;**

- a interface entre prosódia e discurso no que se refere ao texto cancional e sobre as contribuições da primeira à construção do sentido dentro de contextos necessita ainda enfrentar as barreiras entre estes dois campos de estudo. Nesse aspecto, acreditamos ter trazido contribuições iniciais para pesquisas futuras. **Há ainda um fértil espaço para o estudo da palavra cantada à luz dos referenciais da prosódia e discurso.**

Para dar conta da análise da construção das personagens nas canções, optamos segundo os fundamentos do MAM por um compasso que privilegiou a *couplage* de informações dos diferentes módulos e formas e organização de nosso percurso. Assim apresentamos um quadro analítico, cujo objetivo foi o de evidenciar como determinadas informações poderiam ser vistas em relação a outras. **Foi nesse espaço de concordância e refutação de informações de ordens diferentes que pudemos ver materializado o movimento de construção das estratégias utilizadas na produção dos sentidos das canções.**



As sonâncias e dissonâncias de nossa análise nos colocaram de frente para as personagens do cancionero buarqueano, seres capazes de povoar nossas relações mais cotidianas a ponto de nos fazer representados em suas imagens. Deparamo-nos com: o marido deixado, o marido traído, o espectador de uma peça e principalmente as suas meninas *Rita, Rosa e Beatriz*. Foi a através da *couplage* de informações dos diferentes módulos e formas de organização que configuraram nossa trilha que pudemos evidenciar a identidade das personagens que povoam as histórias cantadas nas canções. Em nosso entendimento, esse foi o primeiro momento de nossa análise estratégica, que se consolidou com o estudo de como os interactantes do **mundo real** lidavam com as personagens que foram criadas no **mundo do narrado** em seu jogo comunicacional.

Foi possível, ao final de nossa pesquisa, perceber que as personagens polifônicas das canções de Chico Buarque de Hollanda são utilizadas estrategicamente na relação que esse compositor estabelece com o seu público e com a censura. Por se tratar de uma interação que lida com a relação de uma mesma posição de composição/intérprete que se remete simultaneamente a duas possibilidades de audiência (público específico do compositor e censura), percebemos uma atitude constantemente tensa provocada pelos papéis acionais diferentes que esse compositor realiza. O que pudemos evidenciar é que ora o compositor precisa assumir uma posição favorável na condução da dinâmica discursiva relativa ao público tanto pela imagem de si como pela posição de poder/saber, que é posta em perigo constantemente pela censura. Ora vemos também uma posição desfavorável em relação à dinâmica discursiva com a censura que também é posta em perigo quando a ideia é a persuasão do público que dele espera posicionamentos mais engajados. **O que podemos concluir é que as personagens construídas nas canções buarqueanas produzidas durante a Ditadura Militar no Brasil, especialmente as femininas, são utilizadas pelos**



interlocutores durante o jogo comunicativo para aliviar as tensões e distensões estabelecidas na interação proposta pelas canções com o seu público e com a censura.

As minhas meninas de Chico Buarque de Hollanda (*Rita, Rosa e Beatriz*) vão se construindo no e pelo discurso e desta forma são capazes de assumir identidade e vida próprias *nas notas da minha canção...*

Olha as minhas meninas/ pra onde é que elas vão... Independentemente, elas saem em busca de *seus destinos iluminado de sim*, embaraçando as linhas das nossas mãos... Ao se constituírem *as minhas meninas* de Chico Buarque se tornam *as minhas meninas do meu coração* de cada um nós, dentro da canção a serviço da memória individual e social de nosso país.



REFERÊNCIAS

- ADELAIDE, J. [Chico Buarque de Holanda]. PAIVA, L. *Acorda amor*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1974. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.
- ADELAIDE, J. [Chico Buarque de Holanda]. *Jorge maravilha*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1974. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.
- ADELAIDE, J. [Chico Buarque de Holanda]. *Milagre brasileiro*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1975. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.
- AGOSTINHO, S. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, 1999.
- AUHLIN, A. Approche expérientielle de la communication écrite (présentation) *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n.18, p. 331-338, 1996.
- _____. Grain fin et rendu émotionnel subtil dans l'observation des interactions: sur le caractère "trans-épistémique" des attributions d'émotions. In: PLANTIN, C.; DOURY, M.; TRAVERSO, V. (éds). *Les émotions dans les interactions*. Lyon: P.U.L., 2000. pp. 195-204.
- _____. (2001) Compétence discursive et co-ocurrence d'affects: blends expérientiels ou (con)fusion d'émotions? In: COLLETTA, J. -M.; TCHERKASSOF, A. (Orgs.) *Les émotions*. Cognition, langage et développement. Grenoble: Université Stendhal, 2004. pp.11-25.
- AUHLIN A.; FERRARI, A. Structuration prosodique, syntaxe, discours: évidences et problèmes. *Cahiers de Linguistique Française*, n. 15, Genève, p. 187-126, 1994.
- AUHLIN A. *et al.* (En)action, expérientiation du discours et prosodie. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n. 26, p. 217-249, 2004.
- BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. Tradução de Aurora F. Bernadini *et al.* 3. ed. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1993.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trdução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.
- _____. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1979.



_____. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1979 - 1992 - 2003.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981 - 1997 - 2002.

BERRENDONNER, A. La phrase et les articulations du discours. *Le français dans le monde – recherches et applications*, Paris, février-mars, p. 20-26, 1993. Numéro Spécial: Des pratiques de l'écrit.

_____. Pour une macro-syntaxe. *Travaux de Linguistique*, Paris, n. 21, p. 25-36, 1990.

BOERSMA, P.; WEENINK, D. (2006). Praat: doing phonetics by computer (Version 4.5.01) [Computer program]. Retrieved October 30th, 2006 from <http://www.praat.org/>.

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

BRUNETTI, R. A. As estratégias discursivas do presidente Lula numa abordagem modular: histórias contadas a caminho da cova dos leões. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

BUENO, E. *Brasil: uma história – a incrível saga de um país*. São Paulo: Editora Ática, 2003. p. 324-325.

BURGER, M. Positions d'interaction: une approche modulaire. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n. 17, p. 7-46, 1997.

CAGLIARI, L. C. *Elementos de fonética do português brasileiro*. São Paulo: Paulistana, 2007.

CAGLIARI, L. C. Prosódia: algumas funções dos supra-segmentos. *Cadernos de Estudos Linguísticos*, Campinas, n. 23, jul./dez., p. 137-151, 1992.

CALDEIRA, J. *A construção do samba*. São Paulo: Mameluco, 2007.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.



CARDOSO, S. H. B. *Discurso e ensino*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARLI, A. M. S.; RAMOS F. B. (Orgs.) *Palavra prima: as faces de Chico Buarque*. Caxias do Sul: Educs, 2006.

CAVALCANTI, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. *De(cantando) a república: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CHARAUDEAU, P. L'argumentation n'est peut-être pas ce que l'on croit. *Revue le Français Aujourd'hui*, Paris, n. 123, p. 7-15, 1998.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário de análise do discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

CHEDIAK, A. *Song-book: Chico Buarque*. 8. ed. v.1. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. *Song-book: Chico Buarque*, 8.ed, v.2. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. *Song-book: Chico Buarque*, 8.ed, v.3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. *Song-book: Chico Buarque*, 8.ed, v.4. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

CHIAVENATTO, J. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CUNHA, G. X. A atuação de sequências do tipo narrativo em um texto jornalístico impresso. *Revista do GEL*, Araraquara, v. 7, p. 202-219, 2010a.

_____. A forma e a função de seqüências narrativas em reportagens. In: SEMINÁRIO DE TESES E DISSERTAÇÕES, 3., 2010, Belo Horizonte. *Caderno de resumos e programação do...*, p. 176-179, 2010b.

_____. O sequenciamento de textos como estratégia discursiva: uma abordagem modular. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.



DOURADO, H. A. *Dicionário de termos e expressões da música*. Sestante. São Paulo, 1992.

COLLING, A. M. *A resistência da mulher na ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

COSTA, L. C. A.; MELLO, L. I. *História do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1999.

COSTA, N. B. da. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos parâmetros curriculares de língua portuguesa. *Revista em Linguagem em (Dis)curso*, v. 4, jul/dez. 2003.

_____. (Org.) *O charme dessa nação* (Música Popular, Discurso e Sociedade Brasileira). Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. A canção e o problema da ludicidade discursiva. In: COSTA, M. de F. V. da; FREITAS G. (Org.) *Cultura lúdica, discurso e identidades na sociedade de consumo*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005. p. 367-380.

_____. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Â. P.; MACHADO A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121

_____. A produção do discurso lítero-musical brasileiro. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.

_____. *O gênero canção em livros didáticos*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIN (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LINGUÍSTICA), 3., 2003, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003.

DACONTI, G. C. *Reconstrução da racionalidade jurídica: retomadas diafônicas no discurso processual civil*. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2002.

DEYRIES, B.; LEMERY, D.; SADLER, M. *História da música em quadrinhos*. Tradução de Luiz Lourenço Rivera. 2.ed. São Paulo: Editora WMF/Martins Fontes, 2010.

DI CRISTO. Intonation in french. In: HIRST, D. J.; DI CRISTO, A. *Intonation systems: a survey of twenty languages*. Cambridge: Univ. Press, 1999.



_____. Interpréter la prosodie. In: JOURNEES D'ÉTUDE SUR LA PAROLE, XXIIIèmes, Aussois. *Actes...* Aussois: Institut de la Communication Parlée juin, 2000. p. 13 -29

DUARTE J. R. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez/ Autores Associados. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1981.

FARACO, C. A. Autor e autoria. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37 - 61.

FERREIRA, A. B. de H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838 p.

FILLIETTAZ, L. Des enjeux actionnels dans les interactions verbales: une définition de la dimension référentielle du discours. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n. 19, p. 47-82, 1997.

_____. Vers une approche interactionniste de la dimension référentielle du discours. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n.18, p.33-76, 1996.

_____. Textualisation et cadrage des activités. Une analyse praxéologique des transactions de service. In: MARI, H.; MACHADO, I.-L.; DE MELLO, R. (éds). *Análise do discurso em perspectivas*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 143-166.

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

FILLIETTAZ, L.; ROULET, E. Le modèle genevois d'analyse du discours. Une approche modulaire et interactionniste de l'organisation du discours. In: COLLOQUE INTERNATIONAL D'ANALYSE DU DISCOURS, 2ème, Belo Horizonte. *Discurso, ação & sociedade*. Belo Horizonte: UFMG. 2003. 1 CD-ROM.

FIORIN, J. L. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.

FRANCHINI, A. S; SEGANFREDO, C. *As 100 melhores histórias da mitologia: deuses, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre: L&pm, 2007.

GALINARI, M. M. Os hinos cívicos de Villa-Lobos e a Era Vargas: uma abordagem modular em análise do discurso. In: MARINHO, J. H. C; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N.



(Orgs.) *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: Cefet-MG, 2007. p. 67-86

GOFFMAN, E. A elaboração da face - uma análise dos elementos rituais na interação social. In: FIGUEIRA, S. A. (Org.). *Psicanálise e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 76-114.

GOFFMAN, E. *Forms of offrey*. The principles of pragmatics. New York: Longman, 1983.

_____. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo, 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOFFMAN, E. *Les rites d'interaction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

GOLDSTEIN, N. *Versos, sons, ritmos*. 5. ed. v. 6. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Princípios.

GROBET, A. *Une approche modulaire des marques d'extraction et d'ordre dans le débat médiatique*. L'exemple de notamment. Paris: Champion, 2002. P.233-249

_____. La ponctuation prosodique dans les dimensions périodiques et informationnelles du discours. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n. 19, 1997, p. 83-123. Disponível em: <HTTP://clf.unige.ch> Acesso em: 11/11/2008

GROBET, A. *L'identification des topiques dans les dialogues*. Thèse (Doctorat Lettres) - Université de Genève, 2000.

GUILARDUCI, C. J. *A cidade de São João del Rey nas entrelinhas do teatro de revista na Belle Époque são joanense*. Tese (Doutorado em Artes) Faculdade de Artes, Universidade Federal de São João del Rey, 2009.

HIRST, D.; DI CRISTO, A. (éds). *Intonation systems*. A survey of twenty languages. Cambridge: CUP, 1998.

HODIER, A. *Les formes de la musique*. 9. ed. Paris: Ed. Press. Univ., 1969.

HOLLANDA, C. B. *Chico Buarque*. Tantas palavras- todas as letras e reportagem biográfica de Humberto Werneck. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



HOLLANDA, C. B. *Ainda Chico Buarque*: palavra em nome da riqueza da obra. Cidade, 05 abr. 2005. Entrevista concedida à Maria Stella Faciola Pessoa Guimarães. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_observatorio_0405.htm>. Acesso em: 09/11/2009

_____. *Chico Buarque*. Chico Buarque de Hollanda/seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios por Adélia Bezerra Meneses Bolla. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. *Olhos nos olhos*. São Paulo: Marola Edições Musicais Impresso no Brasil, 1976. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.

_____. *A banda*. São Paulo: Editora Musical Brasileira Moderna Ltda, 1966a. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Pedro pedreira*. São Paulo: Editora Musical Brasileira Moderna Ltda. Impresso no Brasil, 1965. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.

_____. *Januária*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1967a. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Carolina*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1967b. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009

_____. *O meu guri*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1981. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.

_____. *As minhas meninas*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1987. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.

_____. *Apesar de você*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1970. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.

_____. *Uma menina*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1987. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.



_____. *A rosa*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1979. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.

_____. *Tem mais samba*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1964. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Você não ouviu*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1964. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Pedaço de mim*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1977-1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Carioca*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1998. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Fantasia*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Futebol*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1989. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Construção*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1971. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Geni e o Zepellim*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1977-1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Mil perdões*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1983. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Trocando em miúdos*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Gota d'água*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1975. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.



HOLLANDA, C. B.; DALLA, L.; PALOTINO, P. *Minha história*. (Versão). São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1970. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; ENRIQUEZ, L; BARDOTTI, S. *História de uma gata*. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ltda., 1977. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; GUERRA, R. *Ana de Amsterdam*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1972-1973. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Cala a boca Bárbara*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1972-1973. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Tira as mãos de mim*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1972-1973. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; HIME, F. *Pivete*. São Paulo: Trevo Editora Musical Ltda Impresso no Brasil, 1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Vai passar*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1968. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Lúisa*. São Paulo: Cara Nova Editora Musical Ltda, 1979. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; JOBIM, T. *Retrato em preto e branco*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1968. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

_____. *Eu te amo*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1989. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; LOBO, E. *Beatriz*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1982. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; MILTINHO. *Angélica*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1977. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.



HOLLANDA, C. B.; NOVELI. *Linha de montagem*. São Paulo: Marola Edições Musicais, Cara Nova Editora Musical Ltda. 1980. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOLLANDA, C. B.; RAMOS, L. C. *Cecília*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1998. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.

HOMEM, W. *Livro histórias de canções* - Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ILARI, B. S. (Org.) *Em busca de uma mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006.

KUCINSKI, B. *O fim da ditadura militar*. São Paulo: Contexto, 2001. (Coleção Repensando a História).

LANNA, M. dos A. L. *Ação experiência e discurso: a gestão da mudança na hipnoterapia*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LANNA, O. J. *Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

LYRA, P. *Conceito de poesia*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 96.

LOPES, G. F. Consultas oraculares: uma análise de sua dimensão referencial, sob a ótica da teoria modular. In: MACHADO, I; MARI, H; MELLO, R. (Org.) *Ensaio em análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 223-236.

LOPES, I. C.; TATIT, L. A. de M. Ordem e desordem em 'Fora da Ordem'. São Paulo, v. 4-5, 2004. p. 86-107.



LUCENTE, L.; BARBOSA, P. A. Sistema DaTo de notação entoacional do português brasileiro: teoria e funcionamento. *Cadernos de Pesquisas em Linguística*, Rio Grande do Sul, v. 4, p. 41-66, 2009.

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Unicamp. 1988.

_____. *O contexto da obra literária*. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1995.

_____. *O discurso literário contra a literatura*. In: MELLO, R. (Org.) *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. Ethos, scénographie, incorporation. In: AMOSSY, R. (dir.), *Images de soi dans le discours – La construction de l'éthos*. Lausanne: Delachaux et Niestlé, 1999. p. 75-100.

MARINHO, J. H. C. *O funcionamento discursivo do item "onde": uma abordagem modular*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

_____. *A determinação da unidade textual mínima*. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (Orgs.) *Análise do Discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*, v.1. Belo Horizonte: CEFET/MG, 2007. p. 38-51.

_____. A organização informacional em Uma História Distraída, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 321-332.

_____. A organização relacional do discurso. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n.41, abr. 2003. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/napq>.

_____. Uma abordagem modular e interacionista da organização do discurso. *Revista ANPOL*, São Paulo, n. 16, 2004. p. 75-100.

