

**JANAÍNA DE ASSIS RUFINO**

**AS MULHERES DE CHICO BUARQUE:**

**ANÁLISE DA COMPLEXIDADE DISCURSIVA DE CANÇÕES  
PRODUZIDAS NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR**

**BELO HORIZONTE**

**FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

**MARÇO DE 2006**

**JANAÍNA DE ASSIS RUFINO**

**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 Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Lingüística.

Área de Concentração: Lingüística  
Linha de Pesquisa: Análise do Discurso  
Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Janice Helena Silva de Resende Chaves Marinho.

**BELO HORIZONTE**

**FACULDADE DE LETRAS DA UFMG**

**MARÇO DE 2006**

*Ao meu pai, trabalho,  
À minha mãe, dedicação,  
Pela vida, pelos valores  
E pelo colo, onde posso sempre  
“Me-ninar”.*

*A todos os mortos e torturados, que sofreram  
em nome da Liberdade de expressão.*

*E do amor gritou-se o escândalo  
Do medo criou-se o trágico  
No rosto pintou-se o pálido  
E não rolou nem uma lágrima  
Nem uma lástima pra socorrer  
E na gente deu o hábito  
De caminhar pelas trevas  
De murmurar entre as pregas  
De tirar leite das pedras  
De ver o tempo correr*

*Mas, sob o sono dos séculos  
Amanheceu o espetáculo  
Como uma chuva de pétalas  
Como se o céu vendo as penas  
Morresse de pena e chovesse o perdão  
E a prudência dos sábios  
Nem ousou conter nos lábios o sorriso e a  
paixão*

*Pois transbordando de flores  
A calma dos lagos zangou-se  
A rosa dos ventos danou-se  
O leito do rio fartou-se  
Inundou de água doce a amargura do mar  
Numa enchente amazônica  
Numa explosão atlântica  
E a multidão vendo em pânico  
E a multidão vendo atônita  
Ainda que tarde  
O seu despertar*

**Chico Buarque**

## AGRADECIMENTOS

*Eu sou apenas um pobre amador,  
Apaixonado,  
Um aprendiz do teu amor.*

*Chico Buarque*

Para agradecer a todos que participaram deste momento importante, gostaria de *cobrir de redondilhas* meus agradecimentos. Sem o talento de meu grande ídolo, resta-me agradecer “brincando de poetar” àqueles que estiveram de alguma forma ao meu lado...

A Deus por me fazer descobrir *no último momento um tempo que refaz o que desfez, que recolhe todo sentimento e que bota no corpo uma outra vez.*

À prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Janice Helena Silva de Resende Chaves Marinho que com a *prudência*, a elegância, e a humildade *dos sábios não ousou* conter nos *lábios um bom conselho*, que foi *pra dar coragem pra seguir viagem quando a noite vinha.*

À prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Sueli Pires que de *Súbito me encantou /A moça em contraluz/Arrisquei perguntar: quem és?* Por, no início de minha caminhada, fazer-me compreender o valor das inquietações teóricas.

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Nápoles Villela, *o meu chapéu te tiro muito humildemente* por me dizer para não perder *aquela esperança de tudo se ajeitar* no momento de maior ansiedade e angústia deste mestrado.

*Palmas aos ilustres cavalheiros e damas, professores do Pós-Lin, por mostrarem que contra fel, moléstia e crime basta usar Bakthin, Ducrot, um pouco Charaudeau e até Fiorin. E em especial ao meu maestro soberano Hugo Mari brasileiro por me soprar esta minha toada.*

*Palmas também ao professor Heleno, que na graduação me ensinou que, para trilhar o caminho do conhecimento, era preciso não andar com os pés no chão...*

*Um irmão, Um livro, um recado, uma eterna viagem...* Ao Jefferson, à Carla e aos meus primos e tias por entenderem não só minha ardente falação, mas também meus sufocantes silêncios.

*Tem certos dias em que eu penso em minha gente e sinto assim todo o meu peito se apertar...* À Tia Regina e Ao Tio Sebastião e sua família pelo pouso nos dias difíceis, pelo colo e pelo carinho.

*Às minhas meninas do meu coração Kika, Lê e Cíntia que passam por mim  
E embarçam as linhas da minha mão/Levando nossos destinos  
Tão iluminados de sim.*

Aos meus três cavalheiros, *todos três chapéu na mão.*

*O primeiro, Beto, Oh pedaço de mim, por me mostrar a riqueza de ser um pobre “amador”.*

*O segundo, Takao, que de um modo sutil chega e me derrama na camisa todas as flores de abril, por sua presença que não tem descanso nem nunca terá, que não tem cansaço nem nunca terá, que não tem limite.*

*O terceiro, Mil, com o seu jeito manso, que é só seu, por chegar como quem chega do nada, sumir por aí e me ensinar que nada é pra já, o amor não tem pressa e ele pode esperar em silêncio.*

*À Maria José que em sua meninice um dia me disse que um dia eu chegava lá...*

*É comum a gente sonhar, eu sei... Pois eu também dei de sonhar... Aos amigos do Baronesa, que sonharam comigo o meu sonho lindo, em especial à São, sempre riso nunca pranto como a primavera, à Laudes, a mais doce mulher de Atenas, e ao Maurício, meu querido rapaz.*

*Bom dia, alegria/ A minha companhia/ Vai cantar... Aos amigos da UEMG-Barbacena por me acolherem e cantarem comigo Em doce harmonia. E Pra te alegrar... Agradeço de modo especial aos olhos do prof. Eduardo pela sua leitura “pontual”.*

*Aos amigos da UFMG por pararem pra ver a banda passar cantando coisas de amor. E ... com açúcar e com afeto à minha fiel companheira contra os moinhos de ventos do mestrado: Regina.*

*Evoé jovens à vista, aos meus queridos alunos com quem divido a alegria de um dia afinal ter direito a uma alegria fugaz, uma ofegante epidemia que se chama carnaval, carnaval, carnaval...*

## SUMÁRIO

<i>LISTA DE FIGURAS</i>	7
<i>LISTA DE QUADROS</i>	8
<i>RESUMO</i>	9
<i>RESUMÉ</i>	10
<i>APRESENTAÇÃO</i>	11
<b>CAPÍTULO 1 — Introdução</b>	13
1.1 Colocação do problema	13
1.2 As mulheres de Chico: constituição do <i>corpus</i>	15
1.3 Um instrumento de análise do discurso	20
1.4 Percurso de análise	24
<b>CAPÍTULO 2 — Histórico</b>	27
2.1 As quatro faces do Brasil	27
2.1.1 Primeira face: a ditadura militar	29
2.1.2 Segunda Face: a esquerda	33
2.1.3 Terceira Face: A cultura	38
2.1.4 Quarta Face: Chico Buarque	45
<b>CAPÍTULO 3 — Canção: objeto de estudo</b>	49
3.1 As canções e o mundo: dimensão referencial	49
3.1.1 A canção engajada e sua representação praxeológica	50
3.1.2 O enquadre acional das canções engajadas	52
3.1.3 A estrutura praxeológica das canções	55
3.1.4 A representação conceitual da canção engajada	59
3.2 A materialidade das canções: dimensão interacional	61
3.2.1 A materialidade das canções e o mundo	64
3.3 A estrutura das canções: módulo hierárquico	73
3.3.1 A segmentação em atos	79
3.2.2 Análise das estruturas hierárquicas das canções	80
<b>CAPÍTULO 4 — As canções e a polifonia</b>	88
4.1 As vozes das canções: organização enunciativa	88
4.2 A função das vozes nas canções: organização polifônica	90
4.3 Análise enunciativa e polifônica das canções	91
<b>CAPÍTULO 5 — Conclusões</b>	109
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	114
<b>ANEXOS</b>	118
Anexo I	118
Marcas Enunciativas	118
Anexo II	130
Estruturas Hierárquicas	130

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: As quatro faces do Brasil _____	28
Figura 2: Representação praxeológica das canções de engajamento _____	51
Figura 3: Representação praxeológica de uma história. Fonte: Soares (2002:122) _____	55
Figura 4: Estrutura praxeológica da canção <i>A Rita</i> _____	56
Figura 5: Estrutura praxeológica da canção <i>Januária</i> _____	57
Figura 6: Estrutura praxeológica da canção <i>Carolina</i> _____	58
Figura 7: Estrutura praxeológica da canção <i>Benvida</i> _____	59
Figura 8: Representação conceitual genérica de canção _____	60
Figura 9: Representação conceitual da canção de engajamento _____	60
Figura 10: Esquema de negociação (Roulet, Filliettaz e Grobet, 2001) _____	73
Figura 11: Esquema de negociação das canções produzidas no período da ditadura _____	74
Figura 12: Macroestrutura genérica _____	76
Figura 13: Macroestrutura da canção <i>Carolina</i> _____	77
Figura 14: Macroestrutura da canção <i>Angélica</i> _____	77
Figura 15: Macroestrutura da canção <i>Ana de Amsterdam</i> _____	78
Figura 16: Trecho da estrutura hierárquica de <i>A Rita</i> _____	81
Figura 17: Trecho da estrutura hierárquica da canção <i>A Rosa</i> _____	86
Figura 18: Trecho da estrutura hierárquica da canção <i>A Rosa</i> _____	86
Figura 19: Trecho da estrutura hierárquica da canção <i>Luísa</i> _____	87

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Recorrências lexicais nas canções de Chico Buarque _____	18
Quadro 2: Canções que compõem o corpus _____	20
Quadro 3: Versão atual do MAM (Roulet, Filliettaz e Grobet, 2001) _____	23
Quadro 4: Versão atual do MAM com destaque para do percurso de análise. _____	25
Quadro 5: Categorias da dimensão referencial _____	50
Quadro 6: Proposta para o quadro acional 1 _____	53
Quadro 7: Proposta para o quadro acional 2 _____	54
Quadro 8: materialidade da divulgação/publicação das canções buarqueanas _____	62
Quadro 9: Enquadre interacional geral das canções _____	63
Quadro 10: Enquadre interacional de <i>A Rita</i> _____	65
Quadro 11: Enquadre interacional da canção <i>Ana de Amsterdam</i> _____	68
Quadro 12: Enquadre interacional de <i>Angélica</i> _____	70

## RESUMO

Este trabalho identifica e analisa as marcas e estratégias discursivas utilizadas por Chico Buarque em canções produzidas no período da ditadura militar para burlar os censores e continuar conscientizando seu público. O ponto de partida é a hipótese de que as canções populares produzidas durante o Regime Militar veiculam um discurso específico de contestação e de mobilização. O suporte teórico-metodológico adotado é o Modelo de Análise Modular desenvolvido na Universidade de Genebra. Propomos, diante do objeto, da hipótese e do referencial teórico-metodológico escolhido, analisar as canções buarqueanas nos atendo às dimensões **interacional**, **hierárquica** e **referencial**, à organização elementar **enunciativa** e à organização complexa **polifônica**. A adoção desse percurso nos permitirá evidenciar o caráter sócio-histórico das canções e, além disso, detectar estratégias nelas utilizadas que visem a burlar a censura.

## RÉSUMÉ

Ce présent travail analyse les marques et les stratégies discursives utilisées par Chico Buarque dans les chansons produites pendant le période de la dictature militaire au Brésil pour tromper les censeurs et continuer à conscientiser son public. Le point de départ c'est l'hypothèse que les chansons populaires produites pendant le Régime Militaire véhiculent un discours spécifique de contestation et de mobilisation. Le support théorique et méthodologique adopté est l'approche d'Analyse Modulaire développée à l'Université de Genève. Nous proposons, devant l'objet, de l'hypothèse et du support théorique et méthodologique choisi, d'analyser les chansons de Chico Buarque en focalisant notre attention sur les dimensions **interactionnelle**, **hiérarchique** et **référentiel**, à l'organisation élémentaire **énonciative** et à l'organisation complexe **polyphonique**. L'adoption de ce parcours nous permettra de mettre en évidence le caractère social et historique des chansons et de détecter les stratégies y utilisées que visent à tromper la censure.

## APRESENTAÇÃO

Este trabalho tem por objetivo analisar, em algumas canções produzidas no período da repressão, as marcas e as estratégias discursivas, usadas por Chico Buarque, para burlar os censores e contextualizar o momento histórico.

No Capítulo 1 “Introdução”, fazemos a colocação do problema. Em hipótese, as canções produzidas veiculam um discurso específico de contestação e mobilização que precisa ser disfarçado, mas que não poderia deixar de ser tratado em função da imposição da situação social. Em um segundo momento, tratamos da constituição do *corpus*, conformado a partir da definição do gênero canção e do levantamento – na obra de Chico Buarque – de nuances e recorrências lexicais. Finalmente, selecionamos as canções produzidas no período da ditadura militar (1964 – 1979), cujos títulos sejam um nome feminino. Ainda no Capítulo 1, apresentamos o Modelo de Análise Modular, considerado um eficaz instrumento de análise por considerar o caráter heterogêneo e complexo do discurso e das relações discursivas.

No Capítulo 2 “Histórico”, procuramos construir um panorama do período da ditadura militar nos apoiando em produções históricas, jornalísticas e até literárias sobre este momento.

“Canção: objeto de estudo” é o título do terceiro capítulo. Iniciamos a atividade analítico-descritiva de nosso corpus e do instrumento de análise de acordo com o percurso proposto no Capítulo 1. Primeiramente, abordamos a dimensão referencial, a fim de entender as relações das canções com o mundo em que são produzidas. Passamos à análise descritiva da dimensão interacional com a finalidade de entender como materialidade intera-

cional interfere na produção de sentido das canções. Buscamos também uma relação entre as informações de origem referencial e interacional.

Ainda no terceiro capítulo, tratamos da descrição analítica da dimensão hierárquica, a fim de entender como as estruturas hierárquicas contribuem para a produção de sentido.

No Capítulo 4 “As Canções e a Polifonia”, descrevemos a forma de organização elementar enunciativa. Em seguida, descrevemos a forma de organização complexa polifônica. Finalmente passamos à análise da presença nas canções de discursos produzidos e representados, bem como da função que eles nelas desempenham.

No Capítulo 5 “Conclusão”, apresentamos os resultados alcançados e suas conseqüências para as hipóteses levantadas na “Introdução”.

## CAPÍTULO 1 — INTRODUÇÃO

### 1.1 Colocação do problema

*“... Minha geração leva vantagem sobre as mais novas, que já começaram a criar sob censura. A minha geração conheceu a não-censura, conheceu o que é criar com total liberdade. Até 68 eu tinha tido um único problema com uma música e uma peça de teatro, Roda-Viva, que foi mais um problema policial que propriamente censura. Isso dá à gente uma certa consciência... Você pensa que a censura é uma anomalia, uma coisa provisória. Eu acho que para o jovem compositor, a Censura é um monstro natural, que existe, que sempre existiu, que não adianta combater. E que está aí”.*

Chico Buarque

Na década de 60, instalou-se no Brasil o Regime Militar, que pretendia assegurar o avanço do Capitalismo e eliminar quaisquer influências que as idéias socialistas pudessem exercer sobre a sociedade brasileira. A parte da sociedade brasileira comprometida com a democracia, em seus diversos matizes, não só lutou contra o Estado, como foi obrigada a encarar os valores autoritários presentes nas relações sociais como um todo.

Entender o regime militar é não só entender um momento específico de nossa História, mas 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. A partir de 1964, a edição dos Atos Institucionais I, II e III recrudesciu 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.

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, a hipótese que se formula é a de que as canções populares produzidas durante o Regime Militar veiculam um discurso específico de contestação e de mobilização que muitas vezes precisava ser disfarçado dos censores.

Por hipótese, 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.

## 1.2 As mulheres de Chico: constituição do *corpus*

*Amo tanto e de tanto amar  
Acho que ela é bonita  
Tem um olho sempre a boiar  
E outro que agita*

*Chico Buarque*

A intenção de analisar as composições de Chico Buarque não é aleatória, são dois os motivos mais significativos. Em primeiro lugar, motiva-nos a constatação da importância literária do compositor, pois suas canções são consideradas verdadeiras “poesias”, tanto pelo traço estético, advindo da Antiguidade Clássica, que primava pelo culto ao belo; como pela fonte de plurissignificação proposta por suas canções. Para o lingüista e músico Luiz Tatit (1996:234), as canções buarqueanas são letras de canção e não poesia em seu sentido estrito. Entretanto, é certo que são uma forma de expressão artística.

Tatit afirma que “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural” (2002). A canção figura como um gênero híbrido, formado por uma parte melódica e outra de substância verbal. A *letra da canção* seria um outro gênero que não *canção* ou *poesia*. Ela traria características próprias, que a difeririam da poesia, que não permitiriam que a chamássemos de canção simplesmente. Para ele, não podemos analisar a letra da canção como analisamos um texto poético, tampouco podemos analisar somente a substância sonora da canção.

Apesar de concordarmos com uma definição de canção que não a limite à letra ou à melodia, não analisaremos as articulações texto/música. Por outro lado, analisaremos o ritmo impresso pela oralidade internalizada das canções, que é característica de base para a categorização do gênero canção. É essa a perspectiva de Adélia Bezerra Meneses em seu

livro *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque*. Trata-se de um estudo temático das letras que modulam o feminino sob uma abordagem ora sociológica, ora psicanalítica.