_____. *Focalizando as relações discursivas em um reality show*. In: EMEDIATO, W.; MACHADO, I.L.; MENEZES, W. (Orgs.) *Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005. p. 145-160

_____. O uso do "onde": implicações para a leitura. In: CONGRESSO DA HISTÓRIA DO LIVRO E DA LEITURA NO BRASIL, 1.; CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 12., 2000, Campinas. *Anais...* Campinas: Videolar, 1999. p. 4034-4040



MOURA, R. M. *A censura e a música popular no Brasil*. In: ICTM (International Council for Traditional Music) 36., 2001, Rio de Janeiro. *Anais...* Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/moura-roberto-censura-musica.pdf.2001>>. Acesso em: 07/07/2010

MATOS, C. N. de. Música e poesia: laços de parentesco e parceria. In: _____. *et al.* (Orgs.) *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MARCUSCHI, L. A. Anáfora indireta: o barco textual e suas âncoras. *Revista Letras*, Curitiba, v. 56, n. jul/dez. 2001. p. 217-258.

_____. *Revistas Brasileiras em Letras e Linguística*. In: *ABRALIN*, Fortaleza, v. 25, 2000. p. 63-105.

MEDEIROS, B. R. Aspectos entoacionais da canção e o saber-fazer cancional. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 3., 2007, Salvador. *Anais...*, v.3. Salvador: 2007. p. 395-402.

_____. Em busca do som perdido: o que há entre a linguística e a música. In: ILARI, B. S. (Org.) *Em busca da mente musical*, v.1. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 1-451.

MELLO, R. de. Análise do discurso & literatura: uma interface real. In: MELLO, Ricardo (Org.) *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

MENESES, A. B. Chico Buarque: criador e revelador de sentidos. In CHEDIAK, A. *Song-book: Chico Buarque*, 8. ed, v.3. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

_____. *Desenho mágico*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MERTENS, P. *L'intonation du français, l'intonation de français*. De la description linguistique à la reconnaissance automatique. Thèse (Doctorat Lettres) - Université Catholique de Louvain, Louvain, 1987.

_____. *Syntaxe, prosodie et structure informationnelle: une approche prédictive pour l'analyse de l'intonation dans le discours*, Travaux de Linguistique, 87-124. (mimeo) (english version), 2008.



MORAES, J. A. Intonation in Brazilian Portuguese. In: HIRST, D.; DI CRISTO, A. (éds). *Intonation systems. A survey of twenty languages*. Cambridge: CUP, 1998. p. 179-194.

MORAES, J. G. V. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Rev. bras. Hist.*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

NAVES, S. C.; COELHO, F. O.; BACAL, T. (Orgs.) *A MPB em discussão entrevistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NAPOLITANO, M. *História e música – história cultural da música popular*, 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. (Coleção História &... Reflexões, 2).

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 69, 2010. p. 389-404.

_____. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/1969), v.1. São Paulo: Anna Blume / FAPESP, 2001. 370 p

_____. O regime militar brasileiro (1964-1985). São Paulo: Editora Atual, 1998. 108 p

NØLKE, H. Linguistique modulaire: principes méthodologiques et applications. In: NØLKE, H.; ADAM, J.-M. (éds): *Approches modulaires: de la langue au discours*. Lausanne: Delachaux & Niestlé, 1999. p. 18-70

PALAVRA encantada. Direção Geral: Kati Almeida Braga. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. 1 DVD (86 min.), son., color., legendado.

PARADA, M. B. A. *O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940*. Uberlândia: ArtCultura, v. 10, n. 17, jul./dez. 2008. p. 173-189.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PIRES, S. *Estratégias discursivas na adolescência*. São Paulo: Arte & ciência/UNIP, 1997. (Linguística vol. 31)

PIRES, S.; ROULET, E. Uma visão modular da complexidade discursiva. In: MARI, H. *et al.* (Org.) *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.



PESSOA, F. C. *As relações interpessoais nos domínios do contar e fazer contar narrativas populares da Amazônia Paraense*. Belo Horizonte. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

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

ROULET, E. Complétude interactive et connecteurs reformulateurs. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n.7, p. 189-206, 1987.

_____. Vers une approche modulaire de l'analyse du discours. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n. 12, p. 53-81, 1991.

_____. Vers une approche modulaire de l'analyse de l'interaction verbale. In: VÉRONIQUE, D.; VION, R (éds.) *Modèles de l'interaction verbale*. Provence: Publications de l'Université de Provence, 1995a.

_____. A modular approach to discourse structures. *Pragmatics*, London, v.7, n.2, p.125-146, jun. 1997.

_____. L'organisation polyphonique et l'organisation inférentielle d'un dialogue romanesque. *Cahiers de Linguistique Française*, Genève, n.19, p. 149-179, 1997a.

_____. *La description de l'organisation du discours: du dialogue au texte*. Paris: Didier, 1999.

_____. Une approche modulaire de la complexité de l'organisation du discours. In: NØLKE, H.; ADAM, J.-M. (éds): *Approches modulaires: de la langue au discours*, Lausanne: Delachaux & Niestlé, 1999b. p. 187-257.

_____. Um modelo e um instrumento de análise sobre a organização do discurso. Tradução de Sueli Pires. In: MARI, H. *et al. (Org.) Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: Carol Borges, 1999a. p.139-171.

_____. Une approche modulaire de la complexité de l'organisation du discours. In: ADAM, J. -M.; NØLKE, H. (éds). *Approches modulaires: de la langue au discours*. Lausanne: Delachaux & Niestlé, 2000. p. 187-257.



_____. Um modelo e um instrumento de análise sobre a organização do discurso. In: MARI *et al.* (Orgs.) *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 63-91.

_____. Preambulo. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (Org.) *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: Editora do Cefet, 2007.

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

RUFINO, J. A.; BRUNETTI, R.V. A organização enunciativa/polifônica em uma história distraída, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 309-320.

RUFINO, J. de A. As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MATTOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Orgs.) *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

_____. (Orgs.) *Palavra cantada: ensaio sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos).

SCARPA, E.M. (org.) *Estudos de prosódia*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

SEVERIANO, J. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SIMON A. C. A. *et al* (éds). Analyse prosodique et synthèse de parole. Regards croisés sur un dialogue attesté. *Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain*, Louvain, n. 30, 2004b. p. 1-3.



_____. *La structuration prosodique du discours en français*. Une approche multidimensionnelle et expérien. Berne: Lang, 2004.

_____. *Polycopié du cours Prosodie*. 2004. (mimeo; attention PDF 5.7 Mo),

SIMON A. C.; AUCHLIN, A. Multimodal, multifocal ? Les hors-phase de la prosodie. In: ORAGE - ORALITE ET GESTUALITE. INTERACTIONS ET COMPORTEMENTS MULTIMODAUX DANS LA COMMUNICATION, 2001, Aix-en-Provence. Paris: L'Harmattan, 2001a. p. 629-633.

SOARES, I. C. As narrativas orais populares da Amazônia paraense: vozes múltiplas que contam as histórias do povo. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

_____. Teoria modular: além das divisões teórico-disciplinares. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (Orgs.) *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: Cefet-MG, 2007. p. 25-38.

TATIT, L. Canção, estúdio e tensividade. In: _____. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1996.

TEZZA, C. Sobre o autor e o herói - um roteiro de leitura. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Orgs.) *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora da UFPR, 2001. p. 273-303.

_____. *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. v. 1. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003. 319 p.

_____. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 195-218.

TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.



_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

TOMAZI, M. M. *Cantigas de acordar: análise discursiva do enunciado poético de Chico Buarque*. Vitória: Huapaya/ Saberes, 2008.

VANOYE, F. *Usos da linguagem*. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. p. 48-350.

VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2007.

VILLELA, A. M. N. *O caráter interacional da segmentação periódica de uma troca epistolar entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

_____. A organização complexa periódica. In: MARINHO, J. H. C.; PIRES, M. S. O.; VILLELA, A. M. N. (Orgs.) *Análise do discurso: ensaios sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte: Cefet-MG, 2007. p. 51-66.

_____. Reflexões sobre produções textuais em ambientes mediados pelas tecnologias da informação e da comunicação. v.4. São Leopoldo: Calidoscópio UNISINOS, 2006. p. 205-213.

_____. A metalinguagem da pontuação. In: MELLO, R. de. (Org.) *Análise do discurso & literatura*, v. 8., Belo Horizonte, 2005. p. 279-294

VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. 3ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

_____. *1968: o que fizemos de nós*. 3ed. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. A gaia ciência: literatura e música popular no Brasil. In: VERDI, M. L.; AGRÒ, E. F. (Orgs.) *Pensamento brasileiro*. Palermo: Renzo e Rean Mazzone Editori, 1995. p. 197-216.



_____. Letras, músicas e acordes cifrados. In: CHEDIAK, A. (Org.) *Songbook Caetano Veloso*. v. 2. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1993. p. 8-16.

_____. O ensaio impossível. In: MICELI, S.; MATTOS, F. de. (Orgs.) *Gilda - a paixão pela forma*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007. p. 209-235.

_____. O artista e o tempo. In: CHEDIAK, A. (Org.) *Songbook Chico Buarque*. v. 2 Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. p. 8-20.

_____. Te manduco-não-manduca: a música popular de São Paulo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jul. 2001.

_____. *Sem receita - ensaios e canções*. São Paulo: PubliFolha, 2004.

WILLIAMS, P. *O guia completo das cruzadas*. São Paulo: Madras, 2007

ANEXOS

ANEXO A - Mulata na janela com pássaro



Fonte: DI CAVALCANTI, 1965

(http://www.dicavalcanti.art.br/anos6070/obras_60_70/mulata_janela_passaro.htm)

ANEXO B - Passeata dos cem mil no Rio de Janeiro/1968



Fonte: <http://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2008/05/05/1968-a-passeata-dos-cem-mil-por-manoel-de-andrade/>



ANEXO C – Partitura das canções

Partitura A Rita

CHICO BUARQUE

B m7 E 7(9) A 7M

A Ri - ta le - vou meu sor - ri - so No sor - ri - so de - la Meu as - sun - to

A 6 E m7 A 7 D 7M

Le - vou jun - to com e - la E o que me é de di - reito Ar - ran - cou - me do pei - to E tem mais

D 6 D m7 D m6 C#m7

Le - vou seu re - tra - to, seu tra - po, seu pra - to Que pa - pel! U - ma i -

F#7 B 7(9) B 7(9) E 7(9)

ma - gem de São Fran - cis - co E um bom dis - co de No - el

E 7(9) B m7 E 7(9) A 7M

A Ri - ta ma - tou nos - so a - mor De vin - gan - ça Nem he - ran - ça dei - xou

A 6 E m7 A 7 D 7M

Não le - vou um tos - tão Por - que não tí - nha não Mas cau - sou per - das e da - nos

D 6 D m7 D m6 C#m6

Le - vou os meus pla - nos Meus po - bres en - ga - nos Os meus vin - te a - nos O meu co - ra - ção

F#7(b13) B 7 E 7(9) A 6

E - a - lém de tu - do Me dei - xou mu - do Um vi - o - lão

D.C.



Partitura A Rosa

CHICO BUARQUE

25 **A \flat 7** **C7M** **B7**

ta, é doi - da pe - la Por - te - la Ói e - la Ói e -
za, na ho - ra do bom me dei - xa, se quei - xa A guei -
do, fi - cou de ca - ma com fe - bre Que fe - bre A le -
ge, de - vo - ra_a mi - nha pes - so - a À to - a, a bo -

29 **G m6/B \flat** **A 7(b13)** **F 7M/A** **F m6/A \flat**

la, ves - ti - da de ver - de_e ro - sa A Ro - sa A Ro -
xa Que coi - sa mais a - mo - ro - sa A Ro - sa Ah, Ro -
bre, co - mo_é que_e - la_é tão fo - go - sa A Ro - sa A Ro -
a Que coi - sa mais sa - bo - ro - sa A Ro - sa Ah, Ro -

33 **C 7M/G** **B 7/D \sharp** **G m6/D** **A 7/C \sharp**

sa ga - ran - te que_é sem - pre mi - nha Quie - ti -
sa, e_o meu pro - je - to de vi - da? Ban - di -
sa ju - rou seu a - mor e - ter - no Meu ter -
sa, e_o meu pro - je - to de vi - da? Ban - di -

37 **F 7M/C** **B \flat m6/D \flat** **D m7(9)** **A \flat 7**

nha, sa - iu pra com - prar ci - gar - ro Que sar - ro, trou - xe_u -
da, ca - dê mi - nha_es - tre - la gui - a Va - di - a, me_es - que -
no fi - cou na tín - tu - ra - ri - a Um di - a me trou -
da, ca - dê mi - nha_es - tre - la gui - a? Va - di - a, me_es - que -

42 **C 7M** **B 7** **G m6/B \flat** **A 7(b13)**

mas coi - sas do Nor - te Que sor - te Que sor - te, vol - tou to - da sor - ri - den -
ce na noi - te_es - cu - ra Mas ju - ra Me ju - ra que_um di - a vol - ta pra ca -
ze ma rou - pa jus - ta Me gus - ta, me gus - ta Cis - mou de dan - çar um tan -
ce na noi - te_es - cu - ra Mas ju - ra Me ju - ra que_um di - a vol - ta pra ca -

47 **F 7M/A** **F m6/A \flat** **1.2.3. C 7M/G** **G 7(9)** **4. C 7M(9)**

te De - men - te, in - ven - ta ca - da ca - rí - sa
sa Ar - ra - sa o meu pro - je - to de vi -
go Meu ran - go su - miu lá da ge - la - dei -
sa Ar - ra -

4 vezes



Partitura Beatriz

EDU LOBO E CHICO BUARQUE

Ab(add9) Eb6/G Fm7(9) Eb7M A7

Ab(add9) Eb6/G Fm7(b9)

§ D°/Eb Eb7M Eb7M Fm7(9)

O - lha Se - rá que_e - la é mo - ça Se - rá que_e - la é
 O - lha Se - rá que_é de lou - ça Se - rá que_é de
 O - lha Se - rá que_é_u - ma_es - tre - la Se - rá que_é men -

Eb7M/G Ab(add9)

tris - te Se - rá que_é_o con - trá - rio Se - rá que_é pin -
 é - ter Se - rá que_é lou - cu - ra Se - rá que_é ce -
 ti - ra Se - rá que_é co - mé - dia Se - rá que_é di -

A°(9) Cm(add9)/Bb Cm(add9)/B

tu - ra O ros - to da_a - triz Se_e - la dan - ça no sé - ti - mo
 ná - rio A ca - sa da_a - triz Se_e - la mo - ra num ar - ra - nha -
 vi - na A vi - da da_a - triz Se_e - la_um di - a des - pen - car do



C m(add9) C m(add9)/Db Bb7M/D

21 céu Se_e-la_a-cre - di - ta que_é ou - tro pa - ís E se_e-la só de - co - ra_o seu pa -
 céu E se_as pa - re - des são fei - tas de giz E se_e-la cho - ra num quar - to de_ho -
 céu E se_os pa - gan - tes e - xi - gi - rem bis E se_um ar - can - jo pas - sar o cha -

Bb7(9) Dbm6 Cm6 Abm(7M)/Cb Bb7(b9) Bb7(b9) ⊕

25 pel E se_eu pu - des - se_en - trar na su - a vi - da
 tel E se_eu pu - des - se_en - trar na su - a vi - da
 péu E se_eu pu - des - se_en - trar na su - a vi - da

B9 E7M(9)

29 Sim, me le - va pa - ra sem - pre, Be - a - triz Me_en - si - na_a não an - dar com_os pés no

B9 F#7/A# G#m G#m/F# F7(9) E7M(9) A7(13)

33 chão Pa - ra sem - pre_é sem - pre por um triz Ai,

D7M(9) C7(#11) C#m7(9) F#7(#9)

38 diz quan - tos de - sas - tres tem na mi - nha mão

B7M(9) A7(#11) A#4(9) Bb7(b9) Bb7(#11) Ao ⊕

42 Diz se_é pe - ri - go - so_a gen - te ser fe - liz



46 Φ $A\flat(\text{add}9)$ $E\flat6/G$ $Fm7(9)$ $E\flat7M$ $A7$

50 $A\flat(\text{add}9)$ $E\flat6/G$ $Fm7(\flat^5_9)$

54 $E\flat7M$

Copyright by 1983 LOBO MUSIC PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA.
Avenida Rui Barbosa, 300/1501 - Rio de Janeiro, RJ — Brasil. Todos os direitos reservados.
Copyright 1983 by MAROLA EDIÇÕES MUSICAIS LTDA.
Avenida Ataulfo de Paiva, 135/1506 - Rio de Janeiro, RJ — Brasil. Todos os direitos reservados.



ANEXO D - Segmentação em atos

A Rita

Chico Buarque/1965

A1 A Rita levou meu sorriso /No sorriso dela

A2 Meu assunto /Levou junto com ela

A3 E o que me é de direito

A4 Arrancou-me do peito

A5 E tem mais

A6 Levou seu retrato, **A7** seu trapo, **A8** seu prato

A9 Que papel!

A10 Uma imagem de São Francisco

A11 E um bom disco de Noel

A12 A Rita matou nosso amor /De vingança

A13 Nem herança deixou

A14 Não levou um tostão

A15 Porque não tinha não

A16 Mas causou perdas e danos

A17 Levou os meus planos

A18 Meus pobres enganos

A19 Os meus vinte anos

A20 O meu coração

A21 E além de tudo

A22 Me deixou mudo

A23 Um violão

**Rosa**Chico Buarque/1979

A1 Arrasa o meu projeto de vida/Querida, estrela do meu caminho/Espinho cravado em minha garganta/Garganta

A2 A santa às vezes troca meu nome

A3 E some

A4 E some nas altas da madrugada

A5 Coitada, trabalha de plantonista

A6 Artista, é doída pela Portela

A7 Ói ela

A8 Ói ela, vestida de verde e rosa

A9 A Rosa garante que é sempre minha

A10 Quietinha, saiu pra comprar cigarro

A11 Que sarro, trouxe umas coisas do Norte

A12 Que sorte

A13 Que sorte, voltou toda sorridente

A14 Demente, inventa cada carícia

A15 Egípcia, me encontra e me vira a cara

A16 Odara, gravou meu nome na blusa

A17 Abusa, me acusa

A18 Revista os bolsos da calça

A19 A falsa limpou a minha carteira

A20 Maneira, pagou a nossa despesa

A21 Beleza, na hora do bom me deixa, se queixa

A gueixa

A22 Que coisa mais amorosa/A Rosa



A23 Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?

A24 Bandida, cadê minha estrela guia

A25 Vadia, me esquece na noite escura

A26 Mas jura

A27 Me jura que um dia volta pra casa

1979 © Marola Edições Musicais .

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

Beatriz

Edu Lobo - Chico Buarque/1982

A1 Olha

A2 Será que ela é moça

A3 Será que ela é triste

A4 Será que é o contrário

A5 Será que é pintura/O rosto da atriz

A6 Se ela dança no sétimo céu

A7 Se ela acredita que é outro país

A8 E se ela só decora o seu papel

A9 E se eu pudesse entrar na sua vida

A10 Olha

A11 Será que é de louça

A12 Será que é de éter

A13 Será que é loucura

A14 Será que é cenário/A casa da atriz

A15 Se ela mora num arranha-céu

A16 E se as paredes são feitas de giz

A17 E se ela chora num quarto de hotel

A18 E se eu pudesse entrar na sua vida

A19 Sim, me leva para sempre, Beatriz

A20 Me ensina a não andar com os pés no chão



A21 Para sempre é sempre por um triz

A22 Ai, diz quantos desastres tem na minha mão

A23 Diz se é perigoso a gente ser feliz

A24 Olha

A25 Será que é uma estrela

A26 Será que é mentira

A27 Será que é comédia

A28 Será que é divina/A vida da atriz

A29 Se ela um dia despencar do céu

A30 E se os pagantes exigirem bis

A31 E se um arcanjo passar o chapéu

A32 E se eu pudesse entrar na sua vida

1983 © - Marola Edições Musicais Ltda. Todos os direitos reservados. Direitos de Execução Pública controlados pelo ECAD (AMAR) Internacional Copyright Secured.



ANEXO E - Estruturas

The diagram illustrates the structure of the song "As minhas Meninas" through a series of brackets and labels. The main structure is defined by a large bracket on the left, labeled "I - I" at its ends, indicating the overall form. The structure is divided into sections: "I Introdução" (1), "arg." (argumentative), and "I Fechamento" (12). The "arg." section is further divided into "Is" (interjections) and "Ip" (interjections) segments. The lyrics and musical notation are provided for each measure, with chord symbols and measure numbers.

Structure Labels:

- I - I (Overall structure)
- I Introdução (1)
- arg. (Argumentative section)
- I Fechamento (12)
- Is (Interjections)
- Ip (Interjections)

Lyrics and Musical Notation:

2 A1 $Bm7$ $E7(9)$ $A7M$
 A Ri - ta le - vou meu sor - ri - so No sor - ri - so de - la

3 A2 $A6$ $Em7$
 Meu se - rum - to Le - vou jun - to com a - la

4 A3 $A7$ $D7M$
 E, o que me é de di - reito
 A4 Ar - ran - cou - me do pei - to

5 A5 $D6$ $Dm7$
 E tem mais
 A6 Le - vou seu re - tra - to,

6 A7 $Dm6$
 seu tra - po,
 A8 coment. seu gra - to

7 A9 $F#7$ $Bb(9)$
 Que pa - pel!
 A10 U - ma, ma - gam de São Fran - cis - co

8 A11 $B7(9)$ $Eb(9)$
 E, um bom dis - co de No - el

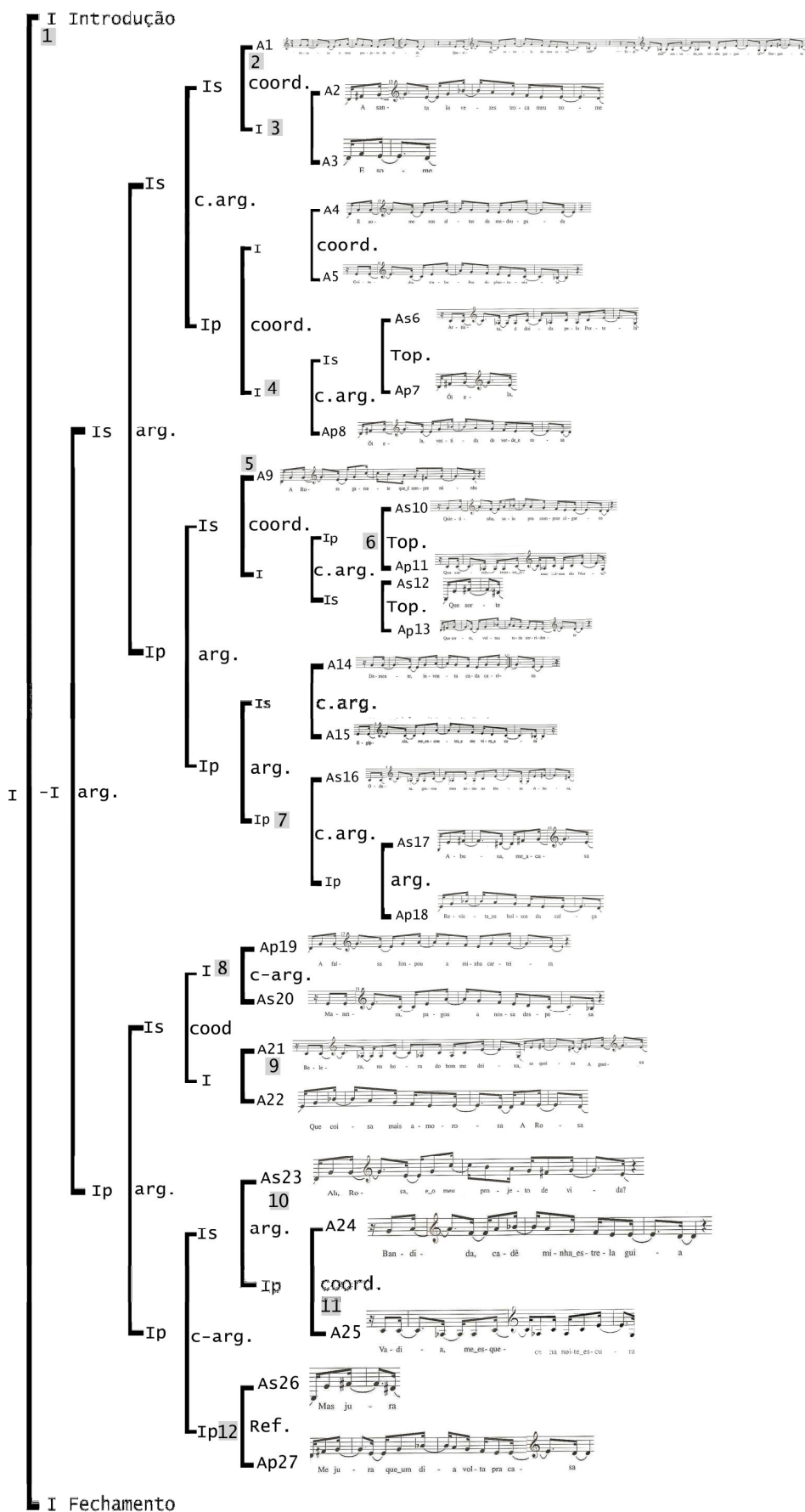
9 A12 $Bm7$ $Dm7$
 A Ri - ta mu - sou seu so - no De via - gem - ca
 A13 Nem he - ran - ça dei - xou

10 A14 $Em7$
 Não le - vou um sus - ta - do
 A15 arg. Por - que não fi - zia não
 A16 coment. Mas não sou per - das e do - nos

11 A17 $Dm7$
 Le - vou os meus pla - nos
 A18 $Dm6$ Meus po - bres en - ga - nos
 A19 $F#7$ Os meus vi - to - ri - as
 A20 $B7$ O meu co - ri - ção

12 A21 $F#7(13)$ $B7$
 E, a - lém de tu - do
 A22 $E7(9)$ Me dei - xou mu - do

13 A23 $A6$
 Um vi - o - lão D.C.





I Introdução

As1 *Allegretto*
O - ba

As2 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As3 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As4 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As5 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As6 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A7 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ip *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A8 *Allegretto*
E se, e - la só de - co - rra, não pra - ter

A9 *Allegretto*
E se, e - la só de - co - rra, não pra - ter

As10 *Allegretto*
O - ba

Ip *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

I *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A12 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A13 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A14 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As15 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

arg. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A16 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ip *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A17 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A18 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A19 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A20 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ip *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

com. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A21 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

IS *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As22 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ap23 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As24 *Allegretto*
O - ba

Ip *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Top. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Is *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ap26 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

As27 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ref. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ap28 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

com. *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A29 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Is *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A30 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

I *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

A31 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

Ip *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

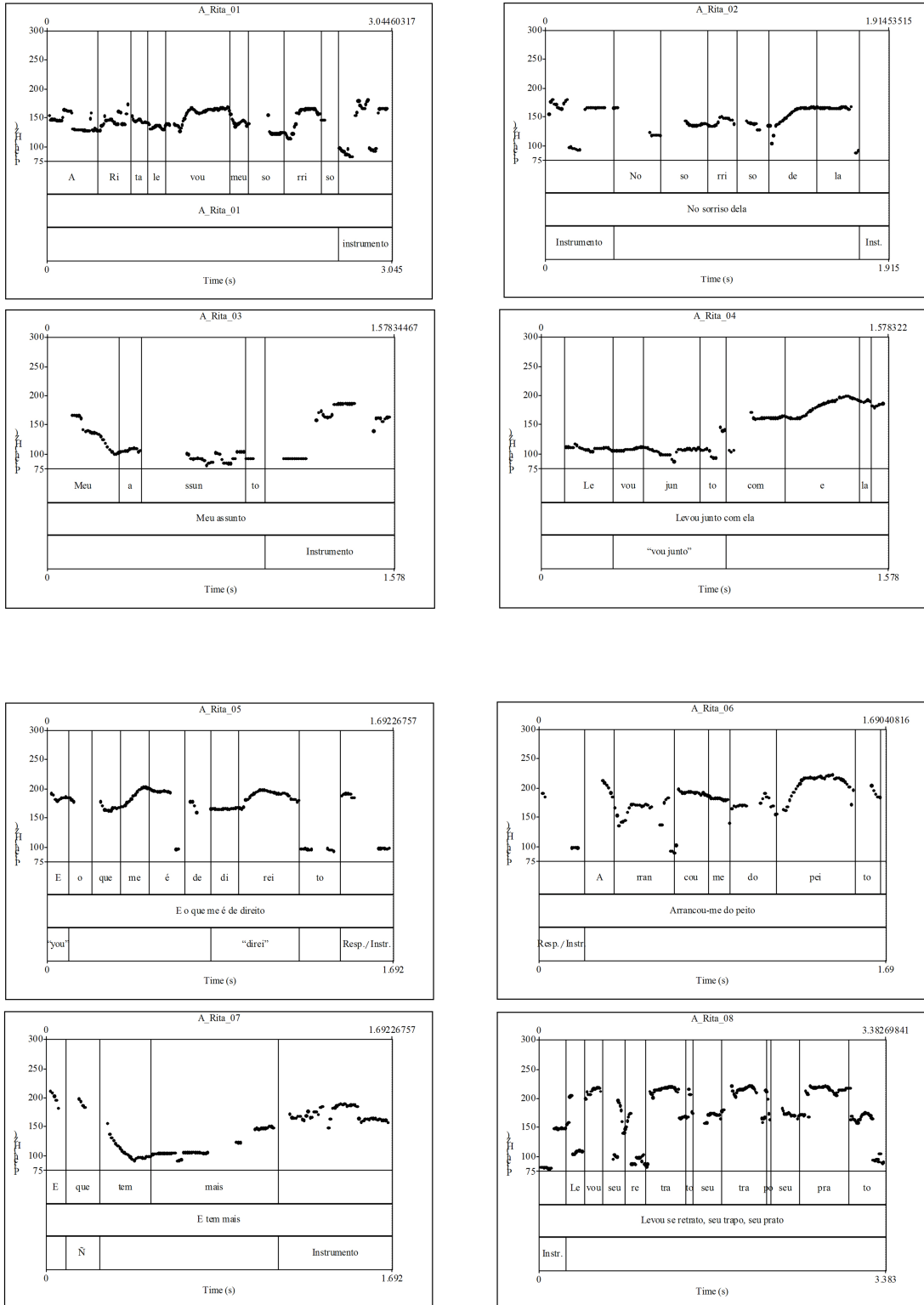
Ap32 *Allegretto*
Se - ri que, e - la, é mo - ça

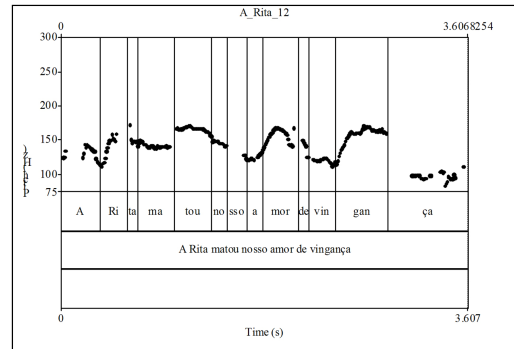
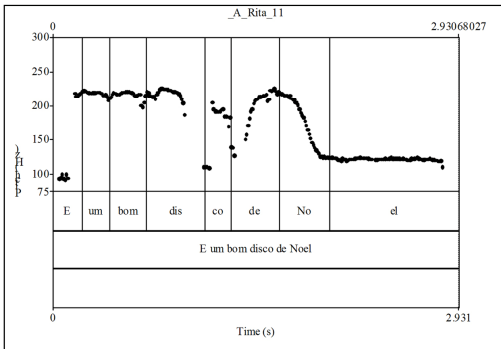
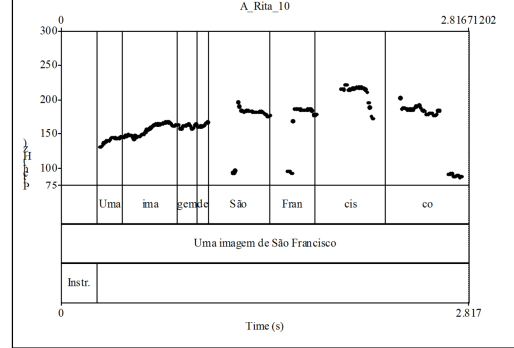
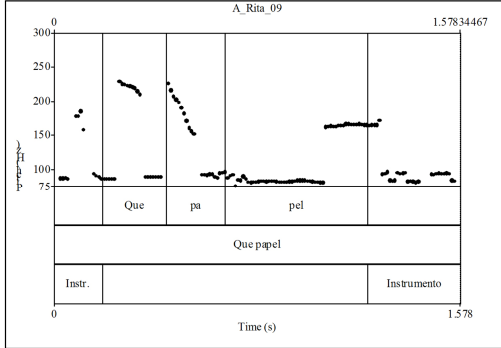
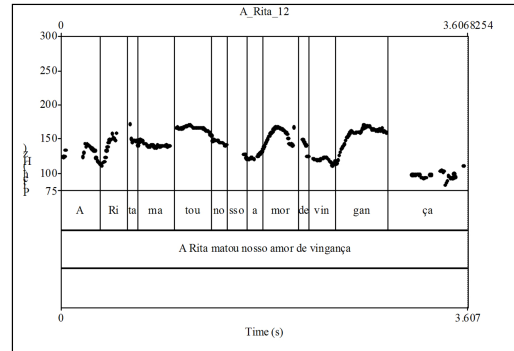
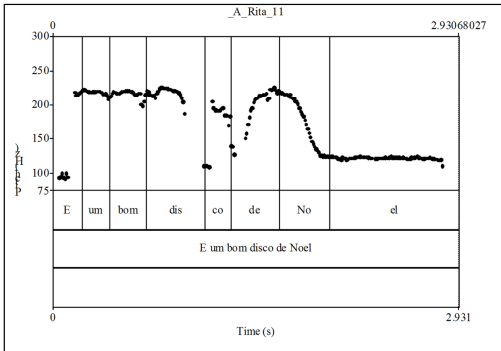
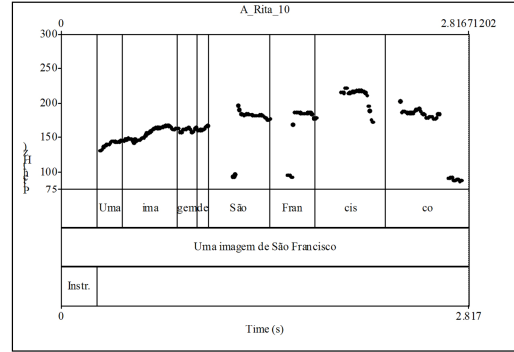
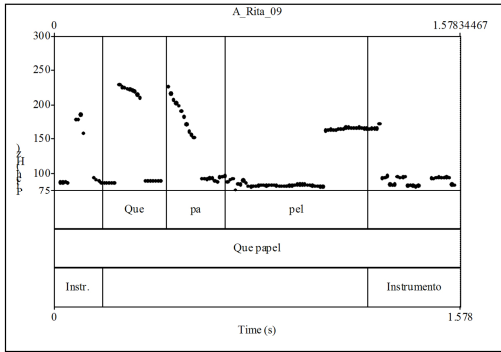
I Fechamento