Conforme suas palavras:

Evidentemente, parto do pressuposto de que, dada a grande penetração, elas [as canções] já fazem parte integrante da sensibilidade musical brasileira, tornando-se, assim, impossível simplesmente ler tais canções, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, um apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor.<sup>1</sup>

O segundo motivo que nos leva à análise das canções é o seu papel sócio-político. Para Maingueneau (1988,1995), a canção é uma prática intersemiótica intrinsecamente vinculada a uma *comunidade discursiva* que habita lugares específicos da formação social. As canções de Chico Buarque servem à contextualização sócio-política, o que o levou a ser considerado não apenas um dos maiores alvos, mas também um exímio “driblador” da censura.

A música popular brasileira, durante o período da ditadura militar, ocupou o espaço de mídia formadora de opinião. Especialmente as canções de Chico Buarque, que durante muito tempo foram consideradas, assim como o próprio compositor, unanimidades no país. É possível estabelecer um paralelo entre a obra deste autor 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. Meneses (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 possu-

---

<sup>1</sup> Meneses (2001:15) chama seu objeto de estudo de poemas-canções.

em um valor nostálgico, uma certa recusa ao mundo industrializado como *Januária* (1967) e *Carolina* (1967). Há uma crítica elaborada com uma tonalidade de saudosismo. “Não há esperança de futuro” (MENESES, 2002:47). 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. Canções de protesto, elas 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* (1972/1973) e *Angélica* (1977).

Ao propor um futuro libertador e vingativo, percebemos a emergência da *Variante Utópica*. A fase de Chico propõe o homem como ser livre da opressão, do cotidiano, da pobreza, da falta de cultura e etc. *A Rosa* (1979) e *Luísa* (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 pela ironia, sátira e paródia.

Para este trabalho, propomos analisar as canções de Chico Buarque produzidas entre 1964 e 1979, canções que fazem parte dos períodos *Lirismo Nostálgico*, *Canções de Repressão* e *Variante Utópica*. Essa particularidade se caracteriza como um recorte indiscutivelmente vasto, dada a extensão da obra do compositor. Pensamos nas regularidades temáticas das canções de Chico para propor um recorte aceitável ao tempo previsto para este trabalho.

Podemos abordar a obra buarqueana observando as regularidades temáticas e os conjuntos lexicais formados por elas. Percebemos que um dos mecanismos do compositor é criar ambientes temáticos recorrentes. Temos, na obra de Chico, “o carnaval”, “a malandragem”, “a homossexualidade”, “a prostituição”, “a rotina”, etc. Ele construiu sua crítica social alicerçada em temáticas aparentemente sem compromisso com o social e o político, principalmente no período da ditadura em que o projeto era que suas críticas ao governo e ao social ficassem no espaço do pressuposto e do subentendido. Como exemplo, temos a canção “Quem te viu quem te vê” – 1966. Tal canção tem como recurso uma cadeia lexical, que remete à temática do carnaval como: cabrochas, ala, mestre sala, festa, samba, gingado, cadência, passos, cordão, fantasia, povo e turista. Entre tais palavras, temos algumas que dividem sentido também com o campo lexical da ditadura ou do governo como: Ala, mestre sala, cordão. Essas palavras abrem uma segunda possibilidade de leitura que aponta para a situação política do país.

Há nas canções de Chico uma certa regularidade lexical que nos permite leituras que não poderiam ser a leitura dos censores. Palavras, aparentemente ingênuas, em suas canções, possuíam sentidos relativos ao contexto sócio-político:

---

Noite, morte, dura, escuro, negra, madrugada, conter, prender, calar, negar, trancar...	Como metáfora para	Ditadura
Canto, cantar, coro, música, canção, cordão, violão, samba, fantasia...	Como metáfora para	Resistência
Carnaval, dia, vida, claro, amanhecer, gozo, graça, alegria, glória...	Como metáfora para	Fim da ditadura

---

**Quadro 1: Recorrências lexicais nas canções de Chico Buarque**

Chico Buarque também tematiza “os malandros” e “as mulheres”. Sobre estas últimas é que ajustaremos nosso foco. Há um número grande de canções das décadas de 60 e 70 que remetem ao universo feminino. A que se deve esta recorrência temática? Uma razão possível seria a necessidade de escapar à censura, uma vez que a instalação de personagens femininas afastaria o censor do tema da política.

A regularidade temática “mulheres” nos indicou, portanto, o caminho para o nosso recorte metodológico. Não podemos negar, como já mencionamos, o destaque dado às personagens femininas, no momento em que tomamos o espaço temporal compreendido entre 1964 e 1979. Notamos um número grande de canções que fazem referência ao universo feminino e muitas delas especificamente com títulos, que se constituem por nomes próprios femininos. É importante ressaltar que entre as canções produzidas na chamada *Vertente Crítica* o número de canções cujos títulos sejam nomes femininos é bem pequeno.

Analisaremos, portanto, doze canções, que representam o total das canções produzidas por Chico Buarque no período de 1964 a 1979 que se apresentam com nomes próprios femininos.

<b>Canção</b>	<b>Ano de publicação</b>
1. A Rita	1965
2. Tereza Tristeza	1965
3. Carolina	1967
4. Januária	1967
5. Benvinda	1968
6. Ana de Amsterdam	1972/1973
7. Bárbara	1972/1973
8. Joana Francesa	1973
9. Angélica	1977
10. Terezinha	1977/1978
11. A Rosa	1979
12. Luísa	1979

**Quadro 2: Canções que compõem o corpus**

### 1.3 Um instrumento de análise do discurso

*Hoje o samba saiu procurando você*

*Chico Buarque*

As canções de Chico Buarque, assim como outras práticas discursivas, trazem em si componentes de ordem lingüística, textual e situacional. Para analisá-las, buscamos um instrumental teórico que abrangesse os aspectos constitutivos já mencionados, a fim de nos possibilitar entender o caráter social e histórico das canções, e que buscasse revelar a complexidade das relações discursivas. Finalmente, o modelo teórico deveria possibilitar a busca de interpretações, que fossem além da descrição do discurso, mas que antes procurasse refletir e descrever interpretações possíveis desse determinado fenômeno.

Em Genebra, um grupo de pesquisadores orientados pelo professor Eddy Roulet propõe um quadro de análise do discurso. O Modelo de Análise Modular (MAM) nasce da

interseção de diversas pesquisas e trabalhos com o objetivo de conciliar as três dimensões do discurso (lingüístico, textual e situacional) em uma perspectiva sócio-cognitivo-interacionista.

O Modelo de Análise Modular (MAM), proposto por Roulet e sua equipe, parte de uma teoria interacionista<sup>2</sup> inspirada em Bakhtin, ao considerar a oposição ao objetivismo abstrato de Saussure, de maneira a provocar o deslocamento do centro de interesse dos estudos lingüísticos para a interação. Como ressalta Marinho (2002:26-36), “Bakhtin, por considerar a linguagem como atividade social e dialógica, oferece importante contribuição para os estudos do discurso”.

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 lingüística, textual e situacional”<sup>3</sup> (ROULET, 2001:188). Portanto, sob essa perspectiva, o MAM se mostra adequado à análise da complexidade e do caráter interacional das canções.

Roulet 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. Além disso, as informações obtidas de cada módulo podem ser relacionadas. Inclusive Marinho (2004) 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.

A análise do discurso, sob a perspectiva do MAM, é proposta em duas etapas:

---

<sup>2</sup> Remetemos a Marinho (2002:26-36) para focar os elementos (teorias, vertentes e estudiosos) fundadores desta proposta teórica até que esta chegasse a uma perspectiva interacionista da análise do discurso.

<sup>3</sup> Nossa tradução para “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”.

- 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 lingüístico, textual e situacional.

- Composição: fase que consiste no exame da forma na qual os sistemas de informação combinam-se discursivamente.

A organização do discurso é 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”, conforme Roulet (1999:148).

O MAM, em sua versão atual, apresenta módulos que definem cinco tipos de informações básicas: os módulos *lexical* e *sintático*, que contemplam a dimensão lingüística, o *hierárquico*, que contempla a dimensão textual, e os módulos *referencial* e *interacional*, que contemplam a dimensão situacional. O MAM define que os módulos são considerados sistemas de informação de base que têm origem nos três componentes do discurso.

As formas de organização surgem da acoplagem entre informações nascidas dos módulos e/ou de 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*, *seqüencial* 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.

Para uma apresentação de todos os módulos e formas de organização, remeto mais uma vez a Marinho (2004:86-97). O quadro a seguir representa o Modelo Modular de Roulet em sua versão atual:

	Módulos <dimensões>	Formas de organização	
		<elementares>	<complexas >
LINGÜÍSTICO	lexical  sintática	Fono-prosódica  semântica  relacional  informacional	periódica  tópica  polifônica
TEXTUAL	hierárquica	enunciativa  seqüencial	composicional
SITUACIONAL	referencial  interacional	operacional	estratégica

Quadro 3: Versão atual do MAM (Roulet, Filiettaz e Grobet, 2001)

#### 1.4 Percurso de análise

*Me diz pra onde é que ainda posso ir*

*Chico Buarque*

Para analisar as canções de Chico Buarque focalizaremos os módulos e formas de organização que possibilitem detectar estratégias nelas utilizadas que visem a burlar a censura. E, além disso, evidenciar o caráter sócio-histórico das canções. Dessa forma, examinaremos os módulos **interacional**, **hierárquico**, a organização elementar **enunciativa** e a organização complexa **polifônica**.

Nosso percurso privilegia a dimensão situacional, por tratar seus dois componentes modulares (módulos **interacional** e **referencial**). A dimensão textual será investigada ao tratarmos do módulo **hierárquico**. A dimensão lingüística será abordada quando passarmos à acoplagem das informações de origem modular e alcançarmos a descrição das formas de organização elementar (**enunciativa**) e complexa (**polifônica**).

	Módulos <dimensões>	Formas de organização	
		<elementares>	<complexas >
LINGÜÍSTICO	lexical	Fono-prosódica	
	sintática	semântica	periódica
TEXTUAL	hierárquica	relacional	tópica
		informacional	polifônica
SITUACIONAL	referencial	enunciativa	composicional
		seqüencial	
	interacional	operacional	estratégica

Quadro 4: Versão atual do MAM com destaque para do percurso de análise.

Tal percurso constituirá nossa hipótese metodológica para que possamos analisar especificamente:

1º) As relações que a produção linguageira mantém com a situação na qual ocorreu, a fim de compreender as relações entre as canções e o mundo em que foram compostas;

2º) A estrutura interacional das canções, a fim de compreender como ela interfere nas interpretações possíveis das canções;

3º) A dinâmica hierárquico-textual das canções, suas recorrências e influências na leitura das canções;

4º) A presença de vozes marcadas ou não-marcadas nas canções, a fim de compreender como se origina e qual a finalidade da polifonia nas canções.

## CAPÍTULO 2 — HISTÓRICO

### 2.1 As quatro faces do Brasil

*É estimulante pensar que o passado vai se modificar. Em geral pensamos que o futuro é que está sujeito a alterações. Não. O passado também é uma reinvenção. Dependendo do que se determina no passado, altera-se o nosso presente.*

*Affonso Romano de Sant'Anna*

O Brasil viveu de 1964 a 1985 sob o comando da ditadura militar, estigmatizada pela intransigência, censura, tortura e desaparecimento. Este período histórico foi marcado por uma chuva de decretos-lei, atos institucionais e leis de segurança nacional. Enfim, um regime cujo maior objetivo era manter a ordem considerando como desordem qualquer tipo de manifestação contrária à sua.

Buscaremos construir neste capítulo um panorama do período da ditadura militar nos apoiando em produções históricas, textos jornalísticos e até literários sobre este momento. Nosso olhar não se deterá em todo o período de governo militar (1964 – 1985), pois nossa proposta é focar o período compreendido entre 1964, ano do golpe militar, e 1979, quando se institui a anistia. Não consideraremos os seis anos finais do regime ditatorial, uma vez que a partir de 1979 já existia, mesmo que em construção um panorama de abertura política.

Para compor a imagem do Brasil, postulamos quatro faces a serem construídas a partir de datas, eventos e pronunciamentos de quem testemunhou o período.

A primeira face a ser tratada será a ditadura militar. Será considerada como o discurso oficial e delineada através de datas, eventos e trechos de proferimentos dos gene-

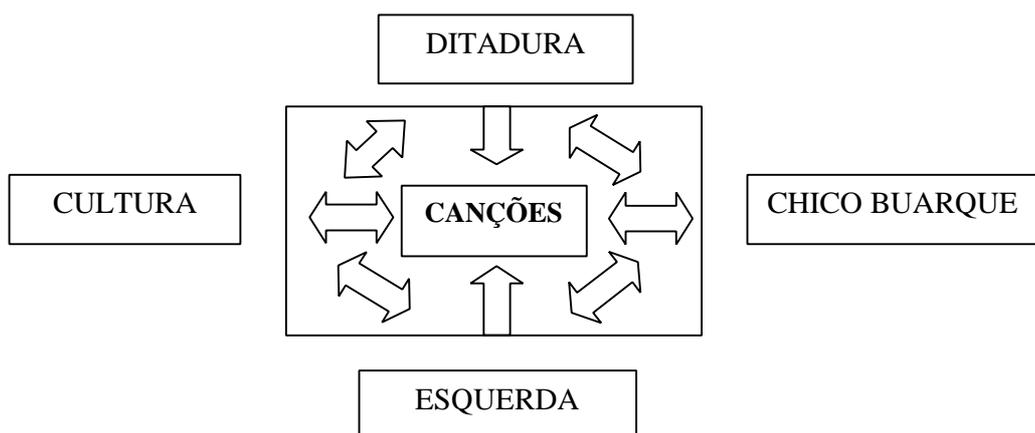
rais-presidentes. O governo militar arvorou-se responsável pela manutenção da ordem, inclusive, intervindo na conduta dos cidadãos.

A face das organizações de esquerda se constituiu como resistência e oposição à postura ditatorial do regime. A caracterização dessa face se constituirá basicamente de relatos de personagens pertencentes às organizações de esquerda.

Por fim, serão construídas as duas últimas faces: a cultural e a de Chico Buarque, que se complementam. A cultural é a imagem da produção no campo da cultura (teatro, música, cinema, etc.) que por sua vez é fortemente influenciada pelas duas faces anteriormente mencionadas.

A face de Chico Buarque é, por conseguinte, amálgama dos reflexos gerados pela tensão entre a ditadura versus a esquerda e seu ambiente sócio-cultural aliado certamente à sensibilidade do compositor.

As canções analisadas nesta dissertação aparecem como produto social desse objeto abstrato criado com essas faces.



**Figura 1: As quatro faces do Brasil**

### 2.1.1 Primeira face: a ditadura militar

*Acabou nosso carnaval  
Ninguém ouve cantar canções  
Ninguém passa mais brincando feliz  
E nos corações saudades e cinzas  
Foi o que restou*

*Chico Buarque*

O período da ditadura militar pode ser dividido em três fases distintas com características políticas peculiares, aspectos que influenciarão a análise desenvolvida nesta dissertação. A primeira vai do início do golpe em 1964 à instituição do Ato Institucional V (AI V) em 1968; a segunda corresponde ao período de maior truculência do regime, de 1968 a 1974; e a terceira fase corresponde ao processo de abertura política, de 1974 à revogação do AI V em 1979.

João Goulart foi deposto e em 31 de março tomou posse o Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco. Instalou-se no país o regime militar cujo objetivo foi assegurar o avanço do capitalismo e eliminar quaisquer influências socialistas da sociedade brasileira.

Com o pretexto de manter as leis e a segurança nacional, estruturou-se o discurso da ditadura militar:

O remédio para os malefícios da extrema esquerda não será o nascimento de uma direita reacionária, mas as reformas que se fizerem necessárias [...] Meu governo será o das leis, o das tradições e princípios morais e políticos que refletem a alma brasileira.<sup>4</sup>

Sem a participação do povo, o golpe deu-se como um acerto entre generais. Posteriormente, surgiram os ecos de um governo antidemocrático através das intervenções nos

---

<sup>4</sup> Trecho do proferimento de posse de Castelo Branco, a 15 de abril de 1964 (WORMS; COSTA, 2002)

sindicatos e na zona rural. Os sindicatos do campo e da cidade organizavam-se, havia nos dois setores uma grande movimentação grevista, o que sugeria uma expressiva liberdade sindical, todavia, essa liberdade não era garantida em lei.

O Ato Institucional I (AI I) permitiu o controle da sociedade e dos poderes públicos, a cassação dos direitos políticos dos cidadãos e o controle do Congresso. Castelo Branco, em 1965, assinou o Ato Institucional II (AI II), que visava, principalmente, controlar o Legislativo. Esse ato alterou o funcionamento do Judiciário, extinguiu partidos políticos e estabeleceu eleições indiretas para a presidência em 1966. A edição do AI II não deixou dúvida acerca das intenções de o regime perpetuar-se no poder. Para muitos que ainda acreditavam na transitoriedade do regime, o texto do AI II trazia: “Não se disse que a Revolução foi, mas que continuará”.

Complementando o AI II em fevereiro de 1966, editou-se o Ato Institucional III (AI III), que estabeleceu também indiretas as eleições para governador.

No poder os militares adotaram o modelo econômico do desenvolvimento acelerado, baseado na concentração de renda, expansão de crédito aos consumidores e abertura externa da economia brasileira. A ampliação das margens de lucro dos empresários e os incentivos fiscais aos estrangeiros deram segurança aos investidores para aplicações no mercado brasileiro. O Brasil passou a ser o “paraíso das transnacionais”.