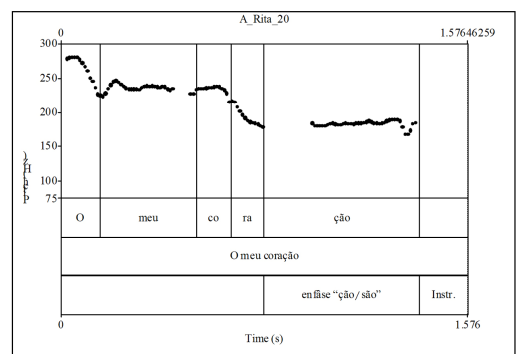
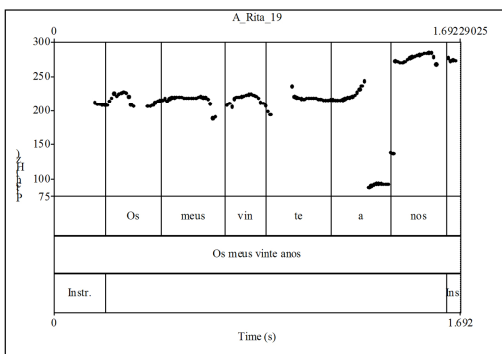
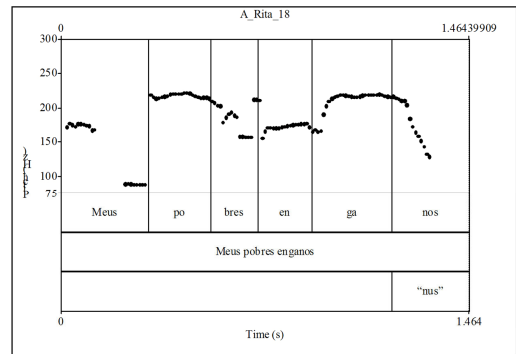
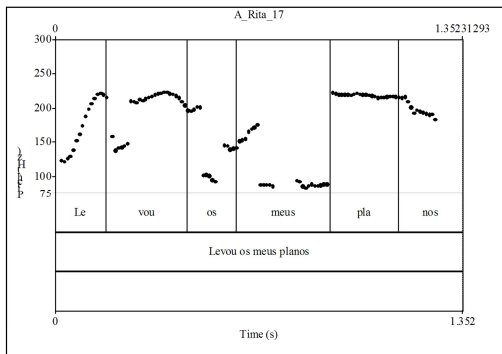
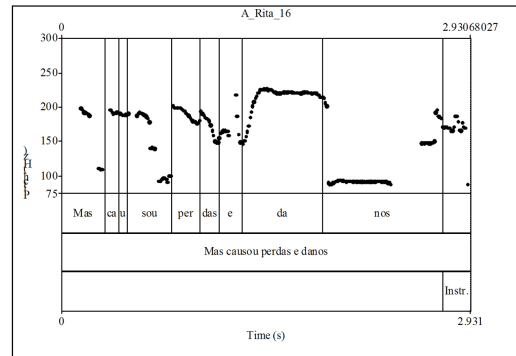
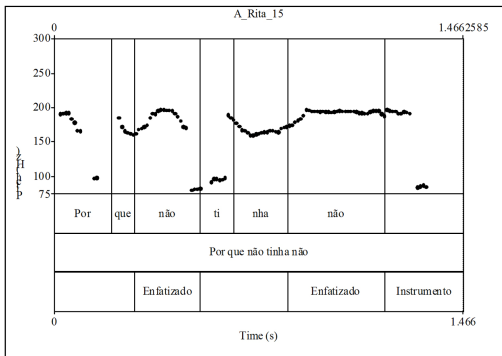
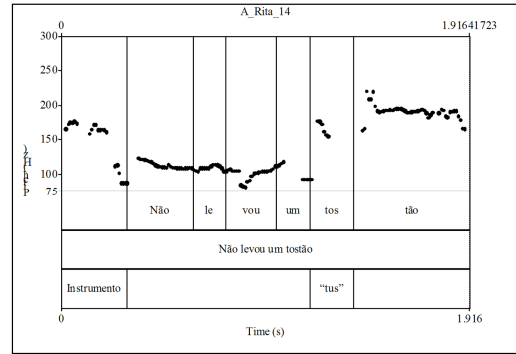
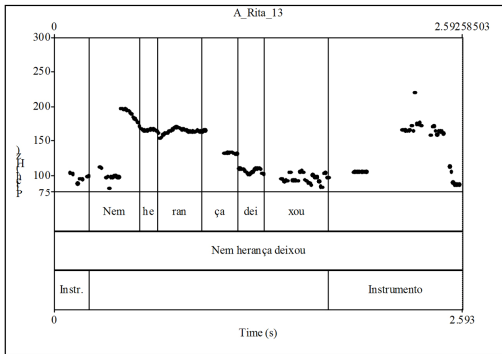


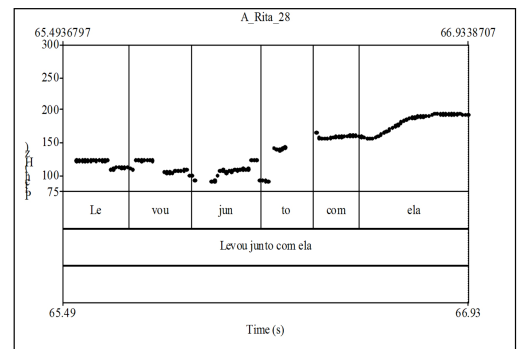
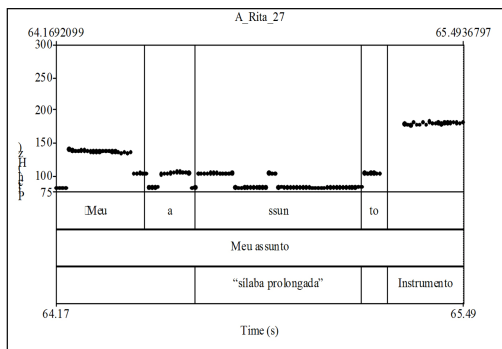
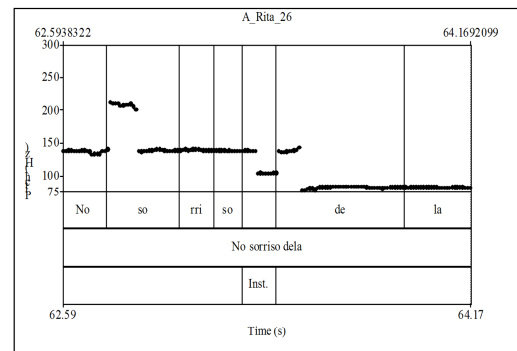
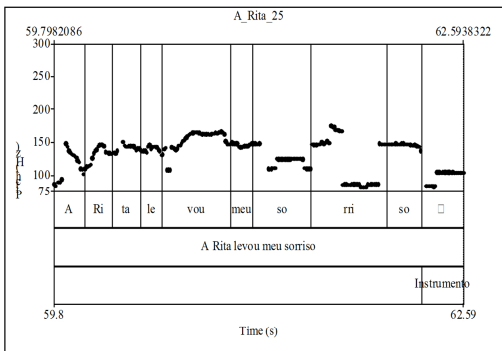
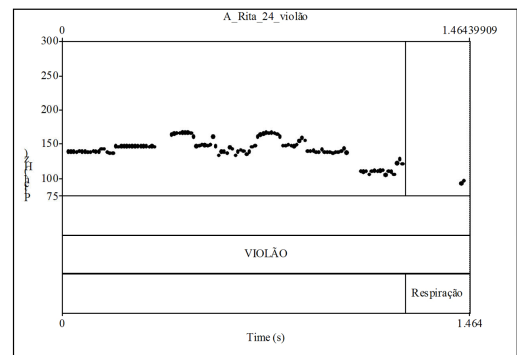
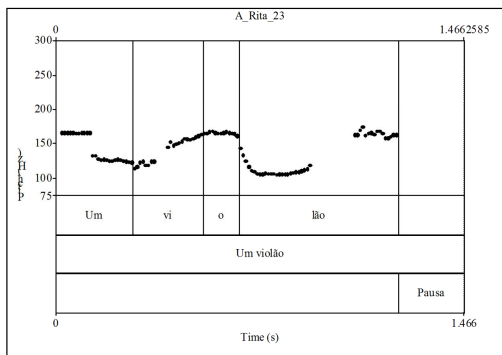
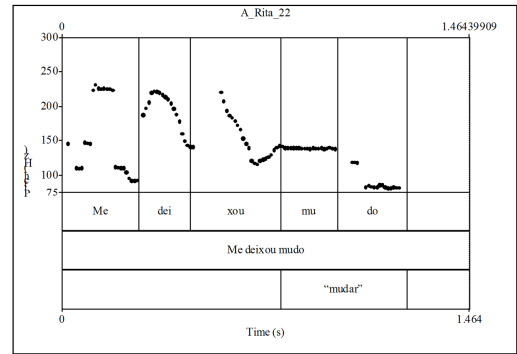
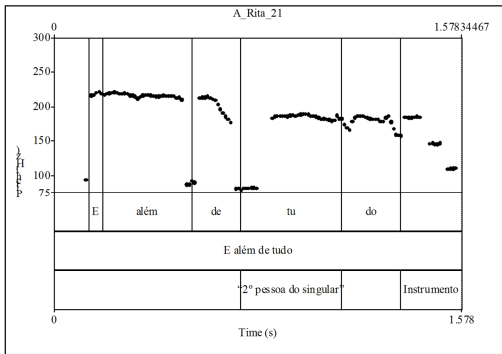
ANEXO F - Gráficos entoacionais

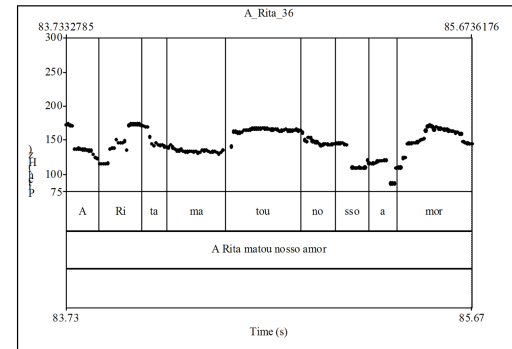
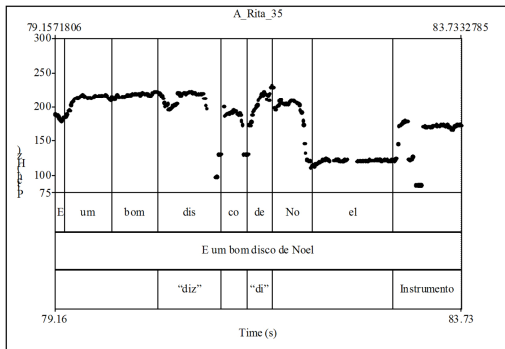
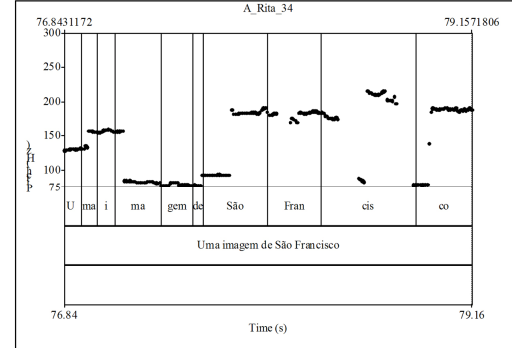
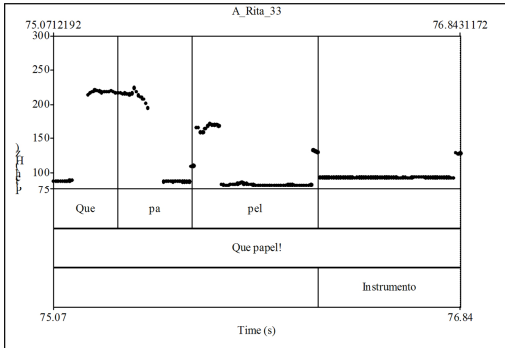
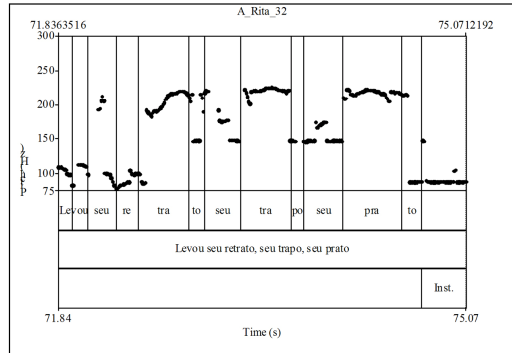
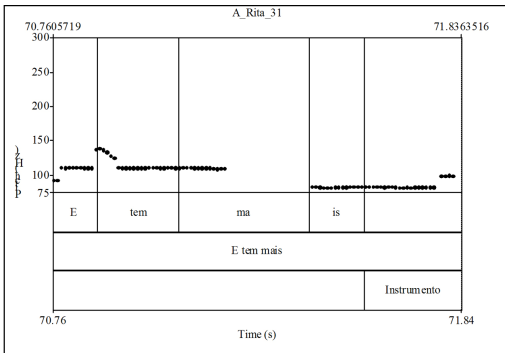
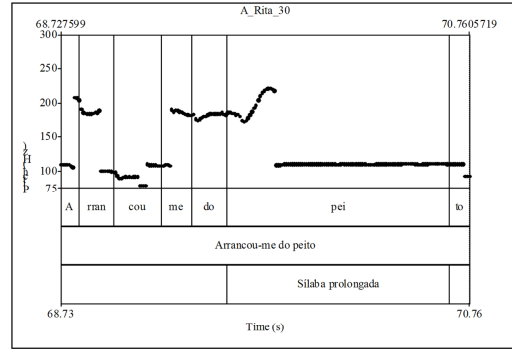
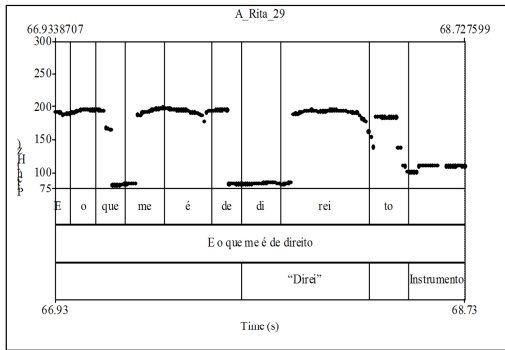
E.1 – Gráficos da canção *A Rita*

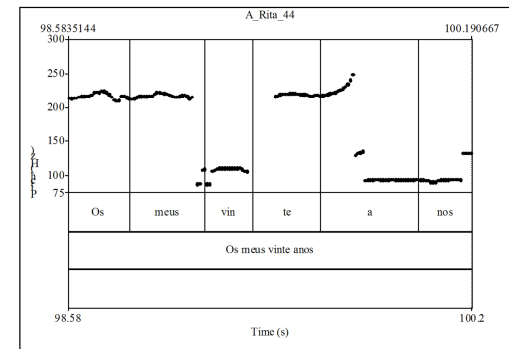
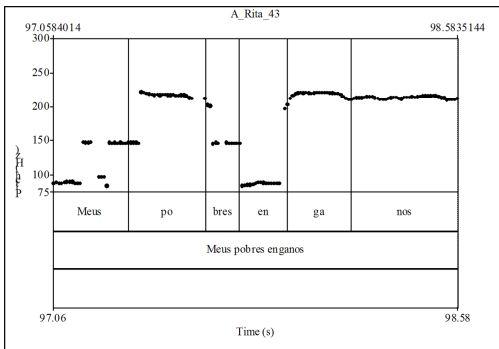
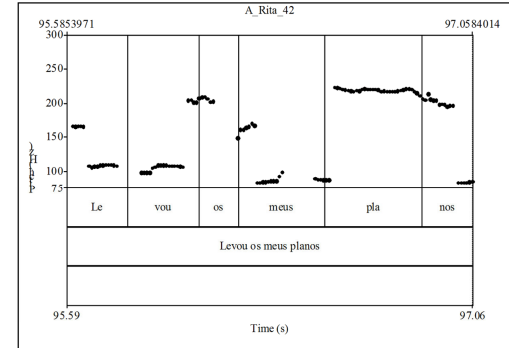
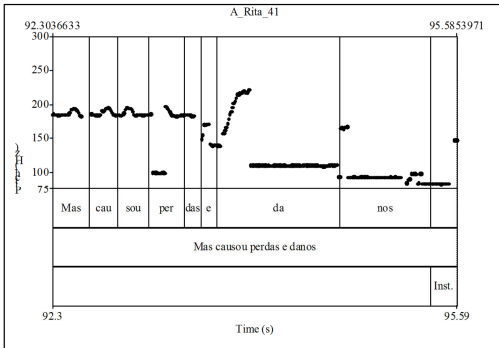
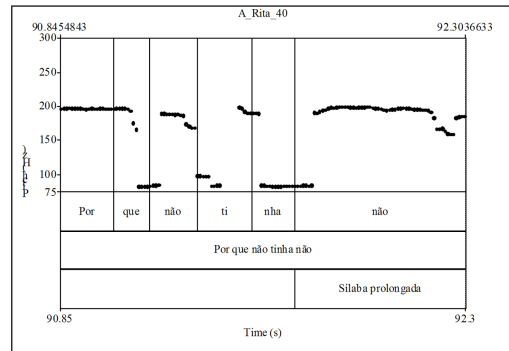
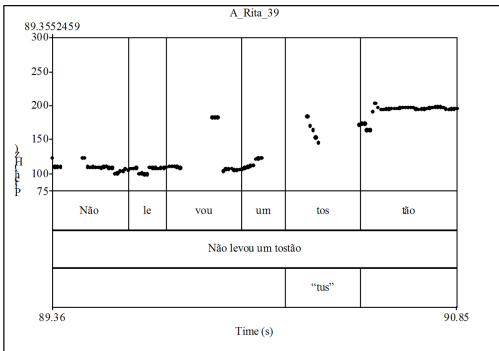
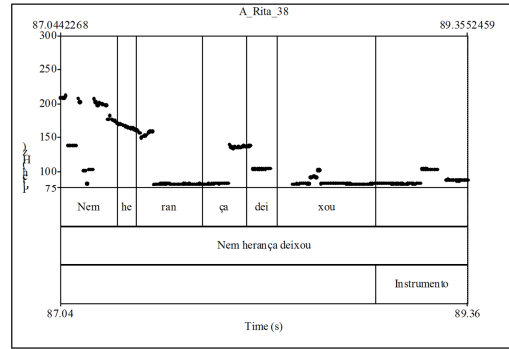
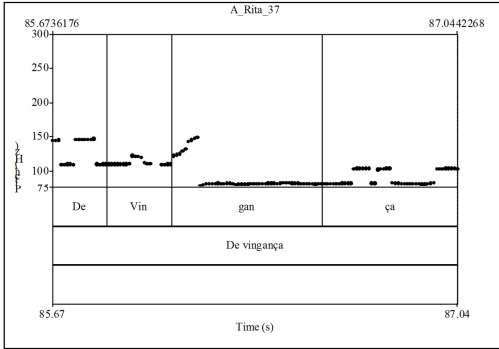


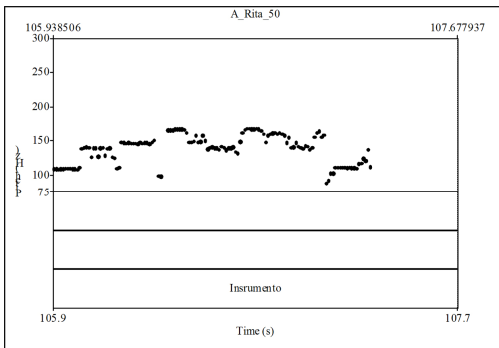
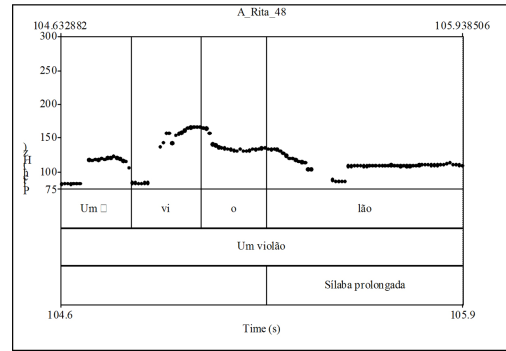
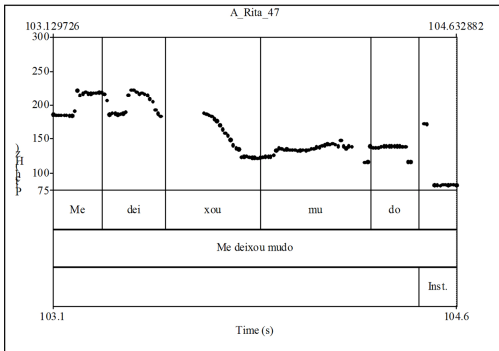
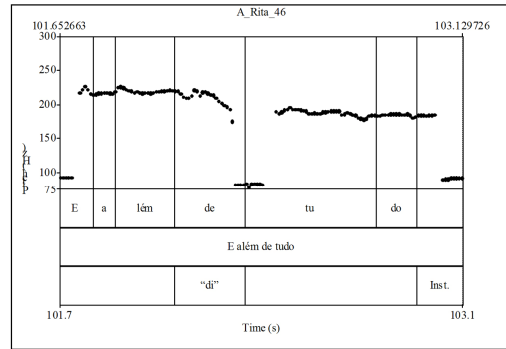
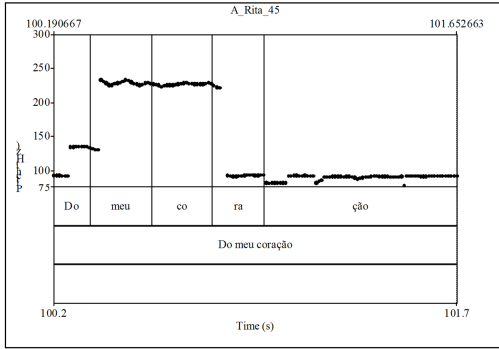






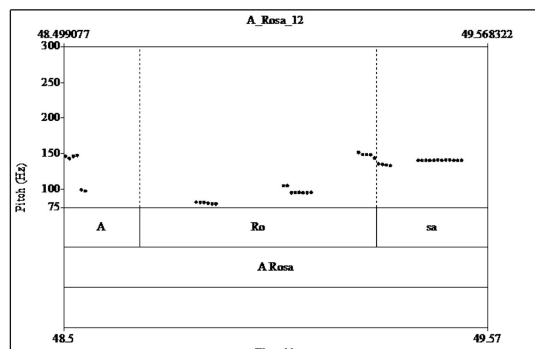
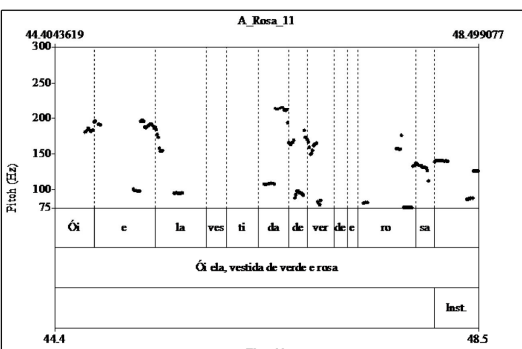
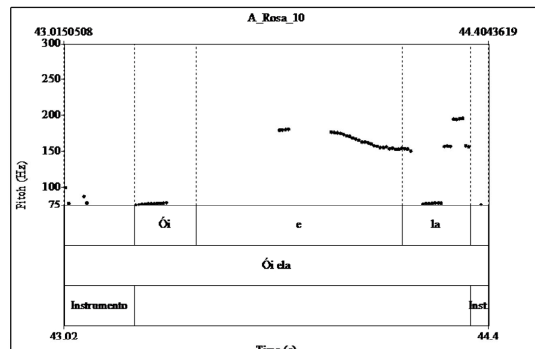
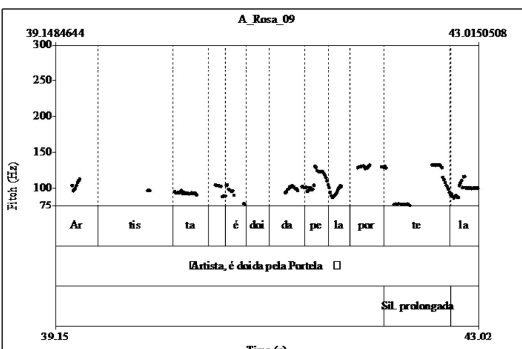
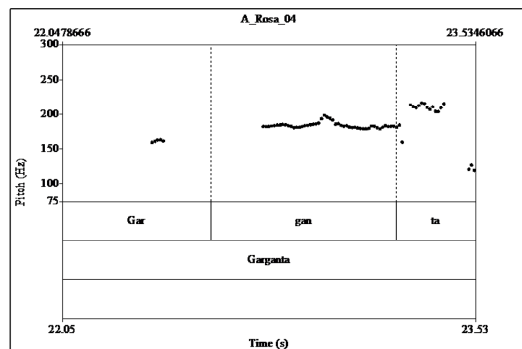
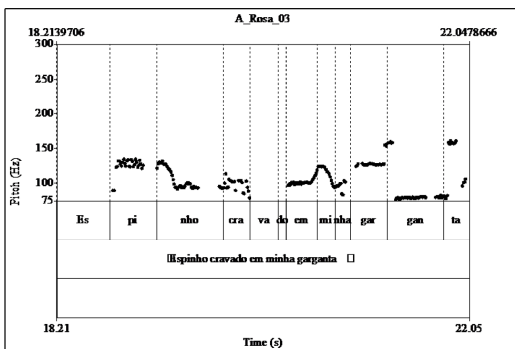
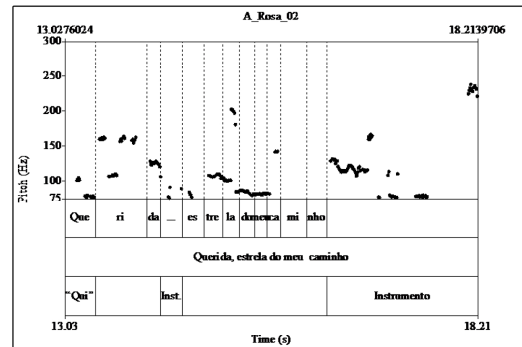
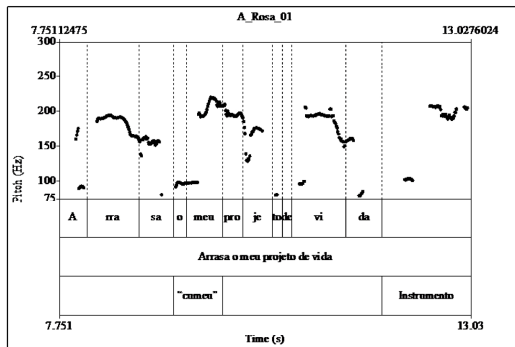


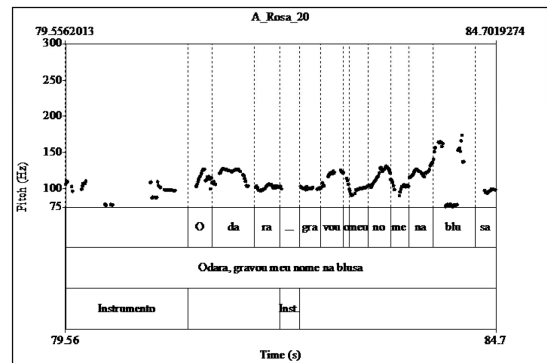
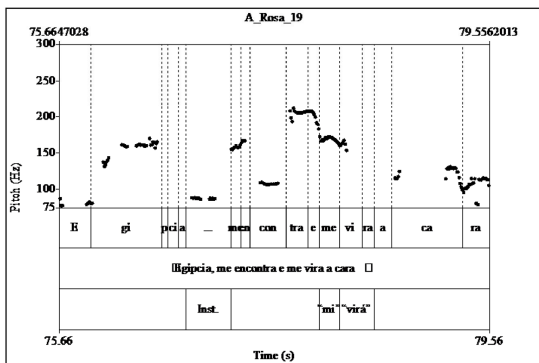
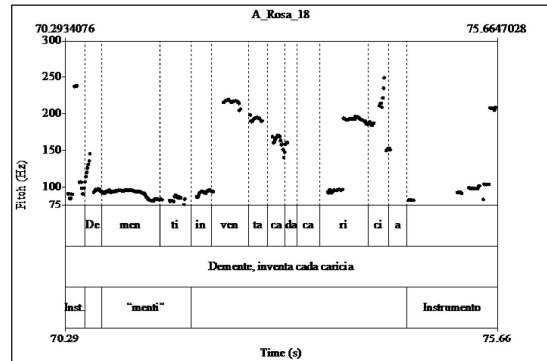
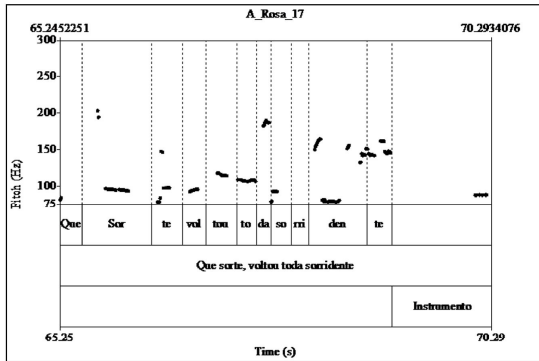
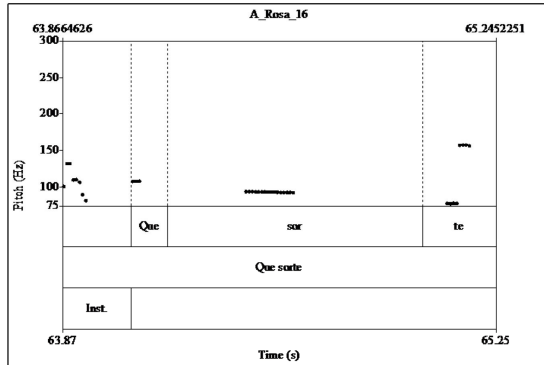
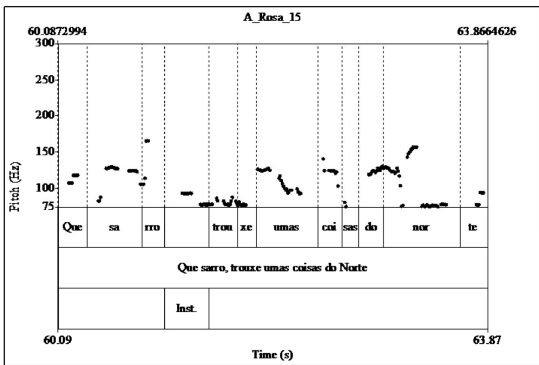
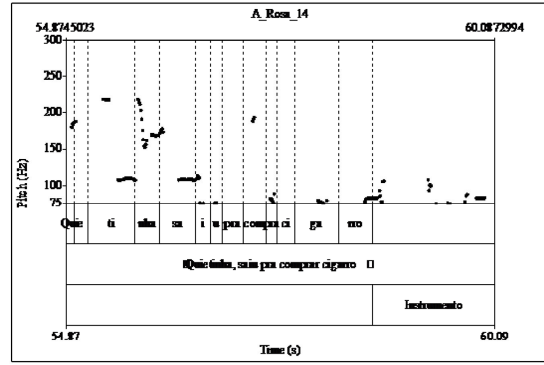
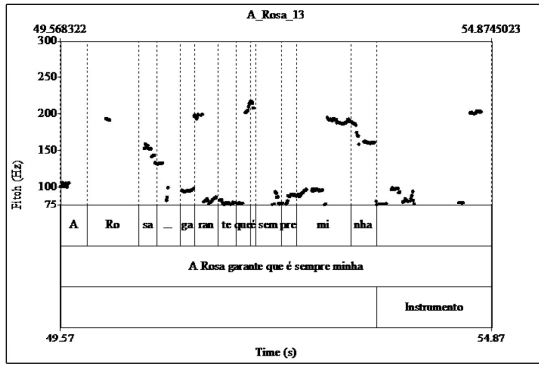