Em dezembro de 1966, um novo Ato Institucional (AI IV) foi baixado determinando regras para a aprovação da nova Constituição. No primeiro mês de 1967, o Congresso foi reaberto para fazer aprovar a Constituição que institucionalizou definitivamente a ditadura. O presidente Costa e Silva, sucessor de Castelo Branco, subiu ao poder em 1967, proferindo as seguintes palavras em sua posse: “Prometo manter, defender e cumprir a Constitui-

ção. Observar as leis, promover o bem geral e sustentar a união, a integridade e a independência do Brasil”.

O ano de 1968 terminou sob o AI V, que vigorou até 1979 e que concedeu ao Presidente plenos poderes para fechar por tempo ilimitado todo o Poder Legislativo. O ano de 1969 marcou a posse do General Emílio Garrastazu Médici, após o afastamento de Pedro Aleixo, vice-presidente civil de Costa e Silva, impossibilitado de governar por motivo de saúde.

O AI V foi considerado pelo Correio da Manhã como o “golpe dentro do golpe”. Estava instalada a fase mais violenta da ditadura, na qual muitas prisões, torturas, assassinatos e desaparecimentos de presos políticos foram praticados em nome da segurança nacional.

S. Excia., O Sr Presidente da República, após ter ouvido os membros do conselho de Segurança Nacional, resolve baixar um ato institucional que tem como finalidade fundamental preservar a Revolução de Março de 1964, a fim de que possamos, saneando este clima de intranqüilidade, que gera a desconfiança o desconforto e a procura de qualquer forma de atingir o regime que precisamos defender, baixar um ato institucional.<sup>5</sup>

Foi instalada a censura total nos jornais, periódicos, TVs, rádios, etc. E só se veiculavam *slogans* como “*Brasil, ame-o ou deixe-o*” ou “*Ninguém segura este país*”, numa referência ao “Milagre Econômico” que se iniciou em 1970 e ao tricampeonato mundial de futebol também em 1970. Por outro lado, escondeu-se a face radical e repressora do governo Médici (1969–1973).

Embora repressor, o início do governo Médici, em 1969, não vez antever de imediato sua posição opressora ao extremo.

---

<sup>5</sup> Trecho da justificativa do decreto do AI IV, (WORMS; COSTA, 2002)

O ano de 1973 foi considerado o auge do “Milagre Econômico”. Esse nome foi dado pelos capitalistas internacionais para qualificar o período de retomada do crescimento econômico. A expansão industrial concentrou-se no setor de bens de consumo duráveis, tais como eletrodomésticos e automóveis, e foi sustentada pelo crédito fácil, a juros baixos, criando um clima de euforia entre os setores médios da sociedade, transformados então em vorazes consumidores.

Com a posse do general Ernesto Geisel, que prometeu distensão (liberação do regime e relaxamento da repressão), a economia passou a dar os primeiros sinais de crise e o governo sofreu uma derrota significativa nas eleições parlamentares. Embora o governo Geisel controlasse a linha dura, temia a oposição que exigia democracia e ganhou respaldo social.

Ainda em 1977, Geisel destituiu o general Sílvio Frota do ministério do Exército, uma vez que, com o apoio da linha dura, ele pretendia ser o próximo presidente. O movimento operário voltou a se pronunciar publicamente contra a política do arrocho salarial. Durante o período do governo do general Geisel, deu-se início à lenta abertura política. Em maio de 1978, uma greve de metalúrgicos ocorreu em São Paulo, sob a liderança de Luís Inácio da Silva.

Nas eleições de 1978, o Pacote de Abril<sup>6</sup> atingiu seus objetivos: o MDB ganhou em número de votos, mas ficou com minoria de representantes no Congresso Nacional. O governo anunciou o fim do AI V, prometendo continuar a abertura no próximo mandato.

---

<sup>6</sup> Pacote que estabelecia mandato de seis anos para Presidente, manutenção de eleições indiretas para governador e diminuição da representação dos estados mais populosos no Congresso Nacional.

### 2.1.2 Segunda Face: a esquerda

*Essa moça é a tal da janela  
Que eu cansei de cantar  
E agora está só na dela  
Botando só pra quebrar*

*Chico Buarque*

Em oposição ao que chamamos de face da ditadura, aparece a face da esquerda. As duas irão conviver num jogo de polaridades.

Logo após o golpe, o que vimos no cenário brasileiro foi uma esquerda fragmentada no campo ideológico-estratégico. Ideologicamente tal fragmentação pôde observar-se pelas várias tendências que a influenciaram: posicionamentos ora russo, ora chinês, ora cubano, assim como a escolha das táticas de resistência. Houve, no país, uma profusão de siglas, especialmente aquelas que nomearam partidos e organizações de esquerda, que mantiveram em comum somente o fato de se posicionarem contrariamente ao regime militar.

Traçar um perfil para a esquerda no Brasil torna-se uma tarefa hercúlea, na medida em que ela é extremante fragmentada. Para tanto, selecionamos trechos e depoimentos que refletem quatro posicionamentos da esquerda. Foram escolhidos dois trechos de documentos do PC do B<sup>7</sup> e do PC do B-AV<sup>8</sup> e dois depoimentos, um de Dom Luciano Mendes Almeida e outro de Luís Inácio da Silva, pessoas importantes no contexto sócio-político de nosso país no momento ditatorial.

---

<sup>7</sup> Partido formado de uma luta política no interior do PCB. O PC do B também era conhecido como partido comunista.

<sup>8</sup> Partido originado do PC do B. Denominado Ala Vermelha, com tendências à luta armada.

**Trecho 1** – “União dos brasileiros para livrar o país da crise, da ditadura e da ameaça neocolonialista”<sup>9</sup>

O povo brasileiro sofreu duro revés com o golpe de 1º de abril e no país ocorreu uma reviravolta política de sentido reacionário. Foi implantada a ditadura militar. Ascenderam ao governo pessoas diretamente ligadas ao Pentágono e ao Departamento de Estado e que não têm nada em comum com os interesses nacionais. A orientação que preconizam, as soluções que apresentam e as medidas que executam são inspiradas ou ditadas por Washington.

O povo se mantém passivo diante da política antipopular da ditadura. O desencantamento das massas, que se revelou desde os primeiros dias do golpe, generalizou-se e manifesta-se abertamente. O governo é odiado pelos patriotas e democratas. Ações de diversas camadas sociais têm lugar em todo país e contribuem para desmascarar e isolar a ditadura. Os estudantes realizam, corajosamente, demonstrações públicas a favor da liberdade. Promovem passeatas e, por mais de uma vez, entraram em choque com as forças da repressão.

**Trecho 2** – “Crítica ao oportunismo e ao subjetivismo da União dos brasileiros para livrar o país da crise, da ditadura e da ameaça neocolonialista”<sup>10</sup>

#### Sobre a tática da Revolução Brasileira

Para levar a efeito a tarefa principal indicada pela estratégia, ou seja, a destruição da ditadura militar neocolonialista através do aniquilamento das Forças Armadas, *é necessário encontrar a forma de luta adequada*. Como já vimos, as Forças Armadas exercem o papel de ocupação interna e realizam a repressão preventiva. Como realizam a ocupação militar interna do país, estão capacitadas para reprimir qualquer movimento de massas de caráter pacífico ou armado, pois já empregam na prática a luta armada contra-revolucionária. Assim, para que as forças revolucionárias obtenham êxito, torna-se necessário o emprego da luta armada como principal forma de ação. Na situação atual, como o fator dominante da sociedade é a contra-revolução armada, as forças revolucionárias necessariamente devem empregar as mesmas formas de luta empregadas pelas forças contra-revolucionárias. (itálico no original).

**Trecho 3** – Depoimento de Dom Luciano Mendes de Almeida<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Este documento embasou as discussões da VI Conferência Central do partido realizada em 1966.

<sup>10</sup> PC do B-AV, 1967.

A “revolução”, entre aspas, de 1964 aconteceu quando eu estava terminando um trabalho em Roma. A volta para o Brasil, no início de 1965, foi uma profunda experiência, porque encontrei o nosso país sob a ação repressiva dos militares, criando um clima de medo e de apreensão, particularmente no nível da comunicação. Era difícil saber com quem se falava. Atuei na capelinha universitária. Fiquei muito preocupado com a situação de jovens, rapazes e moças desaparecidos e eliminados pelo poder repressivo. Acompanhei, também, lideranças do operariado. Eram as duas áreas mais visadas. Em nível da Igreja, agradeço a experiência de colegas, companheiros de sacerdócio, que souberam expressar a sua rejeição a essas atitudes e tomar a defesa dos perseguidos. Eu mesmo visitei vários na prisão e procurei acompanhar suas famílias. Essa foi a imagem de 1965 até vários anos depois.

#### Trecho 4 – Depoimento de Luís Inácio da Silva<sup>12</sup>

Quando houve o 31 de março, eu tinha exatamente dezoito anos de idade. Trabalhava na Metalúrgica Independência. E eu achava que o golpe era uma coisa boa. Eu trabalhava junto com várias pessoas de idade. E pra essas pessoas, o Exército era uma instituição de muita credibilidade. Como se fosse uma coisa sagrada. Uma coisa intocável. O Exército era uma coisa que poderia consertar o Brasil. Quando houve o golpe, a Metalúrgica Independência tinha 45 pessoas, e a gente tinha uma meia hora para o almoço. Todo mundo de marmitta, a gente sentava pra comer e eu via os velhinhos comentarem: *Agora vai dar certo, agora vão consertar o Brasil, agora vão acabar com o comunismo*. Era essa a idéia. Essa era a visão que eu tinha na época do golpe militar.

Eu acho que a gente tem que dividir o regime militar entre a intenção dos militares que deram o golpe em 1964 e aquilo em que se transformou depois do golpe, a revolução. Pois eu acho que houve uma deformação, se você tirar fora as questões políticas, as perseguições e tal, do ponto de vista da classe trabalhadora o regime militar impulsionou a economia de forma extraordinária. Hoje a gente pode dizer que foi por conta da dívida externa, “milagre” brasileiro e tal, mas o dado concreto é que, naquela época, se tivessem eleições diretas, o Médici ganhava.

Quando é que começou a classe trabalhadora a se rebelar contra o regime militar? A classe trabalhadora despolitizada, a massa. Quando acabou o “milagre brasileiro”. Exatamente a partir do final da década de setenta, quando tivemos que pagar o que nós tínhamos tomando emprestado na década de sessenta.

No governo do Médici, eu tava me formando politicamente. Aí quando foi em 1975, eu fui ser presidente do Sindicato.

---

<sup>11</sup> Em entrevista para o livro “Memória Viva do regime militar” de Ronaldo Costa Couto.

<sup>12</sup> Em entrevista para o livro “Memória Viva do regime militar” de Ronaldo Costa Couto.

A conjunção dos trechos selecionados cria uma imagem da esquerda que se assemelha a uma visão de um caleidoscópio, pois era influenciada por outras organizações de esquerda espalhadas pelo mundo e principalmente na América Latina.

Os trechos e depoimentos fazem referência inicialmente à influência americana que foi sem dúvida um ponto de apoio para a implantação do golpe em nosso país, pois via com maus olhos a influência de países que apoiavam o comunismo como Cuba, por exemplo.

Outro aspecto abordado foi a posição de resistência contra o regime ditatorial. Os primeiros ensaios de resistência foram ouvidos através da enorme vaia recebida pelo general-presidente Castelo Branco durante uma visita à Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1965. Naquele ano, o Rio assistiu a uma passeata contra o AI II. Um ano após, em Belo Horizonte, a UNE<sup>13</sup> estabeleceu o Dia Nacional de luta contra a ditadura. Em 1968, foram presos 1.240 estudantes em Ibiúna (SP), onde se realizava o 30º Congresso da UNE. A crise estudantil chegou a seu ápice.

Quanto mais o governo recrudescia a repressão, mais a resistência se firmava e alguns grupos mais extremistas, como o PC do B-AV, aderiram à luta armada. Organizaram-se os primeiros grupos guerrilheiros contra o regime. Entre esses muitos confrontos violentos podemos destacar o seqüestro do embaixador norte-americano, Charles Elbrick, em 1969, visando à troca por presos políticos. Para manter suas organizações, os guerrilheiros assaltaram também agências bancárias em São Paulo.

A Igreja, que inicialmente havia se colocado junto da classe média favoravelmente ao golpe militar, conforme Dom Luciano, reviu sua posição à medida que foi percebendo as atitudes antidemocráticas, posicionando-se de forma contrária ao regime. Tal posição se

---

<sup>13</sup> União Nacional de Estudantes.

confirmaria em muitos episódios tais como a participação efetiva de religiosos na Comissão “dos Cem Mil” designada para dialogar com o governo e que contava também com professores, estudantes, profissionais liberais e artistas. E em fevereiro de 1978, o Vaticano mandou uma Delegação de padres para o Brasil a fim de apurar os crimes de tortura.

Com a posse do general Ernesto Geisel, que prometeu distensão, surgiram os primeiros sinais de crise na economia que levaram governo a sofrer uma derrota significativa nas eleições parlamentares.

Já nas palavras do líder sindical Lula, o Brasil, por completo, só se deu conta dos efeitos do regime militar quando se efetivou o fim do “milagre econômico”. Em abril de 1977, trabalhadores distribuíram panfletos contra o governo no ABC paulista. O ano de 1979 assistiu a muitas greves e em especial à do ABC paulista, em que os sindicatos sofreram intervenções e Lula foi preso pela primeira vez.

Cresceu a oposição contra o regime. A crise econômica era um fato consumado. O movimento popular organizava grandes manifestações. Em março de 1979, metalúrgicos do ABC entraram novamente em greve. O governo interveio destruindo as lideranças sindicais. Nessa conturbação ocorreu também a posse do general João Baptista Figueiredo como presidente.

Em agosto de 1979, a União Nacional dos Estudantes foi reorganizada, embora sem reconhecimento oficial. Nesse mesmo ano, foi aprovada a Lei da Anistia, proposta pelo presidente Figueiredo. E no início de 1980 os presos políticos foram libertados e os exilados puderam voltar ao país.

### 2.1.3 Terceira Face: A cultura

*Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoou  
Atordoado eu permaneço atento*

*Chico Buarque*

O mundo fervilhou com idéias filosóficas, críticas a condutas sociais, manifestações contrárias à Guerra do Vietnã. Houve uma grande euforia com a expansão tecnológica. A juventude foi influenciada pela conquista da lua, pelos ecos da guerra do Vietnã, pela liberação das pílulas anticoncepcionais e a consequente emancipação feminina e outras tantas idéias. Especialmente no Brasil, além de tudo isso, ocuparam a idéia da juventude preocupações com um país governado por militares. Foram os estudantes, os intelectuais e os artistas que, principalmente, sentiram as profundas transformações geradas pela instalação de um regime militar.

Com o endurecimento da ditadura, fechou-se o cerco sobre os artistas. Já contra o AI II os artistas se mobilizaram em reações contra o fechamento da UNE e dos Centros Populares de Cultura (CPCs). Toda a movimentação da juventude brasileira, no campo cultural, foi como um espelho refletindo os protestos comandados pelos jovens do mundo inteiro.

As atividades culturais passaram a ser o suporte para a organização de mais um ponto de resistência ao jugo dos militares. 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.

### 2.1.3.1 – Os jornais

Nos primeiros momentos do golpe de 1964, a grande imprensa apoiou aos militares, com exceção do jornal “Última Hora”. O jornal da manhã chegou a informar: “A nação saiu vitoriosa com o afastamento do Sr. João Goulart da presidência da República...”<sup>14</sup>

Inicialmente alguns jornalistas não viram os efeitos da ditadura, porém, em 1967, com a edição da Lei de imprensa, os resquícios de liberdade de imprensa foram extintos. A censura passou a ser realizada a qualquer meio de comunicação. Em represália à censura, os jornais deixaram espaços em branco ou publicaram versos ou receitas culinárias, de modo a denunciar ao leitor a presença do veto arbitrário.

Como forma de descrever o sentimento coletivo da passagem do ano 67 para 68, disse o jornalista Zuenir Ventura:

De qualquer maneira, a ditadura havia trocado de ditador, a legislação revolucionária fora substituída por uma Constituição – tudo bem, mas era uma Constituição -, um presidente bonachão se dizia preocupado com a “normalização democrática” e uma nova geração parecia disposta a deixar a marca de sua presença em todos os campos da História. Muitas vezes o ano iria dar a impressão, repetindo Millor Fernandes, de que o país corria o risco de cair numa democracia.

E como complementação às palavras irônicas do jornalista temos as de Betinho:

em 64 a Nação recebeu um tiro no peito. Um tiro que matou a alma nacional. (...) Os personagens que pareciam fazer parte da história natural brasileira, ou da História do Brasil como nós imaginávamos, esses personagens de repente sumiram. Ou fora do poder, ou presos ou mortos. E em seu lugar surgiram outros, que eu nunca sequer percebera existir. Atores bárbaros que eu nunca tinha visto. Idiotas que nem mereciam ser notados. De repente, eles eram mais do que donos do poder, eram donos da realidade! Aí me veio a percepção clara de que o Brasil havia mudado para sempre. (...) Havia sido cometido um assassinato político. Ali morreu um país, morreu uma liderança popular, morreu um processo. Uma derrota política de um período histórico do qual você jamais vai se recuperar nos

---

<sup>14</sup> Correio da Manhã 02 de abril de 1964.

mesmos termos. (...) Não se matam somente as pessoas, também se matam os países, os processos históricos.<sup>15</sup>

Não podemos deixar de mencionar o **Pasquim**, que foi o primeiro e mais influente jornal de oposição à ditadura militar. Surgiu, em julho de 1969, das “mentes” dos jornalistas de Ziraldo, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Prósperi, Claudius, entre outros, como uma resposta à promulgação do ato AI V dos militares.