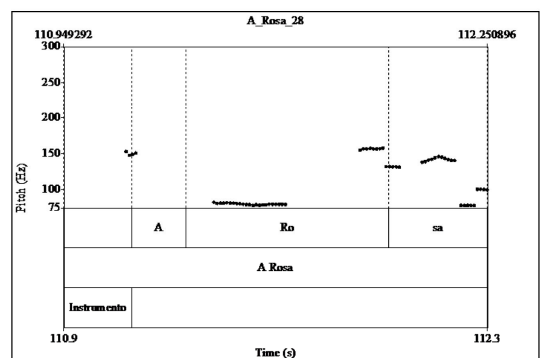
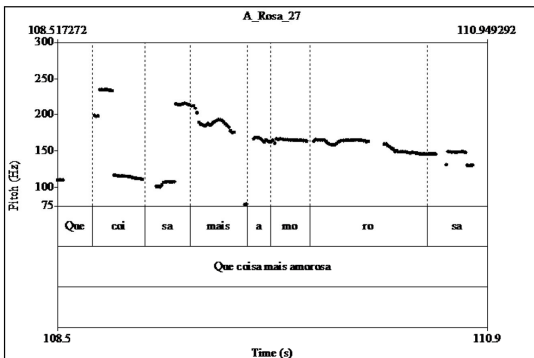
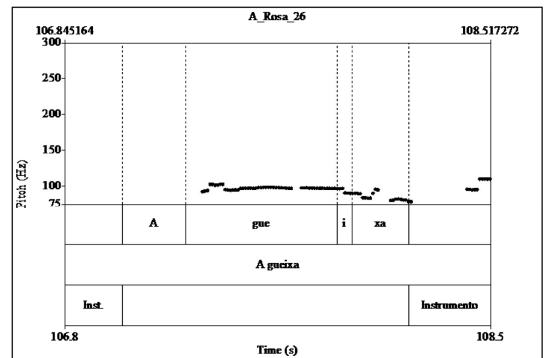
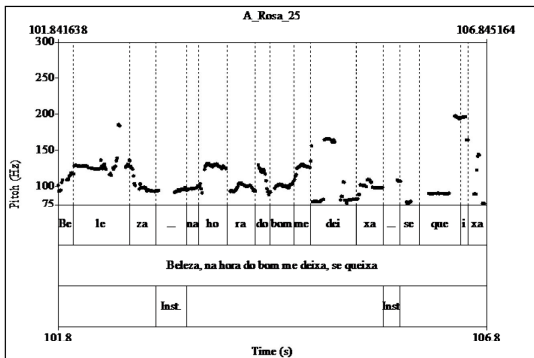
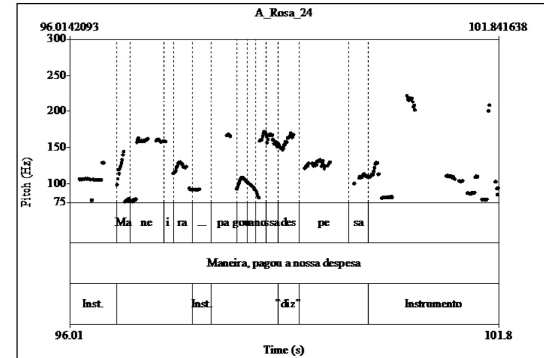
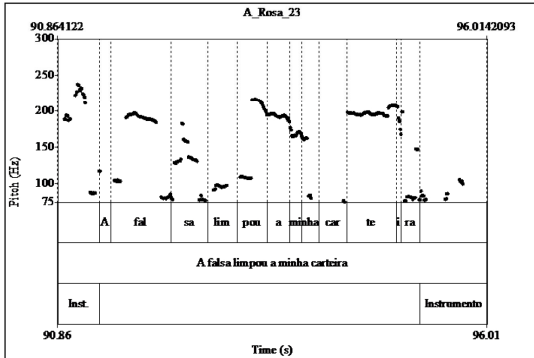
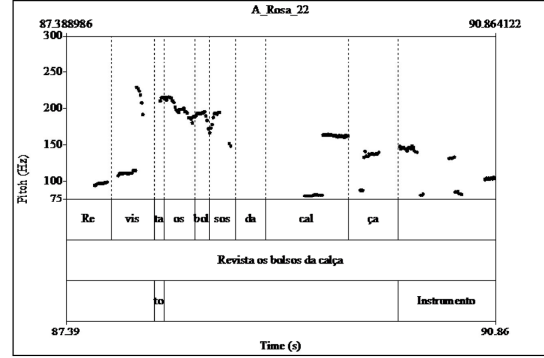
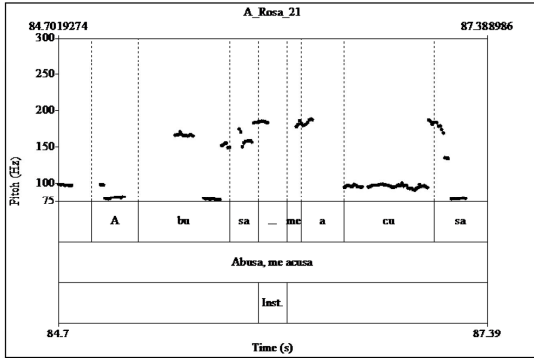


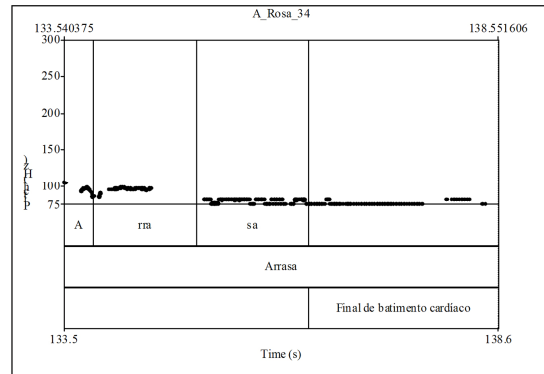
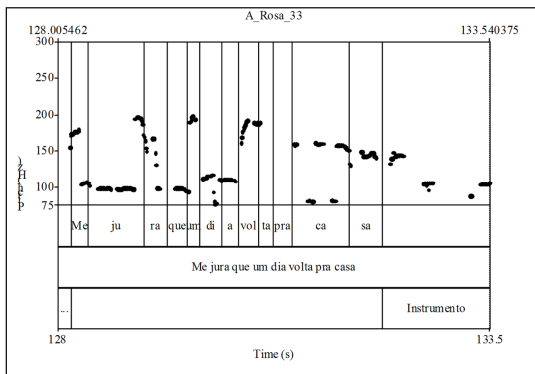
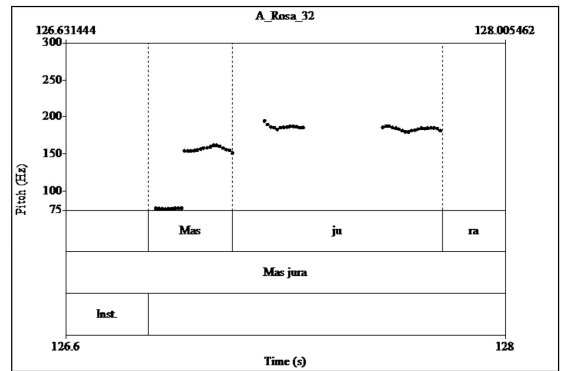
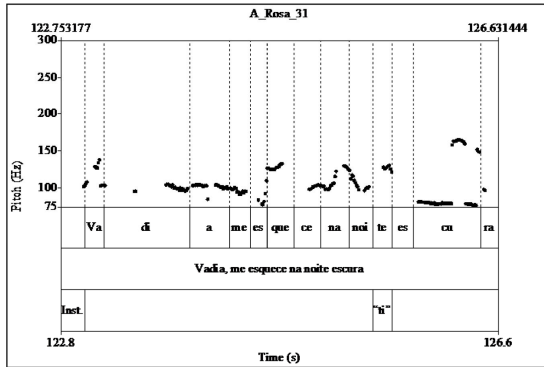
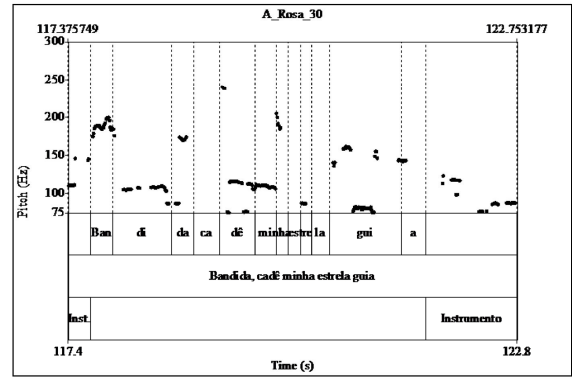
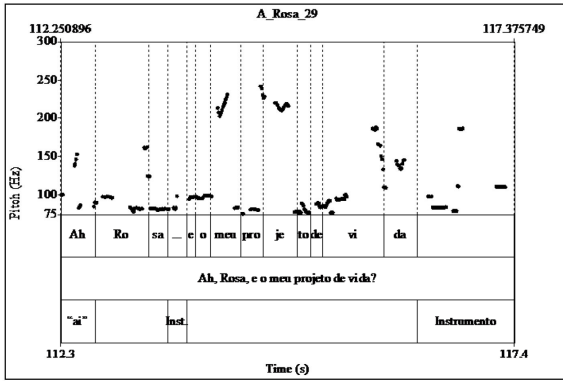


E.2 – Gráficos da canção *A Rosa*



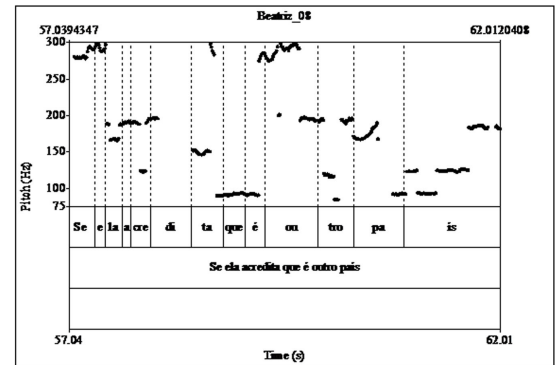
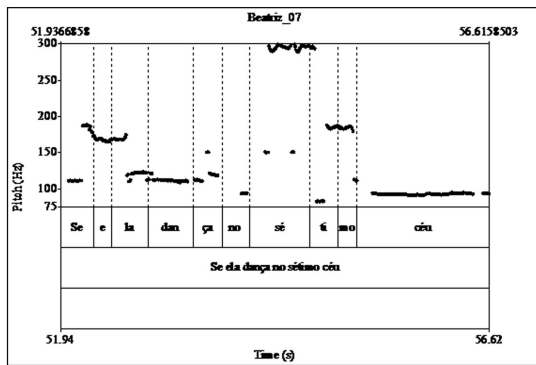
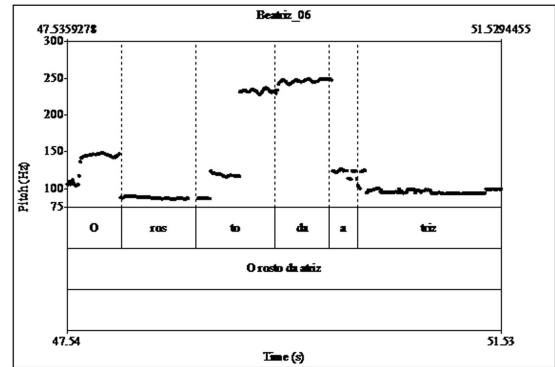
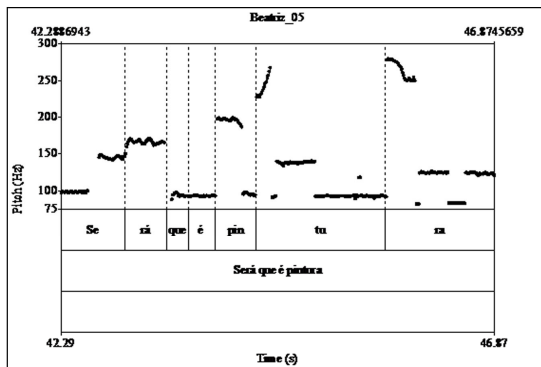
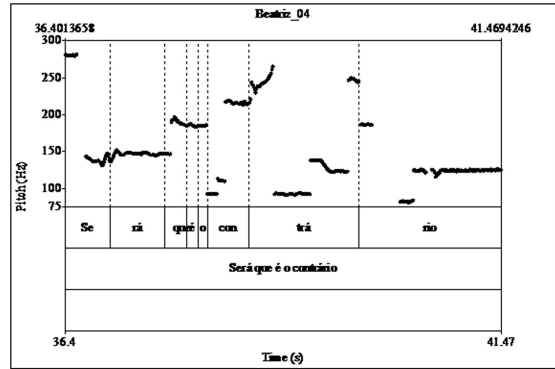
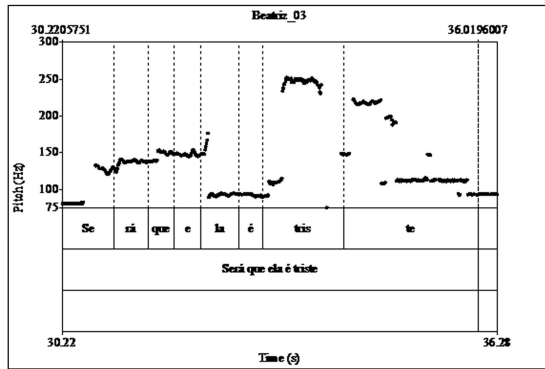
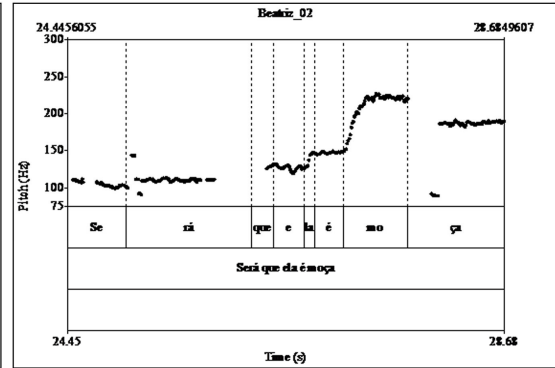
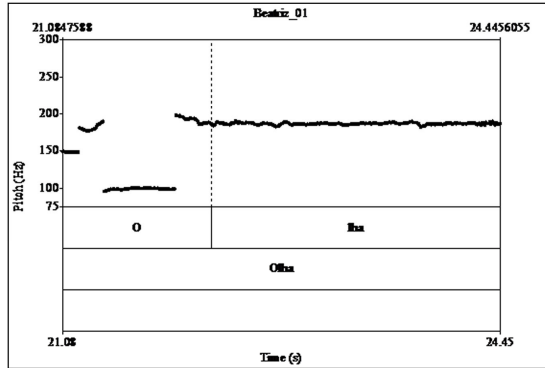


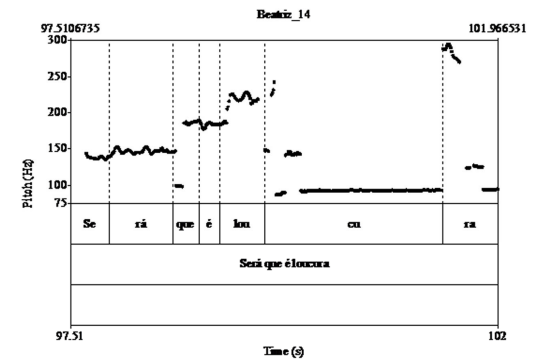
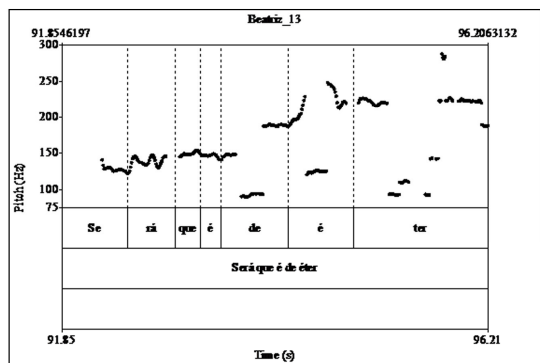
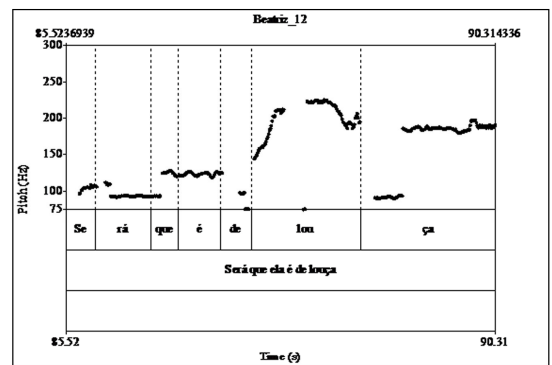
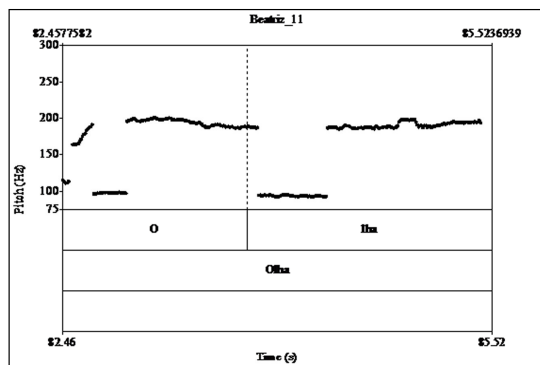
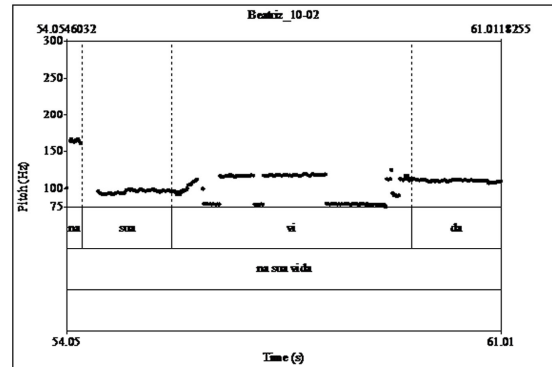
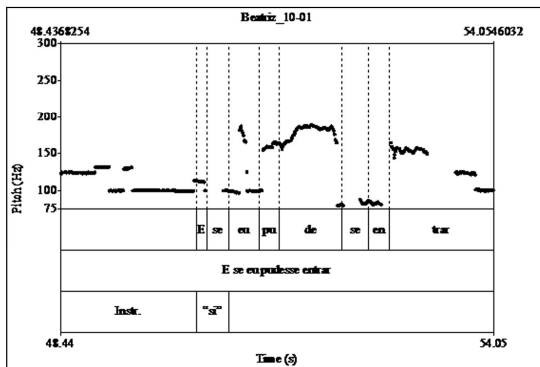
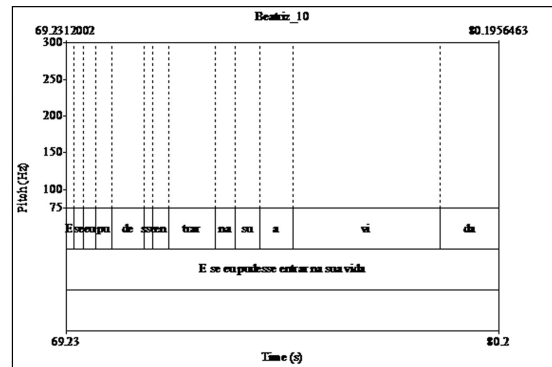
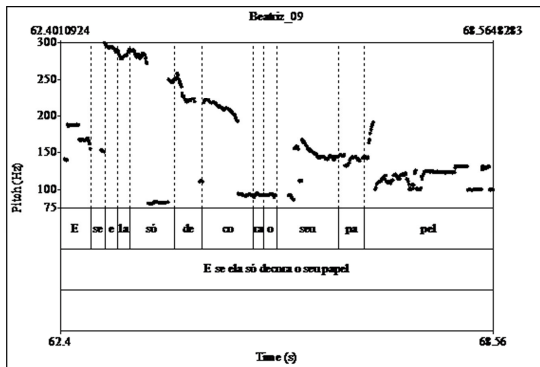


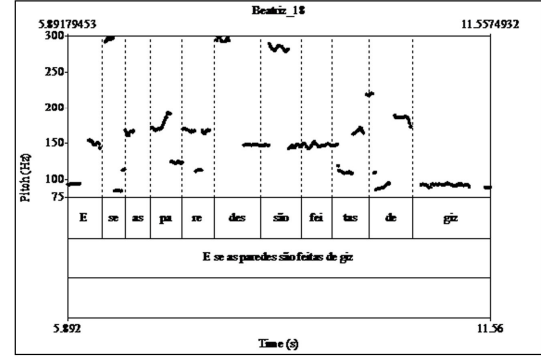
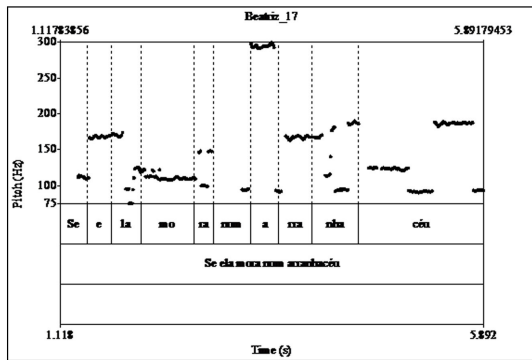
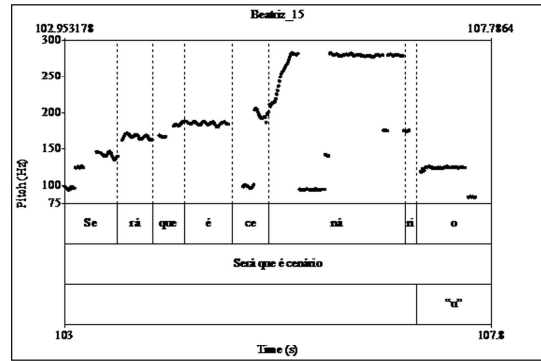
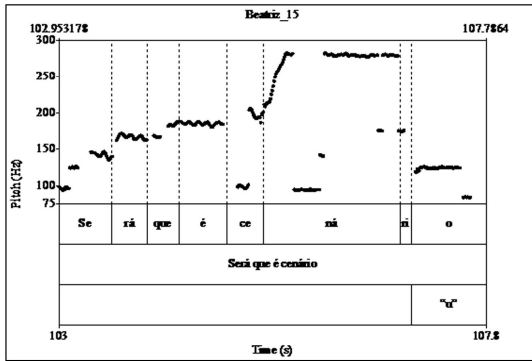


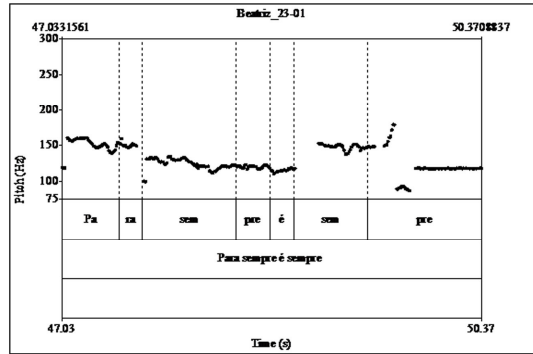
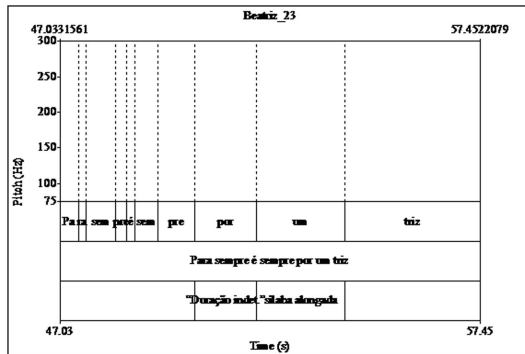
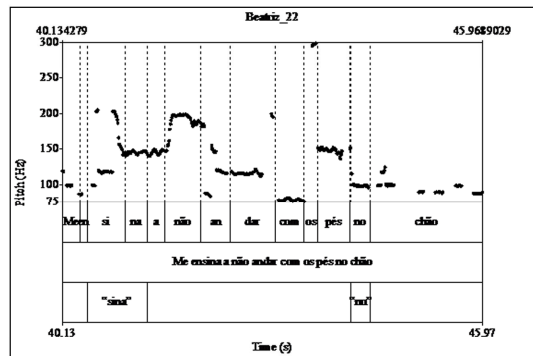
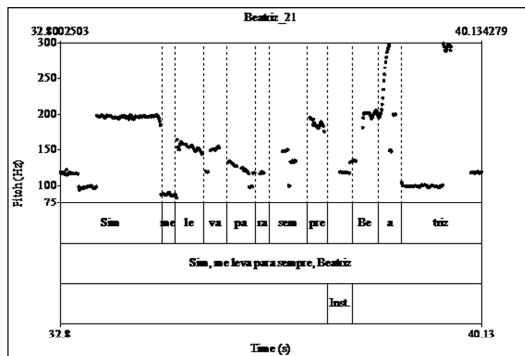
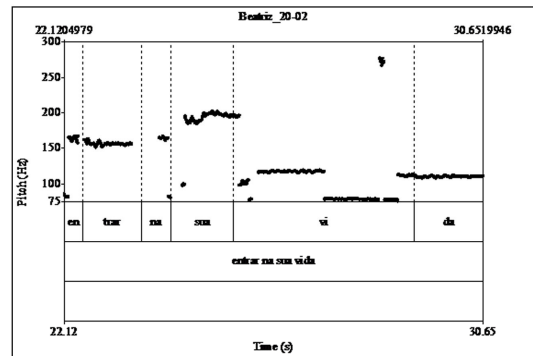
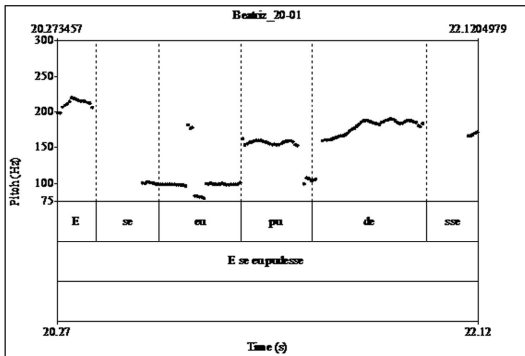
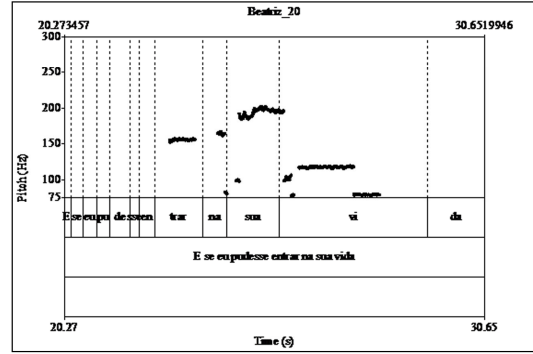
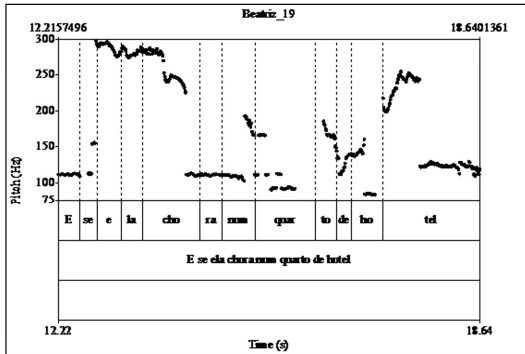


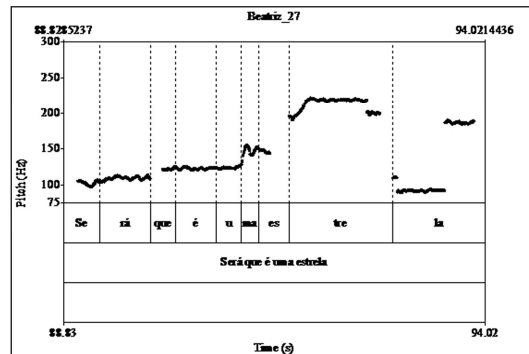
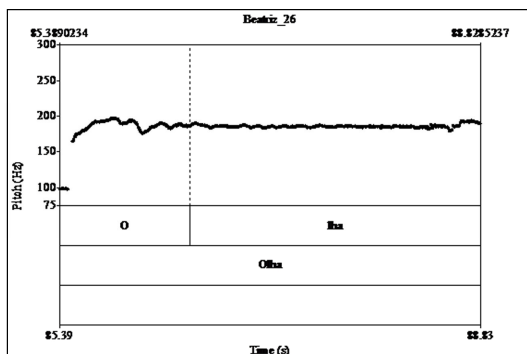
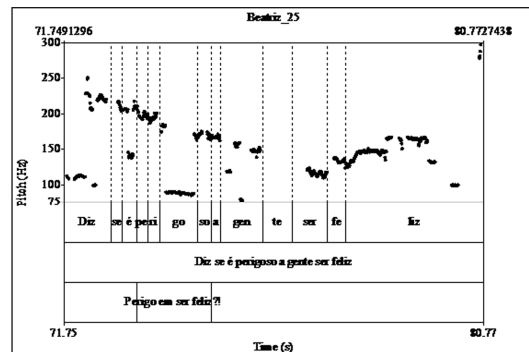
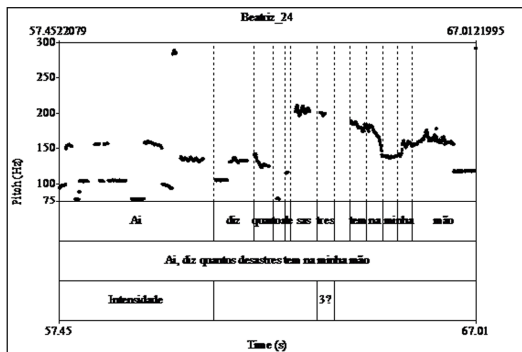
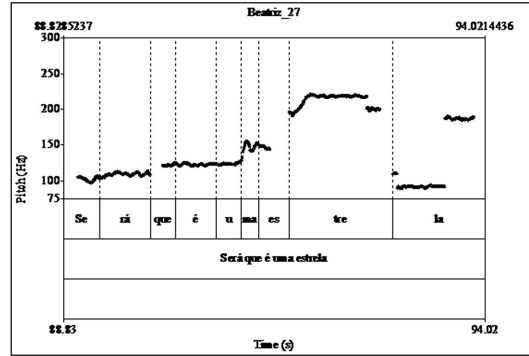
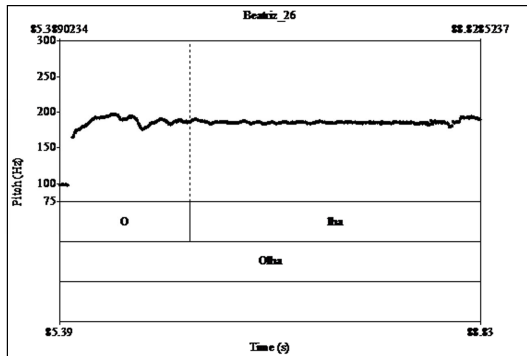
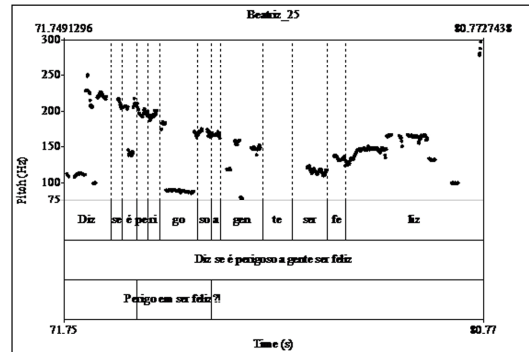
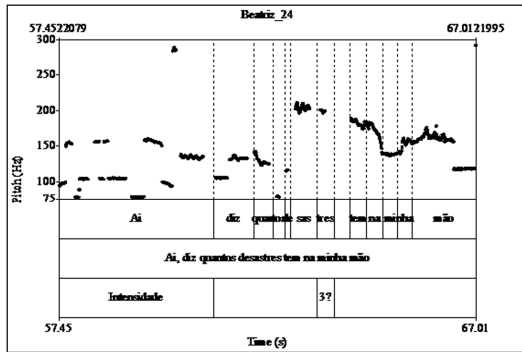
E.3 – Gráficos da canção *Beatriz*