De uma tiragem inicial de 20 mil exemplares, que a princípio parecia exagerada, o semanário atingiu a marca de mais de 200 mil em seu auge, no meio dos anos 70. O **Pasquim** foi se tornando mais politizado à medida que aumentava a repressão da ditadura, passando a ser um dos porta-vozes da indignação social brasileira.

Além de um grupo fixo de jornalistas, a publicação contava com a colaboração de nomes como Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa e Sérgio Augusto, e também dos colaboradores eventuais Ruy Castro e Fausto Wolff.

Ziraldo em entrevista publicada no jornal "Esquinas de S.P." nº 19, de novembro de 1999 diz:

Um dia perguntaram ao Armando Falcão, que era um ministro da Justiça dos mais reacionários que o Brasil já teve, se nós tínhamos alguma possibilidade de abertura, de voltarmos à democracia. E ele: ‘O futuro a Deus pertence’. Essa frase ficou famosa. Aí eu desenhei o Armando Falcão dizendo a frase para o repórter e apontando para o céu, onde estavam quatro estrelas em carreira. E quatro estrelas é general.

Com a charge, Ziraldo dizia o que todos sabiam, mas ninguém podia falar: a volta à democracia estava nas mãos dos militares.

Em novembro de 1970 a redação inteira do Pasquim foi presa depois que o jornal publicou uma sátira do quadro de Dom Pedro às margens do Ipiranga, de autoria de Pedro

---

<sup>15</sup> Sociólogo Herbert José de Souza, o Betinho, o “irmão do Henfil” dos combates pela Anistia, resume de modo definitivo o que aconteceu naquela época (NAPOLITANO, 1998).

Américo. Os militares esperavam que o semanário saísse de circulação e seus leitores perdessem o interesse, mas durante todo o período em que a equipe esteve encarcerada - até fevereiro de 1971 - o Pasquim foi mantido com colaborações de Chico Buarque, Antônio Callado, Rubem Fonseca, Odete Lara, Gláuber Rocha e diversos intelectuais cariocas.

As prisões continuariam nos anos seguintes, e na década de 80 as bancas que vendiam jornais alternativos como o Pasquim passaram a ser alvo de atentados a bomba. Aproximadamente metade dos pontos de venda decidiram não mais repassar a publicação, temendo ameaças. Foi o princípio do fim do Pasquim.

A repressão aos jornais começou a decair anos mais tarde com a extinção do AI V.

### **2.1.3.3 – O Teatro**

Em 1964, estreou “O Opinião”, que trouxe à tona a miséria das populações urbanas e rurais, misturando música e teatro. “O Opinião” foi referência a quem procurava repertório para fazer oposição ao regime. Esse show, assim como todos os espetáculos do Teatro Arena, colocaram em cena propostas que mais tarde se radicalizaram em lutas armadas.

Outro espetáculo relevante foi “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto, com música de Chico Buarque, que em 1966 tratou do percurso de um retirante, um homem do agreste que viaja rumo ao litoral, e se depara, em cada canto, com a morte, presença ao mesmo tempo anônima e coletiva, até que, em Recife, seu destino, fica sabendo do nascimento de um menino: sinal de que ainda existe algo que resiste à constante negação da vida.

Em 1968, “Roda Viva”, de Chico Buarque, usando deboche e irreverência para demonstrar as condições reais do Brasil, teve muita repercussão tanto pela estética quanto por ser vítima de marcantes episódios de violência. Como exemplo, temos o fato ocorrido

durante o 1º espetáculo, quando os membros do Comando de Caça aos Comunistas, invadiram o teatro e, armados, espancaram o elenco da peça, despiram os atores e obrigaram Marlíia Pêra e Rodrigo Santiago a irem nus para a rua.

Também “Calabar”, de Ruy Guerra e Chico Buarque, foi proibida em 1974, na véspera de sua estréia, assim como muitas outras montagens da época. A proibição inesperada desta montagem, ironicamente, assemelhou-se a uma emboscada ou traição, um dos temas centrais da peça.

Depois de 1979, com a revogação do AI V, o teatro brasileiro voltou a se expressar mais livremente contando com novos caminhos e possibilidades.

### **2.1.3.3 – Cinema**

A sociedade e mais especificamente a juventude viveram um momento de contestações aos valores tradicionais. A liberdade foi a arma para combater a violência da repressão.

Foi com esta inspiração cultural que o cinema se estruturou como mais um formador de opinião. O Cinema Novo foi definido por seu idealizador Glauber Rocha da seguinte maneira:

No Brasil o Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o **travelling** é um instrumento de conhecimento, a montagem não é uma demagogia, pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil. (Hollanda, 1984:39)

Glauber Rocha possuía naquela época, entre muitas produções, dois expoentes da cinematografia brasileira de resistência. Ele, em seus filmes, propositalmente, utilizava luzes e planos sujos, marginais marcando nossa situação social de terceiro mundo diferentemente do que era proposto no cinema mundial. Lembramos então “Deus e o Diabo na Terra do sol”, cujo título se inspira nas imagens sobre o Estado, presentes no pensamento

social latino-americano e no enfrentamento dos interesses dominantes estabelecidos que caracterizam os estudos sobre o papel do Estado brasileiro ao longo do processo de industrialização. E “Terra em Transe”, que também mistura poesia e política e traz em seu texto trechos de poesias barrocas e frases marxistas.

As críticas e a resistência persistiram até o final da ditadura entre 1969 e 1974. E temos, como exemplo, o filme “Macunaíma”, de José Pedro de Andrade, inspirado na obra de mesmo título de Mário de Andrade, que trata das espertezas de um herói preguiçoso e sem caráter.

#### **2.1.3.4 – A Música**

De 1964 a 1968 percebeu-se uma grande diversidade de estilos musicais. Vimos duas fortes tendências: os que trouxeram uma influência do Ie-ie-ie americano para o Brasil – A Jovem Guarda - e os que foram influenciados pela Bossa Nova e pelo Samba, que possuíam uma forte tonalidade político-ideológica.

A Jovem Guarda declarou o descompromisso com os rumos políticos do país e deu preferência às “festas de arromba”. O hino foi uma música chamada “Quero que tudo vá para o inferno”, de Roberto e Erasmo Carlos, e que foi considerada pelos engajados como o “hino dos alienados”. A Jovem Guarda, com o seu forte apelo popular, influenciou as roupas, os cabelos e até as gírias da juventude.

Já as canções de protesto se subdividiam em tendências: os Tropicalistas, com Caetano e Gilberto Gil como expoentes; O Clube da Esquina, com Milton Nascimento e Os irmãos Borges; a ala mais radicalizada, cujo objetivo era produzir música participante, com Geraldo Vandré, que em certa ocasião disse: “A música tem de servir para alertar o povo.” Havia ainda uma classe de compositores que, mesmo fazendo uma canção conteudista,

não via a música como um instrumento de mobilização popular, mas como forma de expressar uma idéia, uma momento político, a luta de classes, etc.

Em 1965 as músicas de protesto começaram a ganhar grande expressão, através dos Festivais da Canção organizados pelas TVs Excelsior, Record e Globo, que conseguiram enormes audiências ao vivo e também pelas transmissões televisivas. Esses festivais acabaram se tornando verdadeiros centros de discussão musical.

Instalou-se a época dos festivais promovidos pela televisão brasileira. Os principais festivais e as canções vencedoras foram:

- 1965 – (TV Excelsior) Arrastão, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes.
- 1966 – (TV Excelsior) Porta-estandarte, de Geraldo Vandré e Fernando Lona.
- 1966 – (TV Record) A banda, de Chico Buarque.
- 1967 – (TV Record) Ponteio, de Edu Lobo.
- 1968 – (TV Globo) Sabiá, de Tom Jobim e Chico Buarque.

Os festivais foram levados a sério não só pelos artistas, mas também pelo público que considerou as canções como sua própria voz, por isso muitas vezes as canções que eram mais conteudistas e preteridas pelos jurados eram aclamadas pelo público. Muitos artistas e muitas canções sofreram com a censura, uma vez que, por causar tão forte o envolvimento social, eram muito observados pelos órgãos censores.

Os artistas procuraram meios de burlar os censores utilizando-se de pseudônimos como Julinho da Adelaide e Leonel da Paiva (ninguém menos que Chico Buarque de Holanda) e também através de metáforas.

Instalou-se o momento em que, para driblar a censura, era preciso dizer, sem dizer, era preciso usar como pano de fundo a desilusão do amor ou futilidades cotidianas para se

falar da repressão. Foi preciso chamar de “Você” seu grande opressor como Chico fez com Médici em *Apesar de você*<sup>16</sup>.

Portanto, indubitavelmente, as maiores vítimas da censura foram: a música popular, a imprensa e o teatro. Fechou-se, a partir daí, o cerco sobre os artistas. Muitos deles, como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, foram exilados.

Em 1974, houve um episódio contundente no confronto da Ditadura e os artistas. Trata-se da censura da Photo 73 – Show da Phonogram, gigantesca exposição de cantores e composição na qual seria cantada a música Cálice por seus autores Chico e Gil. Mas ela foi proibida na hora da apresentação, mesmo tendo sua letra publicada em jornal. Para impedir que a palavra Cálice (Cale-se) fosse pronunciada, cortaram o som de todos os microfones do Anhembi, um após o outro. Chico com raiva começava a cantar num deles, o som era desligado; ele pegava outro, também faziam o mesmo, e outro e outro. E assim iconizou-se, transformou-se em imagem concreta aquela palavra. Para que ninguém ouvisse “Cale-se”, a censura levou aquelas três mil pessoas presentes ao show a verem o “Cale-se” dramaticamente concretizado nos microfones calados.<sup>17</sup>

#### 2.1.4 Quarta Face: Chico Buarque

*Não é preciso insistir na importância de Chico Buarque para a cultura brasileira. [...] É exatamente essa a sensação que nos transmite o contato com a criação de Chico. Ela não apenas registra a nossa história, como freqüentemente a revela para nós sob ângulos insuspeitados, amarrando e comunicando a experiência coletiva aos segredos e abismos da subjetividade de cada um.*<sup>18</sup>

Chico Buarque é filho de Maria Amélia Alvim Buarque, pianista amadora, e do historiador Sérgio Buarque de Holanda. Nasceu no Rio de Janeiro, em 19 junho de 1944.

---

<sup>16</sup> Apontamos que se comentava que o alvo de *Apesar de você* era, de fato, o General Golberri de Couto e Silva (eminência parda do poder, o grande mentor dos golpes e, particularmente, da edição do AI V) e não o Médici.

<sup>17</sup> MENESES, 2002.

<sup>18</sup> Fernando de Barros e Silva falando sobre a obra de Chico (SILVA, 2004).

Durante sua infância, seu pai recebeu um convite para ministrar aulas na Universidade de Roma, aceitou e se mudou com toda a família. Uma das grandes influências de Sérgio Buarque a seu filho foi a sua amizade com Vinícius de Moraes que futuramente seria também grande amigo e parceiro em muitas canções de seu filho.

Chico Buarque foi politicamente influenciado pelo trabalhismo getulista, na infância, e pelo desenvolvimento nacional de JK na adolescência. Culturalmente, suas influências são vanguardistas seja na poesia, cinema ou arquitetura. Leu os grandes clássicos: Sartre, Flaubert, Kafka, Dostoiévski e Tolstoi sugeridos pelo pai. Ouviu sambas: Noel Rosa, Ataulfo Alves e Dorival Caymmi, músicas italianas e francesas que ouvira na Europa e aprendera a gostar.

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

Chico decididamente nasce para o país logo após o golpe de 1964, quando esvaiu a fantasia de uma civilização brasileira, como sonhada a partir do final dos anos 50.

*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.<sup>19</sup>*

Chico driblava a censura com sua poesia que contava a história de seu tempo e ao fazê-lo contava a história do próprio homem. Assim Chico Buarque se auto-definiu em

---

<sup>19</sup> Entrevista à Folha de São Paulo em 18 de março de 1999.

sua canção “O Futebol”, de 1989: “*Para tirar efeito igual/ Ao jogador/Qual compositor/Para aplicar uma firula exata.*”

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. Decidiu-se por um auto-exílio e partiu mais uma vez para Roma, onde não deixou de fazer suas composições e discos.

Retornou ao Brasil, fazendo 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<sup>20</sup>.”

Para driblar a censura, 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, lançou o disco *Sinal fechado*, com músicas de outros compositores, exceção feita à *Acorda amor*, composta em parceria com Julinho da Adelaide, ou seja, com ele mesmo.

Foi mais uma vez detido pelo DOPS, ao regressar de uma viagem a Cuba, quando iniciava um processo de aproximação entre a cultura desse país e o Brasil.

---

<sup>20</sup> Palavras de Chico quando convocado a dar explicações sobre a personagem da canção “Apesar de Você”. Entrevista à revista Playboy, disponível no site [www.chicobuaque.com.br](http://www.chicobuaque.com.br).

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”.

### CAPÍTULO 3 — CANÇÃO: OBJETO DE ESTUDO

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

*Chico Buarque*

#### 3.1 As canções e o mundo: dimensão referencial

A atividade social tem um poder estruturante sobre as situações de discurso, performa as ações dos participantes e permite uma representação da estrutura do meio ambiente. Pautada nas inquietações sobre a situação social e a relação que estas estabelecem com as produções languageiras, a equipe genebrina desenvolveu seus estudos sobre a dimensão referencial. O módulo referencial é definido como um componente elementar do discurso (ROULET; FILLIETTAZ & GROBET, 2001:103), e trata das relações que as produções languageiras mantêm com as situações nas quais foram produzidas. Como expõe Marinho,<sup>21</sup> o módulo referencial é um componente do modelo que estuda os elos do discurso com mundo no qual ele é produzido, bem como suas relações com o(s) mundo(s) que ele representa.

A abordagem genebrina da 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 uma certa linha de conduta, representam os contextos de atividades. Para detalhar mais o módulo referencial, toma-se 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.

---

<sup>21</sup> Texto apresentado em mesa redonda no 1º Encontro Mineiro de Análise do Discurso realizado na UFMG em 22 a 24/06/2005.

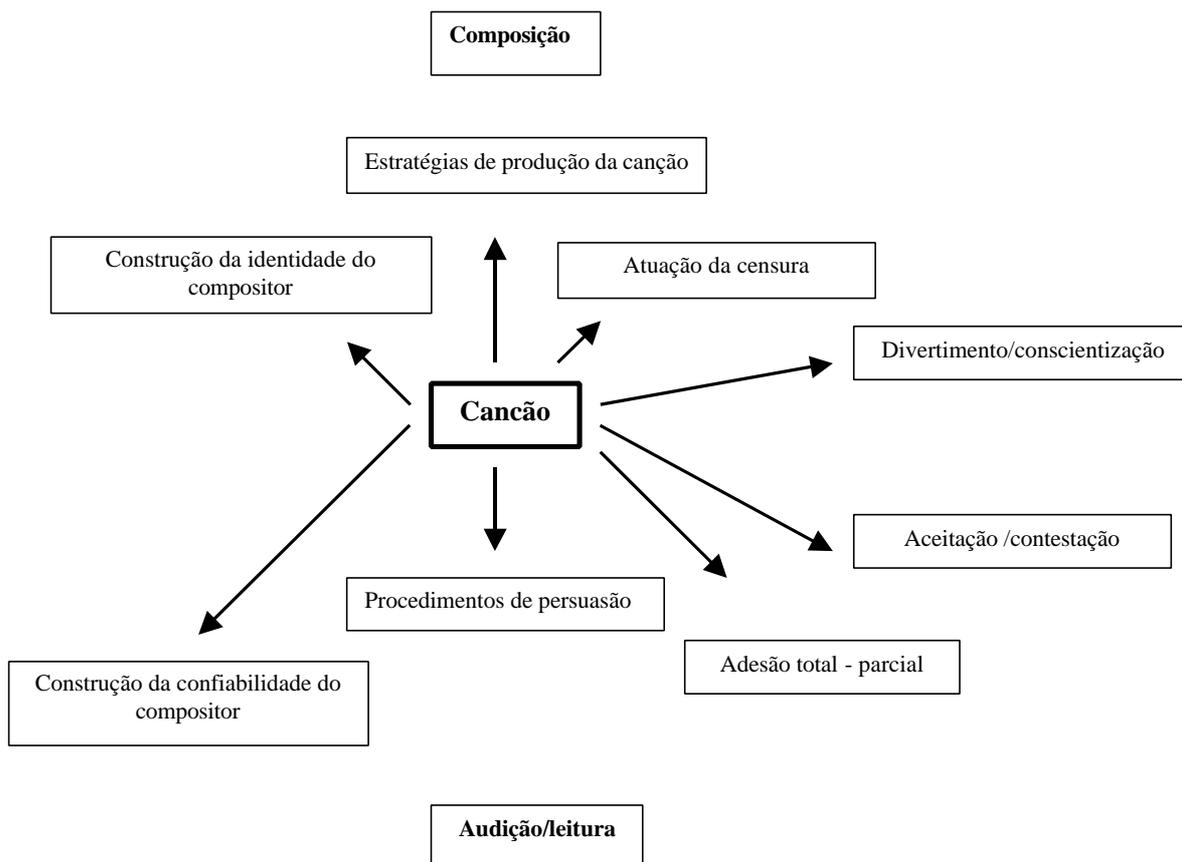
As categorias da dimensão referencial aliam e descrevem as atividades, as ações e os conceitos envolvidos numa dada interação e são quatro: Representações praxeológicas e conceituais (consideradas subjacentes ao discurso), e estruturas praxeológicas e conceituais (consideradas emergentes, resultantes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

<b>Representações</b>		<b>Estruturas</b>	
<b>Praxeológica</b>	<b>Conceitual</b>	<b>Praxeológica</b>	<b>Conceitual</b>
Corresponde à descrição das ações que se realizam para a produção de um tipo de interação.	Elenca certo número de características de determinado objeto independentemente de uma interação particular.	Representa como se realiza determinada interação e descreve as ações coordenadas dos seus participantes.	Combina os elementos da representação conceitual de uma determinada maneira numa interação particular.

**Quadro 5: Categorias da dimensão referencial**

### **3.1.1 A canção engajada e sua representação praxeológica**

Filliettaz (1997) evidencia que a representação praxeológica é um construto coletivo interiorizado pelos agentes, que não pretende somente determinar as ações, mas opera como um guia cognitivo subjacente, pois retrata alguns percursos acionais típicos ligados a uma situação de interação determinada. Em nossa análise, propomos uma representação praxeológica de canção de engajamento produzida em período da ditadura militar.



**Figura 2: Representação praxeológica das canções de engajamento**

Temos dois grupos acionais, um relacionado às ações desenvolvidas no ato da composição das canções e outro relacionado ao ato da leitura/audição.

Para atingir, persuadir e conscientizar seu público, o compositor constrói sua identidade de acordo com sua posição num dado momento histórico, que influencia direta ou indiretamente a produção do discurso das canções. Os compositores engajados, como já dissemos, posicionaram-se contrariamente ao governo ditatorial. Assim seu público reconhecia a identidade de um compositor nas ações com que procuravam denunciar as atitudes antidemocráticas do militarismo.

Ao produzir suas canções, o compositor buscava estratégias que, concomitantemente, denunciasses o momento histórico e burlassem a censura. As canções eram, total ou

parcialmente, censuradas quando faziam alguma crítica ao governo ou quando denunciavam problemas sociais. Na divulgação, as canções atingiam seu objetivo de conscientização ou mera diversão quando eram aceitas, ou serviam como instrumentos de contestação social.

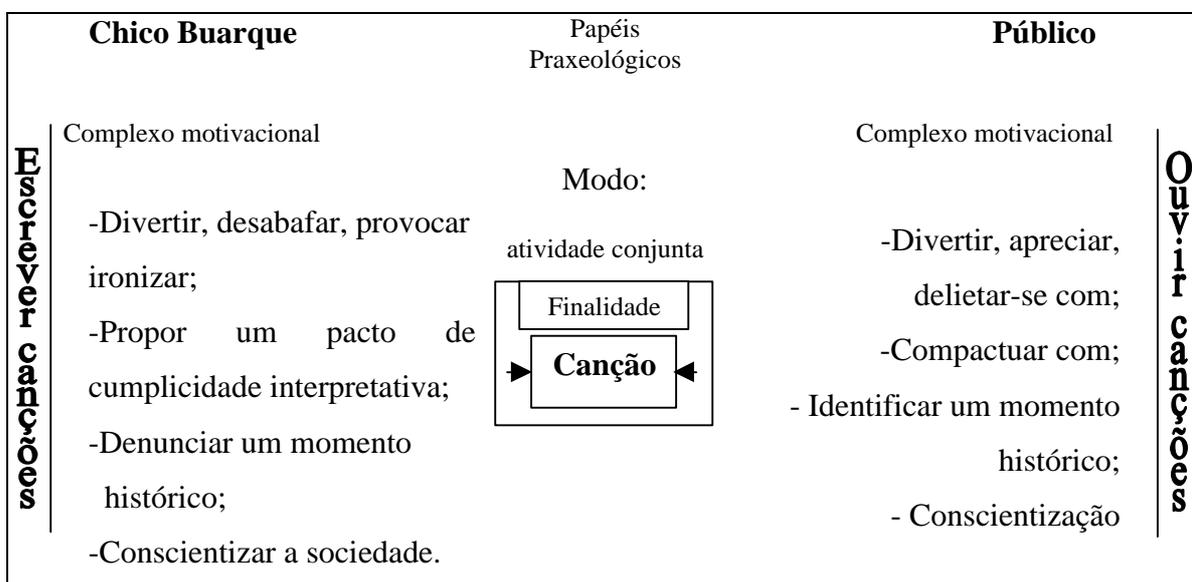
### **3.1.2 O enquadre acional das canções engajadas**

O quadro acional procura explicitar algumas propriedades de uma interação efetiva, do ponto de vista das configurações das ações. Enquanto as representações praxeológicas se destinam a esquematizar as atividades, 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:

- i. o modo: segundo Filliettaz (2000:63), os modos de ação dividem-se em ações individuais e ações conjuntas;
- ii. a finalidade: constitui o “núcleo” ou o “centro” da natureza de uma determinada interação.
- iii. os papéis praxeológicos: considerados como as identidades situacionais que os agentes de uma determinada interação assumem.
- iv. 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.
- v. 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, vamos esquematizar dois quadros acionais propondo uma leitura analítico-descritiva dos parâmetros especialmente dos mais relevantes.

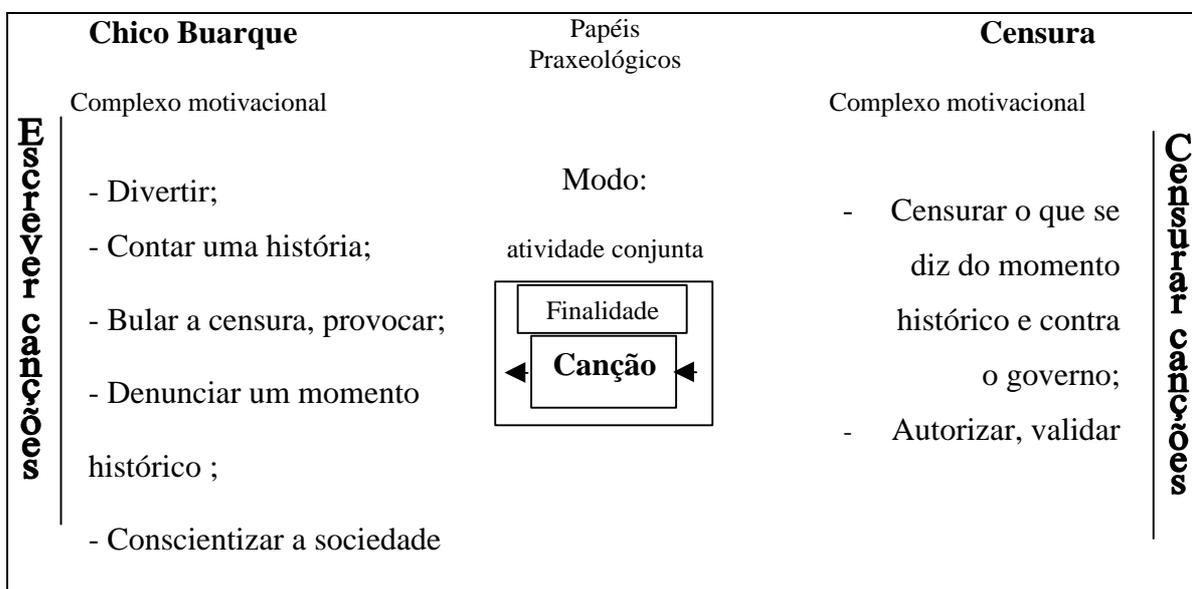
No nível da interação entre Compositor (Chico Buarque) e público/censura, temos duas configurações para o quadro acional que vão se diferenciar basicamente quanto à identificação dos papéis praxeológicos dos interactantes envolvidos.



**Quadro 6: Proposta para o quadro acional 1**

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, denunciar um momento histórico, conscientizar a sociedade / divertir, apreciar, delietar-se com compactuar com, identificar um momento histórico e conscientização) 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 pre-

xeológicos determinados *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 produzir canções e, por outro lado, a intenção do público, que é ouvir as canções. O aparente complexo motivacional disfarça a intenção de denúncia do momento histórico e da 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.



**Quadro 7: Proposta para o quadro acional 2**

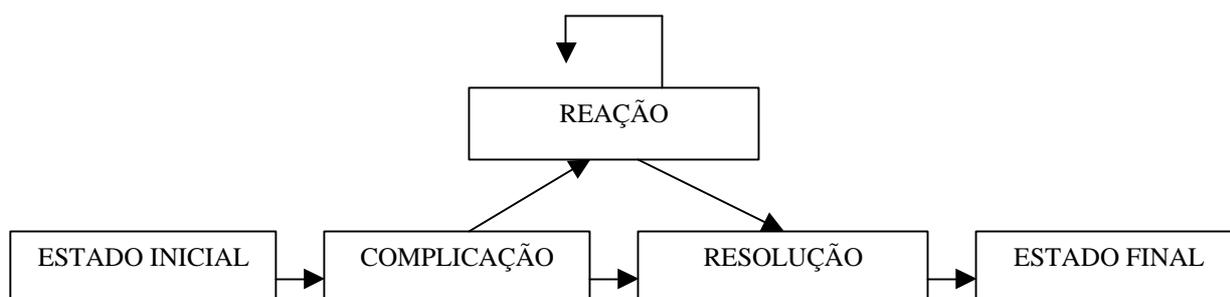
O quadro acional exposto acima se diferencia do anterior por apresentar como posições de papéis praxeológicos *Chico Buarque* e *censura* e por evidenciar as modalidades praxeológicas da atividade conjunta estabelecida na interação de dois indivíduos em relação à canção. As ações que presidem tal interação se organizam em torno de um “núcleo” conjunto (canção) que pressuponha “objetos acionais” distintos e opostos, como, por exemplo, burlar a censura e censurar. Nesse caso há uma freqüente recusa por parte ora do compositor, ora da própria censura e vice-versa, o que coloca em perigo a permanência do

quadro conjunto e deixa clara uma ameaça constante à face de ambos, constatada quando o compositor utiliza-se de estratégias e consegue burlar a censura ou quando os censores percebem alguma estratégia de burla e censuram a canção.

### 3.1.3 A estrutura praxeológica das canções

As estruturas praxeológicas devem representar a realização de determinada interação. Segundo Lopes (2002:232), 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.

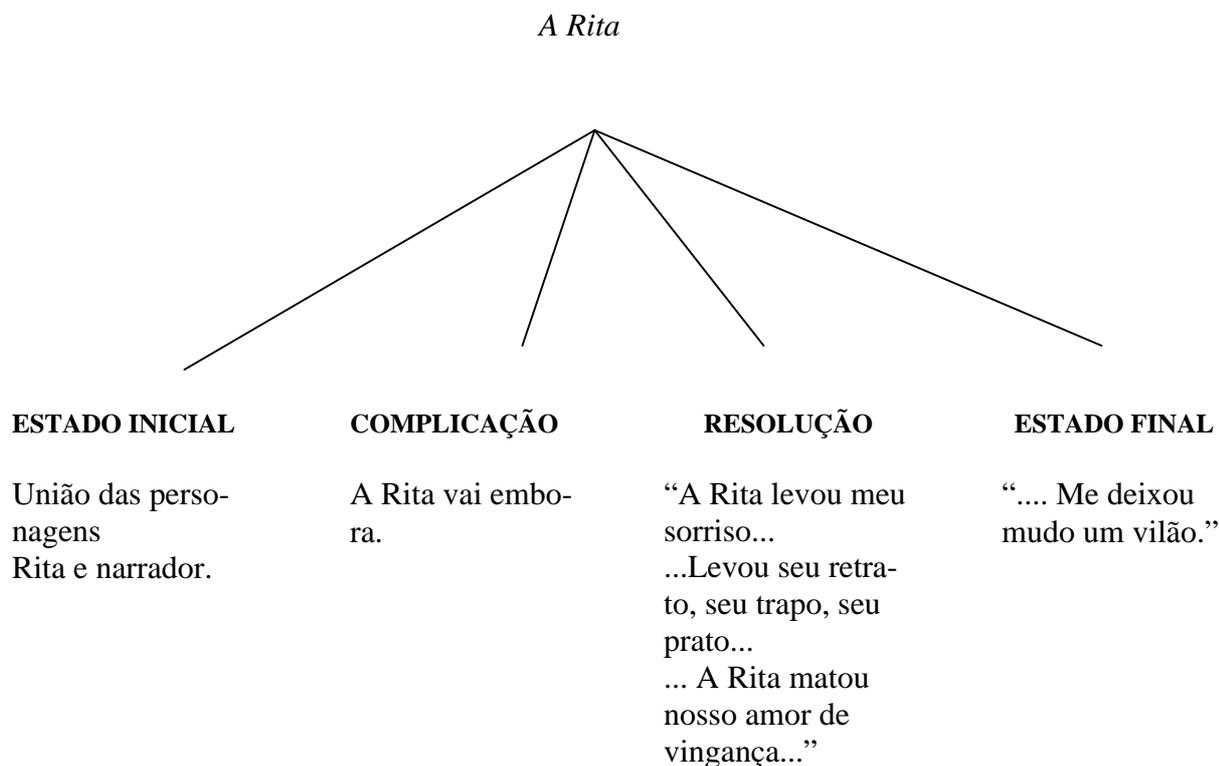
Ao considerarmos as canções e sua estruturação interna, podemos dizer que as canções do nosso corpus obedecem a uma representação assemelhada a uma representação prototípica das histórias narrativas como proposto por Soares (2003:122):



**Figura 3: Representação praxeológica de uma história. Fonte: Soares (2003:122)**

As narrativas que compõem o nosso corpus apresentam, no plano referencial, uma estrutura praxeológica relacionada com a representação praxeológica de uma história. Organizam-se cronologicamente e estabelecem entre os fatos certa sucessão temporal.

As semelhanças entre os percursos acionais, por sua vez, reforçam a hipótese de que, embora as representações possam variar de um interlocutor para outro, existem, entre os membros de uma comunidade, representações relativamente estáveis dos referentes, como ressalta Filliettaz (1996). Assim, para cada canção teremos uma estrutura praxeológica peculiar que a represente segundo sua estrutura narrativa. Cabe ainda lembrar que o esquema narrativo proposto na figura três não se apresenta com a simplicidade descrita. É possível que etapas fiquem pressupostas. Tal fato pode ser demonstrado na estrutura praxeológica proposta para a canção “A Rita”, que apresenta, como pressuposto, o seu estado inicial.

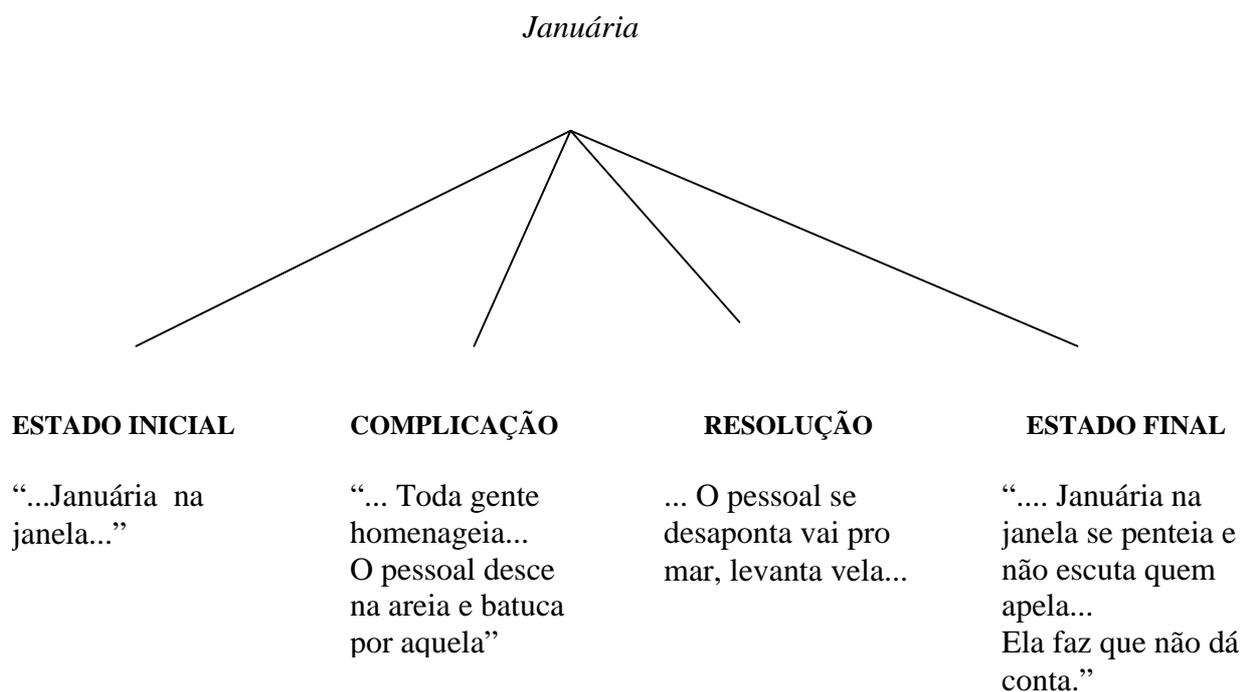


**Figura 4: Estrutura praxeológica da canção “A Rita”**

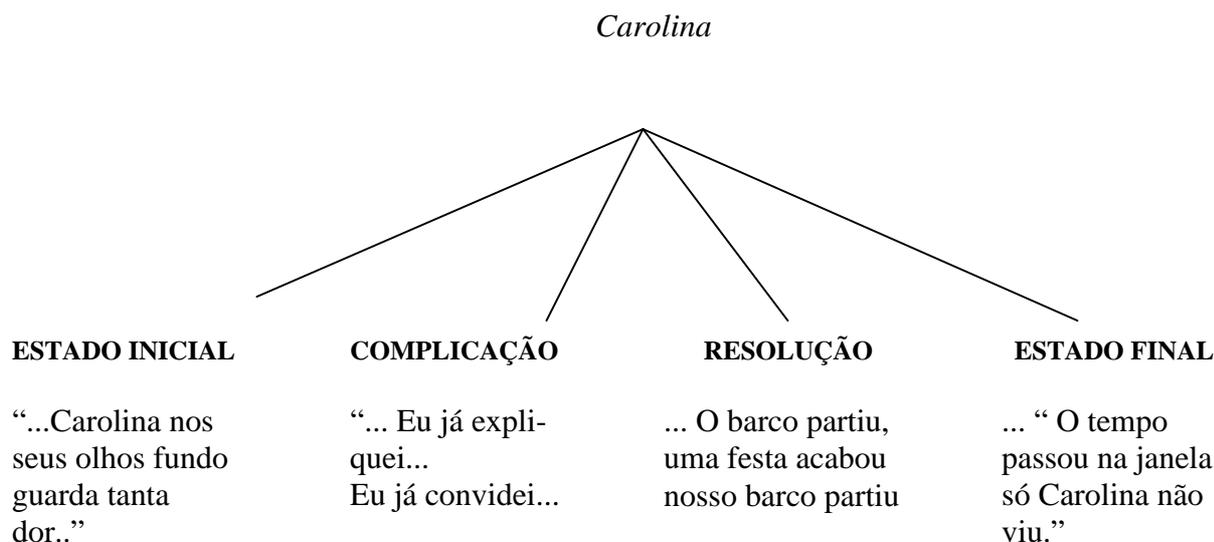
Como evidencia esse esquema, o compositor pressupõe o estado inicial, a junção do casal (personagens da canção). Por algum motivo, o casal se separa e Rita deixa a relação levando com ela tudo o que lhe pertencia e ao seu parceiro também, atitude que causa no

narrador espanto – “*Que papel!*” – e silêncio diante de tal atitude – “*me deixou mudo um violão*” –.