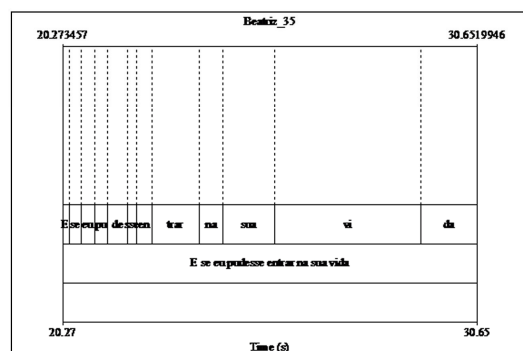
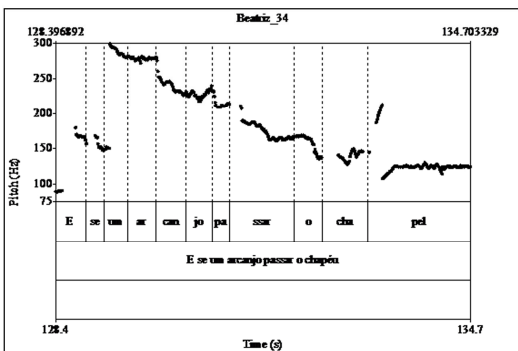
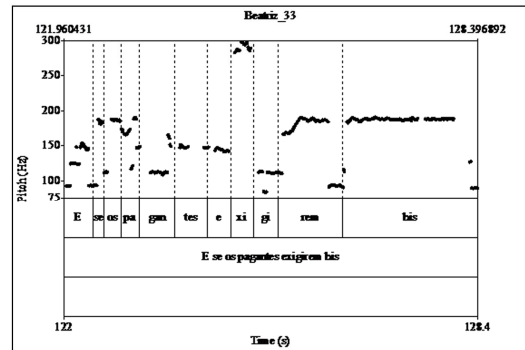
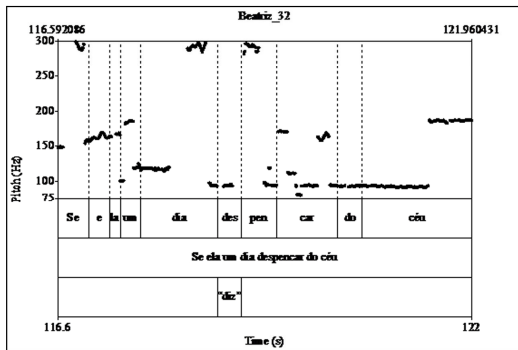
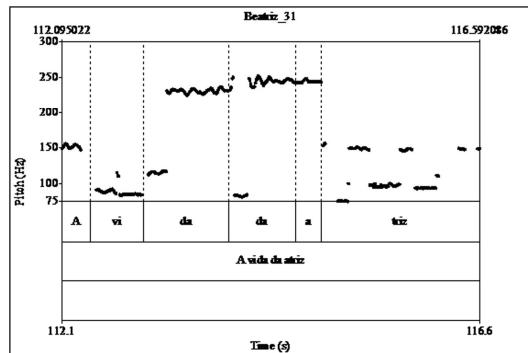
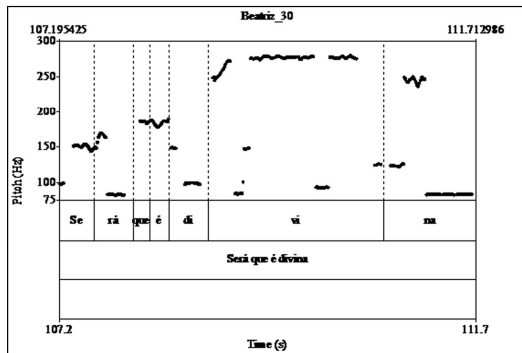
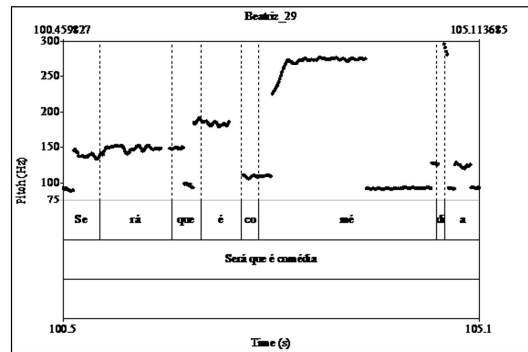
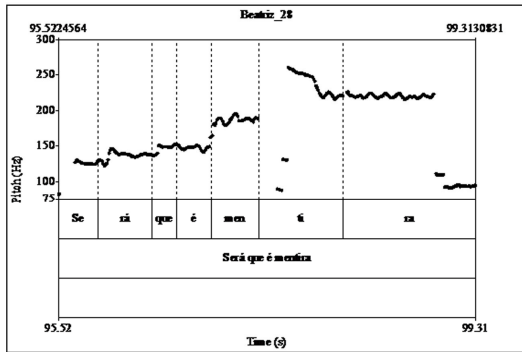


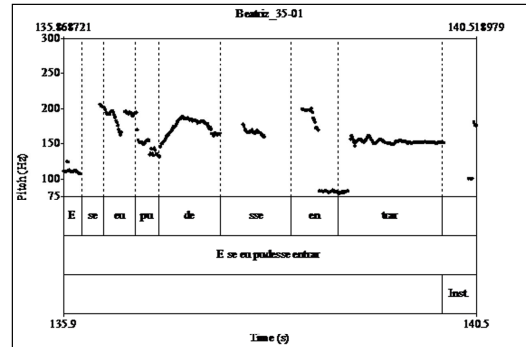
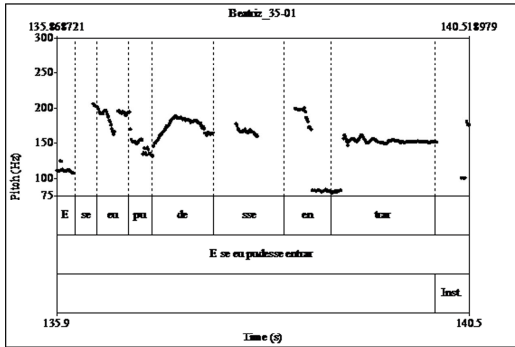














ANEXO G – Estruturas

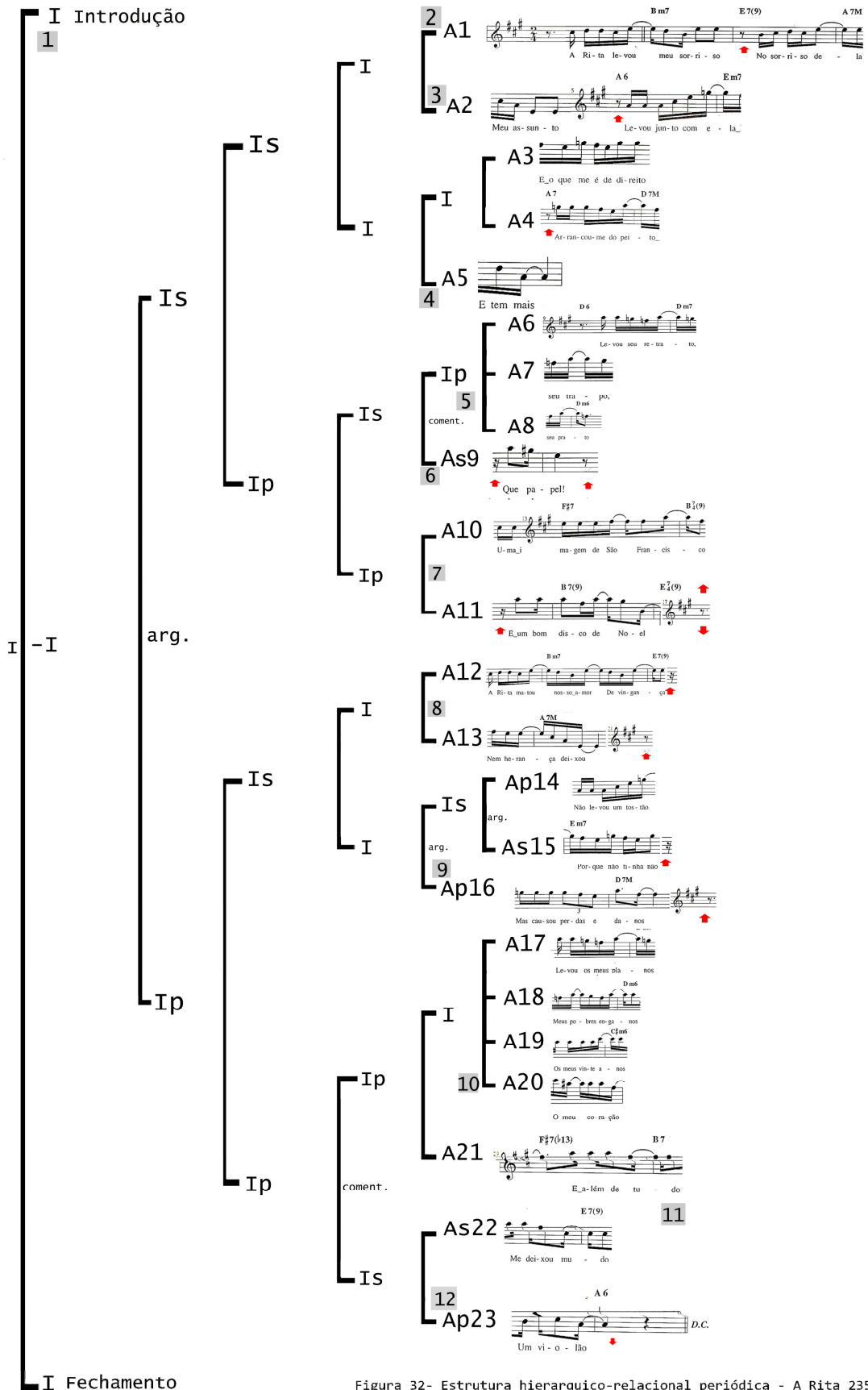
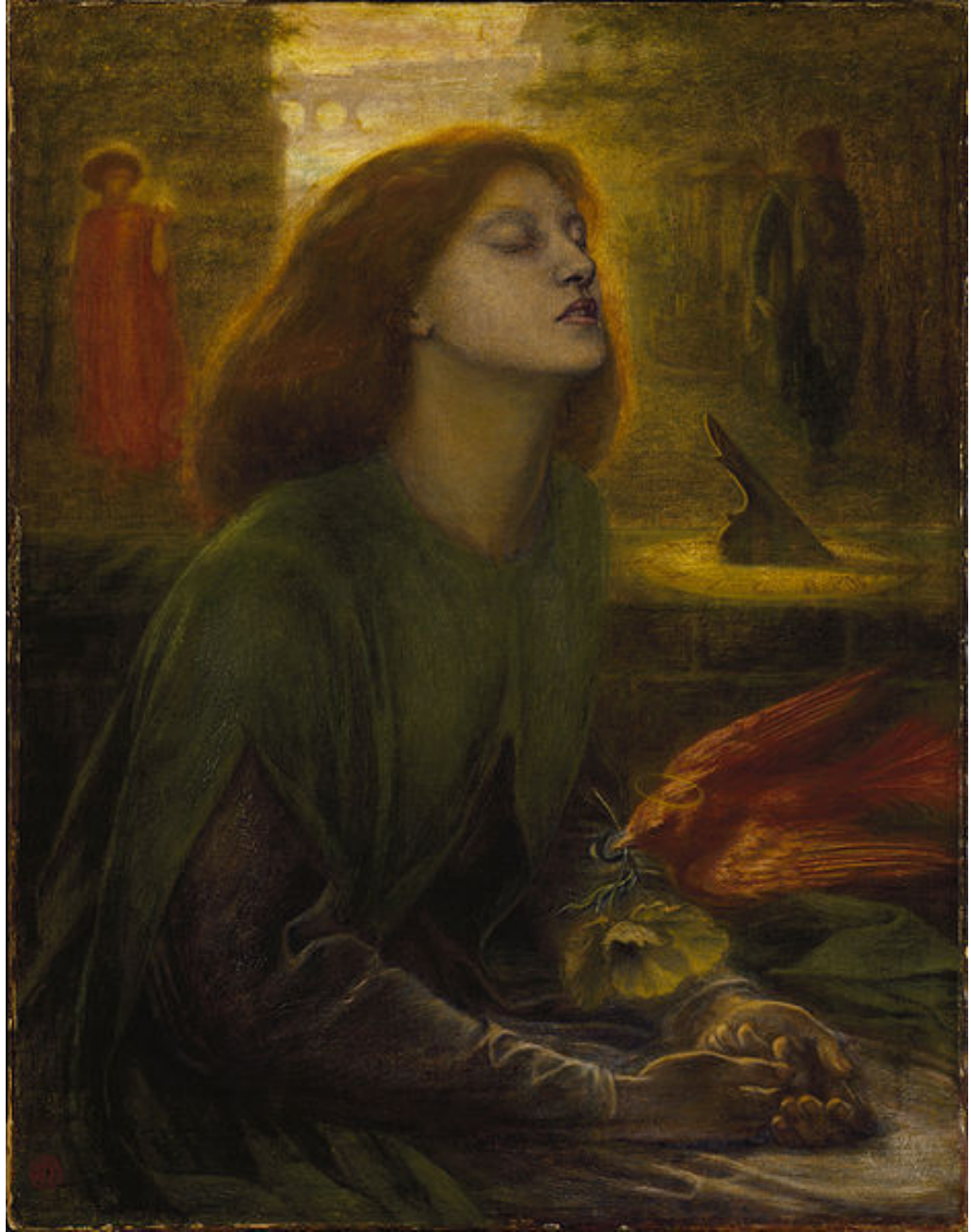


Figura 32- Estrutura hierarquico-relacional periódica - A Rita 235



ANEXO H - Beata Beatrix (1864-1870)



Fonte: Tate Britain (model: Elizabeth Siddal), de Dante Gabriel Rossetti -

<http://en.wikipedia.org/wiki/Dante_Gabriel_Rossetti>



ANEXO I - Poema O Grande Circo Mágico

O médico de câmara da imperatriz Teresa - Frederico Knieps - resolveu que seu filho também fosse médico, mas o rapaz fazendo relações com a equilibrista Agnes, com ela se casou, fundando a dinastia de circo Knieps de que tanto se tem ocupado a imprensa. Charlotte, filha de Frederico, se casou com o clown, de que nasceram Marie e Oto. E Oto se casou com Lily Braun a grande deslocadora que tinha no ventre um santo tatuado. A filha de Lily Braun - a tatuada no ventre quis entrar para um convento, mas Oto Frederico Knieps não atendeu, e Margarete continuou a dinastia do circo de que tanto se tem ocupado a imprensa. Então, Margarete tatuou o corpo sofrendo muito por amor de Deus, pois gravou em sua pele rósea a Via-Sacra do Senhor dos Passos. E nenhum tigre a ofendeu jamais; e o leão Nero que já havia comido dois ventríloquos, quando ela entrava nua pela jaula adentro, chorava como um recém-nascido. Seu esposo - o trapezista Ludwig - nunca mais a pôde amar, pois as gravuras sagradas afastavam a pele dela o desejo dele. Então, o boxeur Rudolf que era ateu e era homem fera derrubou Margarete e a violou. Quando acabou, o ateu se converteu, morreu. Margarete pariu duas meninas que são o prodígio do Grande Circo Knieps. Mas o maior milagre são as suas virgindades em que os banqueiros e os homens de monóculo têm esbarrado; são as suas levitações que a platéia pensa ser truque; é a sua pureza em que ninguém acredita; são as suas mágicas que os simples dizem que há o diabo; mas as crianças crêem nelas, são seus fiéis, seus amigos, seus devotos. Marie e Helene se apresentam nuas, dançam no arame e deslocam de tal forma os membros que parece que os membros não são delas. A platéia bisa coxas, bisa seios, bisa sovacos. Marie e Helene se repartem todas, se distribuem pelos homens cínicos, mas ninguém vê as almas que elas conservam puras. E quando atiram os membros para a visão dos homens, atiram a alma para a visão de Deus. Com a verdadeira história do grande circo Knieps muito pouco se tem ocupado a imprensa.



ANEXO J - Figuras de pausa

The image displays seven musical rests on a bass clef staff in 4/4 time. The rests are arranged in two rows. The first row contains: Semibreve (a horizontal bar), Mínima (a horizontal bar with a vertical stem), Semínima (a vertical stem with a flag), and Colcheia (a vertical stem with a flag and a tail). The second row contains: Semicolcheia (a vertical stem with a flag and a tail, and a diagonal slash), Fusa (a vertical stem with a flag and a tail, and a diagonal slash), and Semifusa (a vertical stem with a flag and a tail, and a diagonal slash).



ANEXO H – CD com as canções analisadas

- 1- *As minhas meninas (1986)*
- 2- *A Rita (1964)*
- 3- *A Rosa (1979)*
- 4- *Beatriz (1982)*