Os dois percursos adotados por Chico Buarque se mostraram peculiares, pois a construção narrativa busca mudar o estado inicial de passividade das canções, mas não consegue. Vejamos:



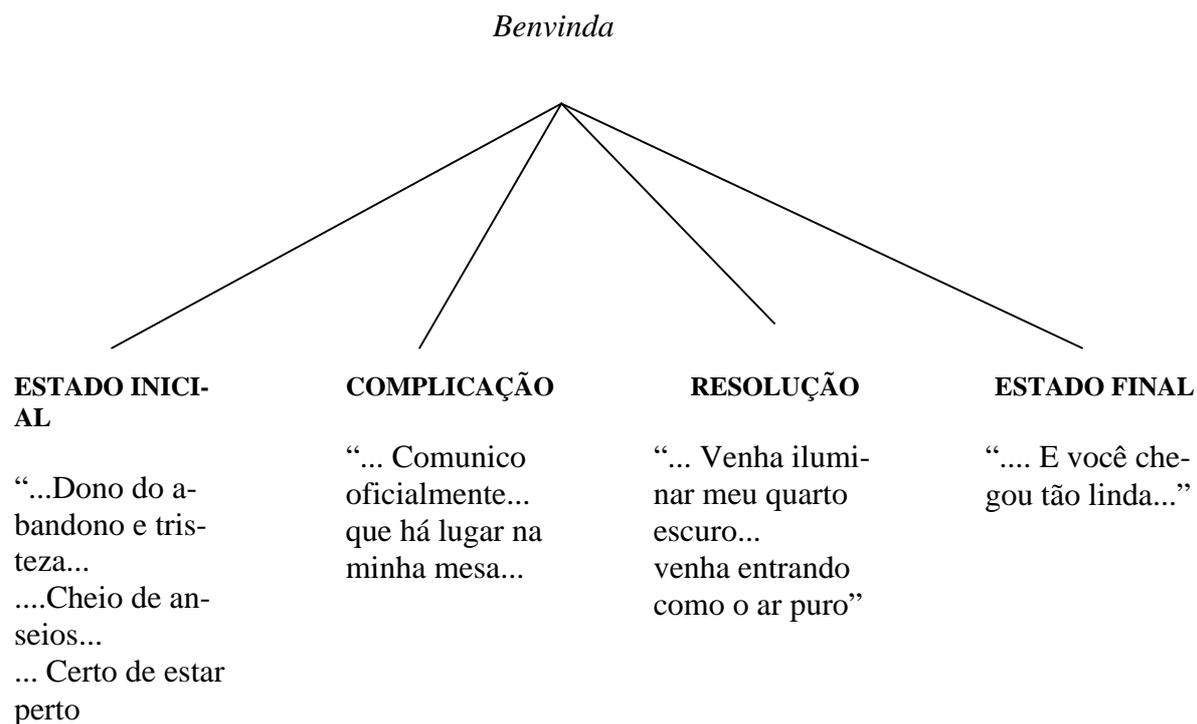
**Figura 5: Estrutura praxeológica da canção *Januária***



**Figura 6: Estrutura praxeológica da canção *Carolina***

A complicação, no primeiro caso, apresenta-se como uma série de homenagens e no segundo como um arrolamento de argumentos. Já na resolução, nos dois exemplos, vemos a desistência de quem propõe a mudança. O estado final é na verdade a manutenção, nos dois casos, do posicionamento do estado inicial marcado por um estado de passividade. Há também no estado final uma recorrência temática ao se dizer que ambas as personagens encontram-se diante da janela.

Em oposição a esse percurso que expressa como estado final a passividade, temos o caminho acional adotado pelo compositor na canção “Benvinda”, que expressa a atitude de volta da personagem, a qual atende ao apelo do narrador.



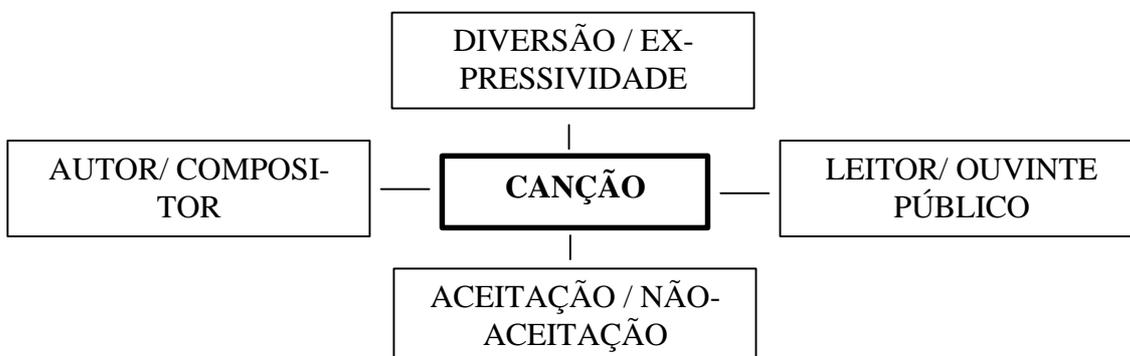
**Figura 7: Estrutura praxeológica da canção *Benvinda***

O narrador, que inicialmente se encontrava triste com a ausência de sua Benvinda, comunica que está preparado para recebê-la e em seguida pede que sua amada volte. Benvinda volta e releva, diferentemente das outras canções, cujas estruturas praxeológicas propomos, uma mudança no estado final da narrativa.

### 3.1.4 A representação conceitual da canção engajada

As representações conceituais, segundo Filliettaz (1996:39-40), são propostas a partir de um inventário de certo número de características de determinado objeto, independentemente de uma interação particular. Propor uma representação conceitual para as canções

do nosso *corpus* é engendrar um conjunto de propriedades ligadas a elas. Poderíamos esboçar da seguinte maneira uma representação conceitual genérica para as canções:



**Figura 8: Representação conceitual genérica de canção**

As canções possuem, ligadas a elas, propriedades típicas como os conceitos de compositor, público, diversão/expressividade e por estarem atreladas a um dado momento histórico, aceitação ou não. Podemos ainda propor uma representação ativada na mente dos sujeitos para as canções de engajamento, que expressaríamos a partir de propriedades tipicamente associadas a elas:



**Figura 9: Representação conceitual da canção de engajamento**

As canções de engajamento possuem propriedades típicas como os conceitos de compositor, censores, conscientização e censura por estarem de forma decisiva ligadas não a um dado momento histórico, mas especificamente ao momento da ditadura militar. Ao considerarmos a hipótese de que as canções são documentos históricos, afirmamos a impor-

tância das informações evidenciadas com a análise da dimensão referencial, as quais passarão todas as análises proposta a seguir.

### 3.2 A materialidade das canções: dimensão interacional

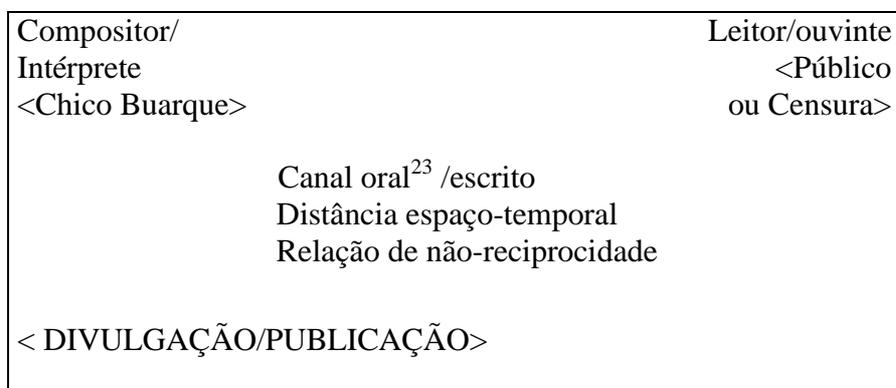
Uma vez que o discurso é concebido como algo construído a partir do uso do repertório lingüístico em uma determinada situação de interação, as estruturas lingüísticas devem ser vistas como resultado do caráter dinâmico e dialógico do discurso. Todo discurso implica um modo de interação. Faz-se importante identificar a posição dos interactantes no tempo e no espaço. Enfim, toda situação de interação posiciona-se dentro dos limites dos parâmetros de ordem material. De acordo com Roulet (Roulet; Filliettaz & Grobet, 2001), os elementos da materialidade do discurso são:

- **o canal** – refere-se ao suporte físico utilizado pelos interactantes: oral, escrito, visual.
- **o modo** – refere-se à co-presença ou distância temporal e espacial dos interactantes.
- **o tipo de vínculo** – refere-se à retroação, reciprocidade ou não reciprocidade dos interactantes.

Outra informação importante para o MAM é identificar a posição que os interactantes ocupam nas interações. O termo *posição de interação* procura, de acordo com o grupo genebrino, refletir a identidade particular de cada interactante sob o ângulo das condições materiais de sua participação na interação e no discurso.

As informações fornecidas pela dimensão interacional podem ser representadas por meio de um enquadre interacional. Se considerarmos, por exemplo, a interação que se efe-

tiva com a publicação/divulgação das canções de Chico Buarque, poderíamos dar a essa interação a seguinte forma.<sup>22</sup>



**Quadro 8: materialidade da divulgação/publicação<sup>24</sup> das canções buarqueanas**

Como já mencionado, o módulo interacional contempla a materialidade de uma situação de interação. As posições de interação são ocupadas pelo **compositor** e seu **leitor/ouvinte** que interagem numa relação de não-reciprocidade, distância espaço-temporal através de um canal que pode ser oral/escrito.

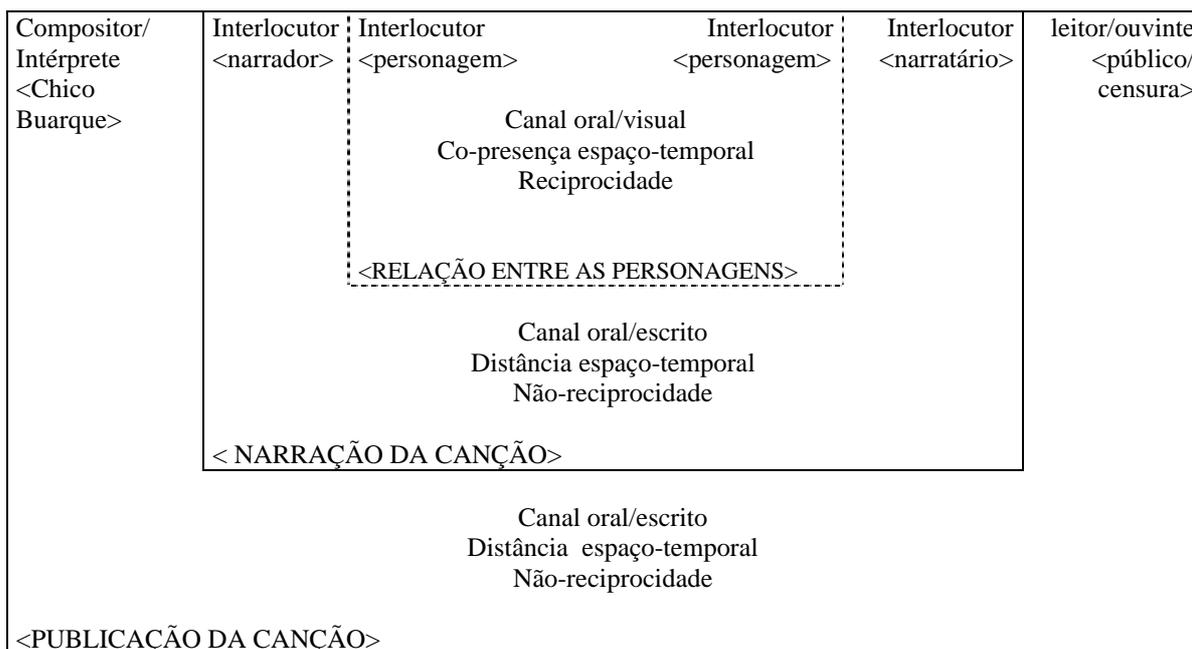
As canções de Chico analisadas em nosso estudo revelam materialidades interacionais consideradas complexas, com várias interações encaixadas no nível da interação efetivamente realizada. A referida complexidade remete-nos ao enquadre interacional da interação romanescas<sup>25</sup> por, como já citado na seção anterior, possuírem uma estrutura que se assemelha a uma narrativa. As canções analisadas podem representar sua materialidade através de um enquadre geral, como proposto a seguir:

<sup>22</sup> As informações entre colchetes apontam informações de ordem referencial, que foram introduzidas para facilitar a leitura do enquadre.

<sup>23</sup> Consideramos o canal também como oral referindo-nos à audição das canções, mesmo cientes de nossa escolha de não analisarmos a melodia das canções.

<sup>24</sup> Em disco e não em show.

<sup>25</sup> cf. Roulet, Filliettaz e Grobet (2001:157)



**Quadro 9: Enquadre interacional geral das canções**

Verificamos que o enquadre geral das canções nos apresenta as seguintes posições de interação:

- a) No nível mais externo: **compositor / leitor-ouvinte;**
- b) No nível intermediário: **narrador / narratário;**
- c) No nível mais interno: **personagem / personagem**

O enquadre interacional obtido é considerado um quadro complexo, pois apresenta seis posições de interação em três níveis de encaixamento. No nível mais externo, da divulgação/publicação das canções, temos a figura do compositor e do leitor/ouvinte numa relação de não-reciprocidade em distância espaço-temporal e canal oral/escrito. No nível médio, da narração da canção, temos a interação entre o narrador instituído pelo autor e seu narratário, que se apresenta como um sujeito que interage na narração. A materialidade desse nível intermediário se constrói com um canal oral/escrito, em distância espaço-temporal e numa relação de não-reciprocidade. Fixando-nos na interação conversacional relacionada aos personagens, temos o nível mais interno marcado pela linha pontilhada

(para salientar o simulacro criado pela separação didática entre narrador e personagem). Nesse nível o canal é oral/visual, pois temos uma interação realizada em presença espaço-temporal e com reciprocidade.

A complexidade do enquadre geral das canções, assim com o próprio quadro interacional romanesco, revela um afastamento do interactante que se posiciona no nível mais externo do quadro, pois o mesmo, além de instaurar um narrador, faz com que este, por sua vez, instaure também personagens que sejam, enfim, os porta-vozes efetivos da interação.

### **3.2.1 A materialidade das canções e o mundo**

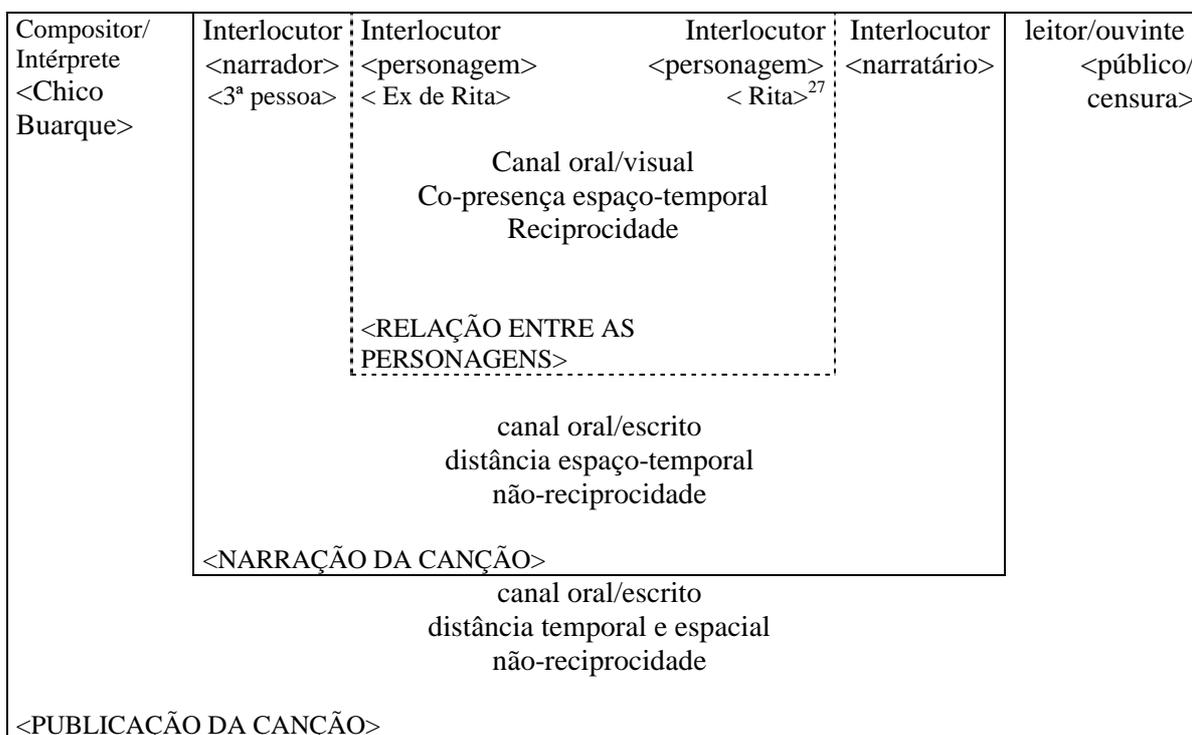
Na versão atual do Modelo, considera-se que as informações interacionais, em si mesmas, têm relativamente pouco interesse; no entanto, elas interferem como elementos importantes quando considerados outros componentes, como, por exemplo, os de origem enunciativa e hierárquica e referencial.

Todos os enquadres representativos das materialidades das canções analisadas classificam-se como complexos. Eles apresentam particularidades que podemos relacionar principalmente à posição do narrador. Assim propomos uma análise da materialidade das canções conjugando a elas informações de outros módulos e formas de organização, mais especificamente com informações de origem referencial.

Nas canções, *A Rita*, *Carolina* e *Januária*, temos instituído um narrador em terceira pessoa. E nas canções, *Ana de Amsterdam*, *Bárbara*, *Joana Francesa*, *Teresinha*, *A Rosa*, *Luíza*, *Tereza Tristeza* e *Benvinda*, o narrador se apresenta em primeira pessoa, sendo que neste último caso, nas quatro primeiras canções, o narrador em primeira pessoa é representado por um eu-feminino, característica comum na obra buarqueana, e, nas quatro últimas,

o narrador é representado por um eu-masculino. Já na canção *Angélica*, temos dois narradores: um em terceira pessoa e outro em primeira.

Outra particularidade interacional apresentada pelas canções, cujo narrador apresenta-se em terceira pessoa, refere-se às informações evidenciadas com a posição interacional da “mulher” (nível mais interno do enquadre), pois ela, embora citada e, algumas vezes até a temática central da canção, é, em nosso entendimento, considerada não-pessoa, de acordo com a teoria benvenistiana.<sup>26</sup> As mulheres são citadas, mas não participam de maneira ativa nos processos comunicacionais. Como enquadre representativo desse grupo de canções, temos o enquadre interacional de *A Rita*:



**Quadro 10: Enquadre interacional de *A Rita***

Esse enquadre interacional apresenta seis posições de interação:

<sup>26</sup> “A partir do *eu* que representa uma pessoa em posição de sujeito, surge o *tu*, que é igualmente pessoa, só que em posição de não-sujeito, e o *ele*, forma pronominal da não-pessoa” (MARI, 2001: 234).

<sup>27</sup> Informações inseridas no quadro com a finalidade de explicitação.

- a) No nível mais externo, temos o **compositor** (Chico Buarque) / **leitor-ouvinte** (censura e público);
- b) No nível intermediário, temos **narrador** (alguém escolhido pelo compositor para narrar a separação)/ **narratário** (ser abstrato que escuta e /ou lê a história do narrada);
- c) No nível mais interno, temos **personagem** (o ex-companheiro de Rita)/ **personagem** (a Rita).

No nível mais externo, temos a figura do compositor e do leitor/ouvinte numa relação de não-reciprocidade, com distância espaço-temporal e canal oral/escrito. Em nível intermediário, temos a interação entre o narrador instituído pelo autor e seu narratário. A materialidade desse nível se constrói com um canal escrito, com distância espaço-temporal e com uma relação de não-reciprocidade. Na interação conversacional relacionada aos personagens, temos o nível mais interno marcado pela linha pontilhada. A materialidade aqui é formada por um canal oral/visual, o modo é expresso em distância espaço-temporal e o tipo de vínculo é de não-reciprocidade.

A mulher *A Rita* aparece marcada no título da canção, mas ela não interfere de forma ativa na comunicação, pois o narrador conta a história de sua separação e de todo mal que ela causou. *A Rita* não nos remete à dor da mulher, mas à dor que a mulher causa com a separação. Temos a mulher como agente de repressão “*A Rita levou meu sorriso... A Rita matou nosso amor... Me deixou mudo um violão...*”. As informações de origem referencial parecem nos mostrar que a Rita citada é, na verdade, a personificação da ditadura militar, pois suas ações se assemelham com as da ditadura militar.

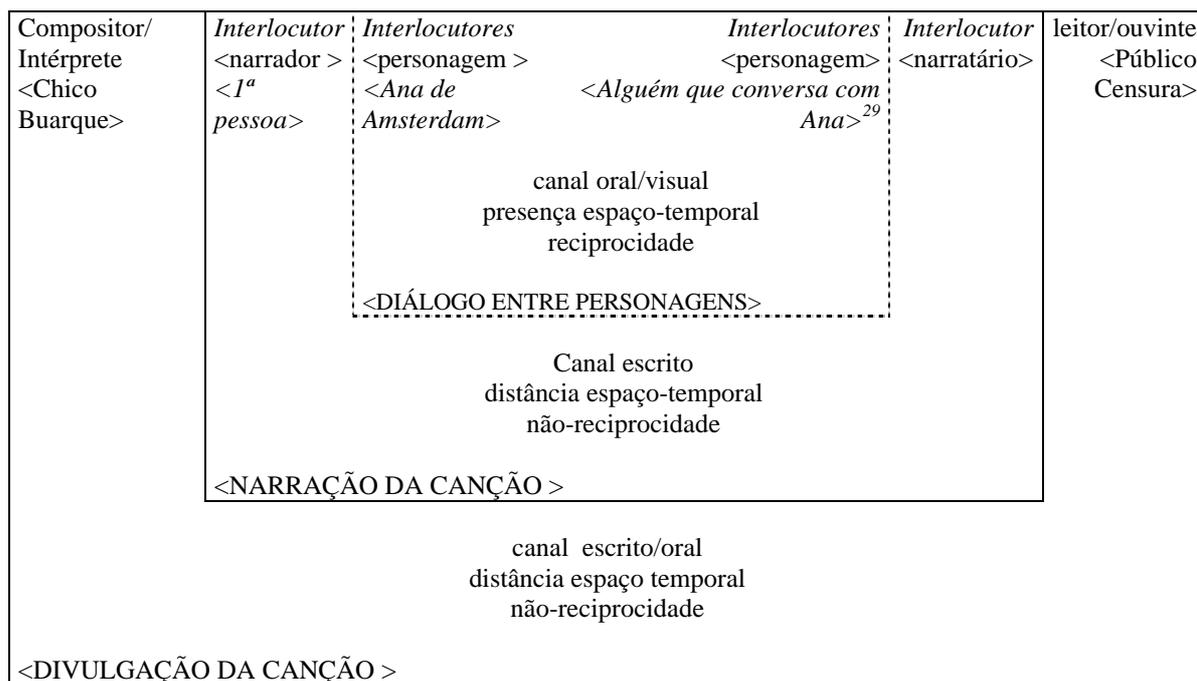
É interessante ressaltar que, mesmo com características repressoras, *A Rita* não tem voz, ela é personagem citado no enquadre. Por se tratar de uma canção produzida apenas um ano após a instalação do golpe, essa “mulher” não está totalmente configurada, reforçando a interpretação de o compositor não querer dar voz à ditadura em suas canções.

Já em *Carolina e Januária*, temos a representação da não-pessoa como metáfora para a passividade ou alienação.<sup>28</sup> Diferentemente do caso de *A Rita*. Em *Carolina*, a janela aparece através de seu próprio significante nos penúltimos versos de cada estrofe. O mesmo acontece com *Januária* nos segundos versos de cada estrofe. Em *Januária*, o próprio nome da canção retoma o significado (do latim *janus*) para salientar a relação de passividade. Para Meneses (2002:46), janela significa uma relação de contigüidade, de não inserção. Portanto, torna-se eloqüente, em nosso ponto de vista, o silêncio dessas mulheres nos seus respectivos enquadres interacionais.

Entre as canções em que a “mulher” é considerada pessoa nas interações, chamaram-nos a atenção aquelas em que a mulher se apresenta não só como personagem, mas também como narradora. Exemplificando esse grupo (*Teresinha, Joana Francesa Ana de Amsterdam e Bárbara*), passamos a análise do enquadre interacional de *Ana de Amsterdam*:

---

<sup>28</sup> “Alienação: uma palavra-chave nos estudos sobre comportamento feminino. Pode-se acompanhar, a respeito, uma nítida evolução da mulher na canção de Chico Buarque. De início, suas personagens femininas estão com bastante frequência na janela e, portanto, na posição de quem fica à margem das coisas, vendo a vida e a banda passarem.” (Meneses, 2001: 89).



**Quadro 11: Enquadre interacional da canção *Ana de Amsterdam***

Esse enquadre nos apresenta as seguintes posições de interação:

- a) No nível externo, **compositor** (Chico Buarque) / **leitor-ouvinte** (público de Chico Buarque e a censura);
- b) No nível intermediário, **narrador** em 1ª pessoa (Ana) / **narratário** (quem escuta ou lê a história do narrador-personagem);
- c) Mais internamente, **personagem** (Ana)/ **personagem** (quem conversa com Ana)

O enquadre interacional obtido apresenta, além das seis posições de interação, três níveis de encaixamento. No nível mais externo, temos a figura do compositor e do leitor-ouvinte numa relação de não-reciprocidade com distância espaço-temporal e canal oral ou escrito. No segundo nível, temos a interação entre o narrador instituído pelo autor e seu narratário (quem escuta ou lê a história narrada na canção). A materialidade desse segundo

<sup>29</sup> Informações inseridas no quadro com a finalidade de explicitação.

nível se constrói com um canal escrito/visual, distância temporal e espacial e relação de não-reciprocidade. Fixando-nos na interação conversacional relacionada aos personagens, temos o nível mais interno marcado pela linha pontilhada. Nesse nível o canal é oral, temos presença espaço-temporal e reciprocidade.

A canção *Ana de Amsterdam* possui a mesma estrutura do enquadre interacional de *A Rita*. Aliando a sua materialidade às informações referenciais poderíamos dizer que a complexidade do enquadre aliada à representação de um narrador feminino procura mostrar o “afastamento” do compositor. A maledicente canção, como foi considerada pela censura, é uma auto-descrição de Ana, uma prostituta levada à vida pela obrigação “*Sou Ana, obrigada / Até amanhã, sou Ana*”. O tom agressivo de *Ana de Amsterdam* é característica das canções do período “As canções de Repressão”, marcadas pela crítica social de um presente sem perspectiva de futuro. A dicotomia explicitada pelos sentimentos de Ana, em relação a sua vida, relaciona-se à dicotomia vivida pelos compositores no período da ditadura. Nesse período estes eram obrigados a produzir sob a censura e não deixavam, ainda assim, de acreditar no fim da repressão.

Também em *Joana Francesa*, temos como personagem e narradora uma prostituta. Ela conversa com seu parceiro, o “*mulato mole*”, utilizando palavras de forte apelo erótico. Em *Joana Francesa*, há uma grande passagem da canção em francês que, analisada juntamente com o enfoque do enquadre interacional, corrobora para a explicitação de mais uma estratégia de burla.

Tanto em *Ana de Amsterdam*, quanto em *Joana Francesa*, percebemos que a aparente temática erótica construída a partir de uma estrutura interacional complexa é um recurso sutil para a produção de sentido, quando consideramos fatores referenciais.

Em contrapartida, a canção *Teresinha* nos apresenta uma mulher já não mais silenciosa como *Rita*, não mais erotizada como *Ana de Amsterdam* e *Joana Francesa*, mas oprimida, por não poder fazer livremente a sua escolha. Mesmo dizendo *não* ao primeiro e ao segundo cavalheiros, ela é arrebatada pelo sentimento do terceiro, que *se instala feito um posseiro em seu coração*.

Essa canção nasce de uma dupla estrutura intertextual: de um lado se pauta na canção folclórica, muito popular nos meios infantis, *Terezinha de Jesus*; de outro lado advém da canção “Barbara’s Lied”, da ópera dos *Três Vinténs*, de Brecht. Tanto da primeira, quanto da segunda canção há uma influência na estrutura narrativa, porém é da segunda que notamos a permanência do foco narrativo, de primeira pessoa.

Por fim, a canção *Angélica* apresenta uma estrutura interacional um tanto mais complexa que as demais canções do *corpus*:

Compositor/ Intérprete <Chico Buarque>	<i>Interlocutor</i> <narrador> 3ª pessoa	<i>Interlocutor</i> <narrador> 1ª pessoa	<i>Interlocutor</i> <personagem> Angélica  canal oral distância temporal e espacial não-reciprocidade  <RELAÇÃO ENTRE AS PERSONAGENS >	<i>Interlocutor</i> <personagem> Filho	<i>Interlocutor</i> <narratário>	<i>Interlocutor</i> <narratário>	leitor/ouvinte <Público Censura>
		canal oral/escrito distância espaço-temporal não-reciprocidade  <NARRAÇÃO DA CANÇÃO>					
		canal oral/escrito distância espaço-temporal não-reciprocidade  <NARRAÇÃO DA CANÇÃO >					
		canal oral ou escrito distância temporal e espacial não-reciprocidade  <PUBLICAÇÃO DA CANÇÃO>					

**Quadro 12: Enquadre interacional de *Angélica***

O enquadre interacional de Angélica nos apresenta oito posições de interação e quatro níveis interacionais:

- a) No nível mais externo, temos **compositor** (Chico Buarque) / **leitor-ouvinte** (censura e público);
- b) No segundo nível, temos **narrador** (alguém que pergunta “quem é essa mulher”)/ **narratário** (ser abstrato que escuta e /ou lê a história do narrada );
- c) No terceiro nível, temos o **narrador** em 1ª pessoa (a própria “Angélica”)/ **narratário** (e alguém que escuta a história narrada por “Angélica”).
- d) No nível mais interno, temos **personagem** (Angélica )/**personagem** (filho de Angélica).

No nível mais externo, temos a figura do compositor e do leitor/ouvinte numa relação de não-reciprocidade com distância espaço-temporal e canal oral/escrito. Temos os dois níveis intermediários em que se verifica a interação entre o narrador instituído pelo autor e seu narratário. A materialidade desses níveis constrói-se com um canal escrito/oral, distância espaço-temporal e com uma relação de não-reciprocidade. Na interação conversacional relacionada aos personagens, temos o nível mais interno, marcado pela linha pontilhada. Ocupam as posições de interação do nível mais interno um interlocutor, que deseja saber “*quem é essa mulher*”, e seu interlocutor, alvo da pergunta. A materialidade aqui é formada por um canal oral/visual, o modo é expresso em distância espaço-temporal e o laço é de não-reciprocidade.

As duas primeiras estrofes de cada verso são narradas em 3ª pessoa e delas ecoam a mesma pergunta: “*Quem é essa mulher?*”

Não dar *status* de pessoa à *Angélica*, nos primeiros versos de cada estrofe, parece-nos uma estratégia de burla, pelo fato de a canção ter um referencial histórico. Na verdade,

foi Zuzu Angel quem inspirou tal canção. Ela ficou conhecida como uma espécie de antepassada latino-americana das “Mães da Plaza de Mayo” por se posicionar contra a ditadura após o desaparecimento de seu filho, preso político em 1971. Sobre Angélica, Meneses (2001: 56) fala:

Há de se meditar sobre o percurso dessa mulher, figurinista, cuja atividade profissional era a moda, campo aberto à fantasia, à beleza, sensualidade e imaginação humanas: uma necessidade cultural. De uma atividade arquetipicamente feminina, de lidar com tecidos, com tecelagens, com costuras, ela se lança numa cruzada de denúncia e de enfrentamento do poder militar, que lhe custará a vida. Passa da “ordem da festa” para a “ordem do trágico”: e ela, que nas suas confecções utilizava motivos de anjos e mais anjos, numa fase posterior passará a figurar soldados e tanques blindados. Torna-se um símbolo de resistência à ditadura brasileira.

A configuração dessa personagem seria, de imediato, um elemento que dispararia uma leitura mais direta da censura, que poderia proibir a divulgação da canção. A resposta para a pergunta que inicia cada uma das estrofes da canção, na verdade, não está na própria canção, está no seu referencial histórico. Segundo Meneses (2001), Angélica é um papel limite do feminino: paradigma da função da mulher, de denunciadora da injustiça e da repressão máxima ao instinto de vida, que é a tortura e o assassinato.

Não instituir *Angélica* como “pessoa” participante da interação nos primeiros versos de cada estrofe é, em nosso ponto de vista, uma estratégia de burla, pois mostra a voz emudecida de Zuzu Angel que também encontrou a morte, como seu filho, de uma forma inexplicada. A própria estrutura narrativa que mescla terceira e primeira pessoas parece-nos, aliada ao complexo quadro interacional, querer distanciar a voz do compositor e ao mesmo tempo obscurecer a configuração referencial de *Angélica*, representando assim uma complexa estratégia de burla.

### 3.3 A estrutura das canções: módulo hierárquico

A dimensão hierárquica é considerada, juntamente com os módulos sintático e referencial, a espinha dorsal do modelo, por fornecer informações básicas da produção de um grande número de textos. É também determinada pelo conceito central do MAM chamado **processo de negociação discursiva**.

Na concepção de Roulet (Roulet, Filliettaz e Grobet, 2001), o discurso é o resultado do emprego conjugado de construções lingüísticas 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. O quadro abaixo representa o processo de negociação segundo o MAM. A partir da hipótese de que toda atividade languageira apresenta o seguinte esquema de negociação:

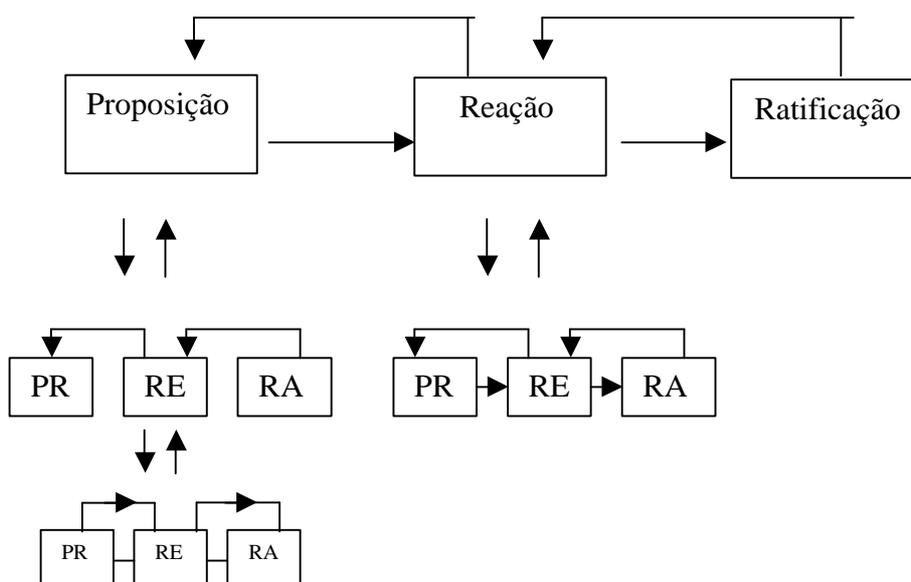
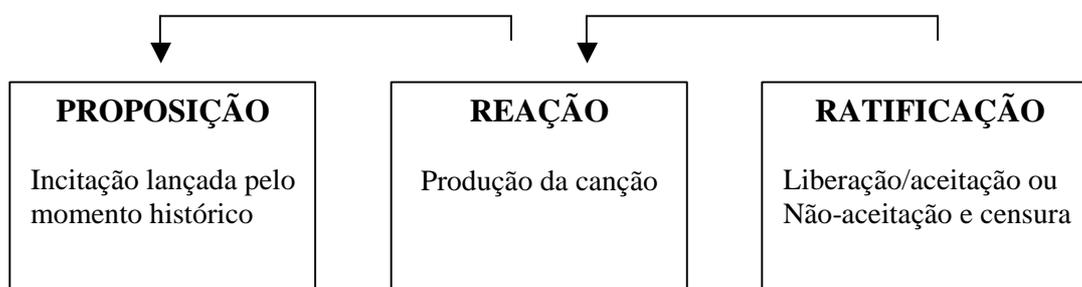


Figura 10: Esquema de negociação (Roulet, Filliettaz e Grobet, 2001)

Uma proposição pode provocar dois tipos de reação: uma resposta desejada e clara ou uma resposta carente de clareza que necessita de uma negociação secundária. O processo apresenta-se da mesma forma com as reações que também podem ser claras ou não. O que se objetiva é a conclusão da negociação em que as faces dos interlocutores estejam preservadas.

Nossa proposta é analisar a organização das canções, considerando, como Roulet (1999), que todo discurso deve ser concebido como um processo de negociação entre interlocutores, através do qual estes apresentam uma informação, formulam uma pergunta ou uma resposta, desenvolvem uma discussão, etc.

Nossa hipótese é a de que para todas as canções haveria um macro esquema de negociação formado de uma proposição, uma reação e uma ratificação. Sendo assim acreditávamos no seguinte esquema:



**Figura 11: 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 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 tornaram-se porta-vozes das idéias de contestação e de liberdade e produziram canções que contextualizaram o momento político, mas que também enfrentaram as burlas da censura para serem finalmente divulgadas.

Os textos, como as canções analisadas, que não se configuram como explicitamente dialogais (não são produzidos por dois enunciadores), correspondem à fase de reação e se realizam sob forma de uma intervenção.

O módulo hierárquico define três categorias de constituintes: a troca (**T**), a intervenção (**I**) e o ato (**A**) bem como relações de dependência, interdependência e independência entre esses constituintes de base da estrutura do texto.

A estrutura hierárquica é considerada a face emergente da dinâmica do processo de negociação (Roulet, 1999:46). Essa estrutura é regida pelas seguintes regras:

- i. toda troca é formada por intervenções, em princípio duas para a troca conformativa, três para a troca reparadora, 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 uma ato, de uma intervenção ou de um troca.
- iii. todo constituinte pode ser formado de constituintes do mesmo nível, coordenados.

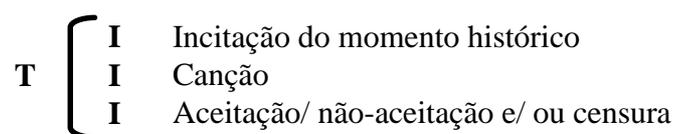
De acordo com tais regras, são definidos três tipos de relações existentes entre os constituintes do texto. São elas: de **dependência** (quando um constituinte, considerado subordinado, pode ser suprimido, ligando-se a um constituinte principal), **independência** (quando os constituintes são independentes, como no caso dos atos e intervenções coorde-

nados), e finalmente **interdependência** (quando um constituinte não pode existir sem o outro, como nas intervenções de reposta, que só existem em função da pergunta e vice-versa).

Para determinar as relações de dependência na estrutura hierárquica, Roulet (1999:148) sugere a supressão 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 chegar às mais defensáveis, segundo Marinho (2002).

Nossa hipótese é a de que o processo instaurado entre a incitação do momento histórico, compositor e seu público e/ou censura pode ser representado de forma hierarquizada no esquema abaixo:

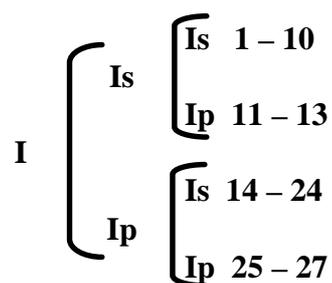


**Figura 12: Macroestrutura genérica**

A estrutura hierarquizada demonstrada acima articula, em uma troca (T), três intervenções (I): a primeira, com função ilocutória iniciativa, a segunda, com função reativa e por fim a terceira, com função avaliativa.

Como já dissemos ao tratar da organização referencial, cada canção possui uma estrutura narrativa particular, o que confere a cada uma também macroestruturas hierárquicas particulares. Porém podemos notar que todas as canções constituem-se como intervenções

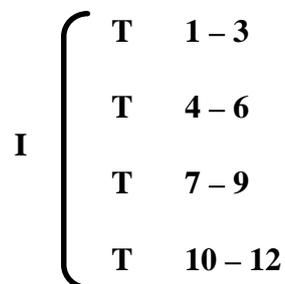
reativas complexas que se constituem de outras intervenções ou trocas complexas. As intervenções que constituem a “intervenção-canção” nas canções *A Rita*, *Januária*, *Carolina*, *Benvinda*, *Bárbara*, *Joana francesa*, *Angélica* são estabelecidas, de acordo com a segmentação do gênero canção, em estrofes. Como exemplo representativo desse grupo, vejamos a macroestrutura hierárquica da canção *Carolina*:



**Figura 13:** Macroestrutura da canção *Carolina*.

A grande intervenção reativa que representa a própria canção se constitui de duas intervenções complexas: uma secundária e outra principal, que coincidem com a organização do texto em estrofes. Essas intervenções são formadas por outras intervenções que visam à completude dialogal.

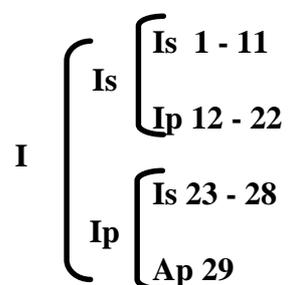
Em *Angélica* percebemos a coincidência entre o número de estrofes e trocas coordenadas que estruturam a canção.



**Figura 14:** Macroestrutura da canção *Angélica*.

Assim como nas canções já citadas em que a quantidade de estrofes coincide com o de intervenções que compõe a intervenção-canção, em *Angélica* as quatro estrofes que compõem a canção coincidem com quatro trocas coordenadas.

Nas canções *Tereza Tristeza*, *Ana de Amsterdam*, *Terezinha*, *A Rosa* e *Luísa*, não há coincidência entre o número de estrofes das canções e as intervenções-canções. Acreditamos que nessas canções o número de estrofes é maior que o de intervenções. Ou seja, as intervenções compreendem segmentos contidos em mais de uma estrofe. Vejamos com se estrutura uma canção que exemplifica a particularidade mencionada acima:



**Figura 15: Macroestrutura da canção *Ana de Amsterdam***

A intervenção reativa (canção) é formada por duas intervenções complexas que não coincidem com as estrofes que compõem a canção. Essas intervenções se estruturam numa relação de dependência sendo uma Is complexa formada por duas intervenções também dependentes e outra Ip mais simples que a primeira. Em nossa hipótese, esta última, é considerada principal por não poder ser suprimida da canção, como sugestão já citada por Roulet.

### 3.3.1 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 ou atos e *a posteriori* à análise de sua estrutura hierárquica.

Ato para a Escola Genebrina é a menor unidade delimitada de uma parte a outra por uma passagem pela memória discursiva. 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 discursiva<sup>30</sup>.

A discussão sobre o problema da segmentação no discurso vem sendo abordada por diversos autores a fim de se encontrar uma solução plenamente satisfatória<sup>31</sup>. Porém não é nossa proposta aprofundarmos em tais discussões, por considerarmos que, em se tratando de nosso *corpus*, menos ainda se há falado, uma vez que os trabalhos já publicados se propõem a analisar textos como narrativas orais, entrevistas, interações em sessões de hipnoterapia, ópera, acadêmicos, filosóficos, políticos e narrativos. Tais textos possuem, sem dúvida, uma segmentação que se difere da segmentação de um texto poético e principalmente de uma canção.

Quanto aos problemas práticos relacionados à segmentação em atos, Roulet (1999) sugere que eles sejam também solucionados heurísticamente, utilizando-se como recurso informações de outras dimensões do discurso ou desenvolvendo-se de paráfrases que permitam um co-referente. Como afirma Lanna (2005), podemos também recorrer à forma de

---

<sup>30</sup> Conjunto de conhecimentos partilhados pelos interlocutores, que lhes servem de axiomas para desenvolver uma atividade dedutiva, que são alimentados permanentemente pelos eventos extralingüísticos e pelas enunciações sucessivas que constituem o discurso (Gobet, 2002).

<sup>31</sup> Para uma visão mais aprofundada da questão da segmentação do discurso remeto a Marinho (2002: 53-64)

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 lingüísticas, prosódicas ou referenciais. As informações prosódicas serão nesse momento relevantes, pois consideramos que o gênero canção é formado por versos. Chamamos de verso à linha poética agradável ao movimento rítmico, que se presta à expressão dos sentimentos e emoções. Ele seria o que denominamos na Introdução item 1.2 de “oralidade internalizada das canções”.

Nossa proposta de segmentação das canções orienta-se pelo critério da impossibilidade de divisão da seqüência discursiva, como sugere Marinho<sup>32</sup>. Assim, consideramos que se chega “definitivamente a um ato quando não existem mais relações interativas no interior de uma seqüência discursiva composta por constituintes que mantêm entre si relação de dependência”. Admitimos também manter minimamente as características do gênero canção. Assim, consideramos cada verso das canções como uma unidade textual mínima, quando o mesmo se baseia no critério de impossibilidade de divisão da seqüência. Muitas vezes, mas nem sempre, haverá coincidência entre o verso e o ato. Não serão considerados atos os versos que se constituem de vocativos, orações relativas restritivas e termos e/ou expressões enumerativos.

### **3.2.2 Análise das estruturas hierárquicas das canções**

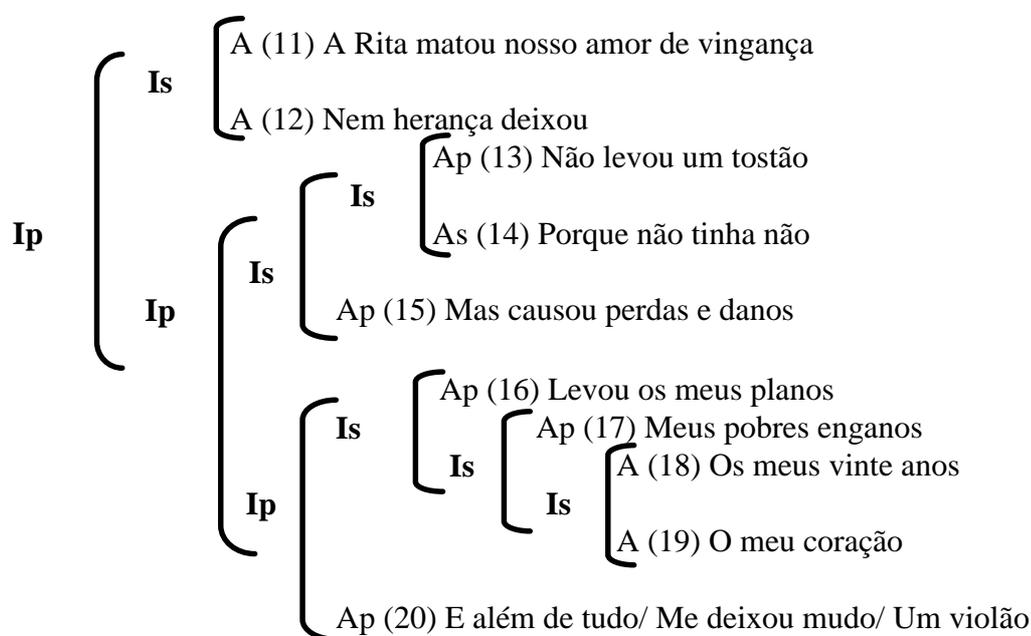
Em muitos casos, a estrutura hierárquica das canções configura-se como estratégia de burla. As estruturas hierárquicas<sup>33</sup> que propomos guardam algumas características que evidenciam uma possível tentativa de burla.

---

<sup>32</sup> Cf. MARINHO, Janice Helena Chaves. A determinação da unidade textual mínima. In MARI-NHO & PIRES. *Análise do discurso: ensaio sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte. FALE/UFMG. 2006. No prelo.

<sup>33</sup> Todas as propostas de estruturas hierárquicas seguem em anexo. (Anexo II)

*A Rita*, primeira canção de nosso *corpus*, lançada um ano após a instalação do regime militar, como já dito, conta a história da separação de um casal e das atitudes da mulher. Tal canção se estrutura em duas intervenções: a primeira, complexa, traz as ações da Rita em uma Is e uma Ip, que visa a descrever mais detalhadamente as conseqüências sentimentais e culturais da separação sob a perspectiva do narrador; a segunda intervenção, também complexa, é formada por uma Is, que mais uma vez descreve as ações de Rita, e por uma Ip, mas com uma peculiaridade. Essa Ip é formada por uma Is complexa e uma Ip, que representa o estado final da narrativa.



**Figura 16: Trecho da estrutura hierárquica de *A Rita***

A estrutura do Ap (20) *E além de tudo/ Me deixou mudo/ Um violão* representa o estado final da narrativa. O referido ato se estrutura em três intervenções com estatuto de principal e se fôssemos resumir a canção em um só ato, poderíamos representá-la no Ap (20), que traz como mensagem principal o silêncio deixado pela “A Rita” ou pela “A Dita” (forma como era chamada a ditadura). A estrutura narrativa da canção confere uma aparente relevância da temática em uma leitura linear, porém a estrutura hierárquica revela-nos

que a temática é um subterfúgio ou uma estratégia de burla, pois o objetivo do compositor em mobilizar seu público e contextualizar o momento histórico encontra-se de acordo com a estrutura hierárquica em constituintes que não podem ser dispensados na construção de sentido das canções.

A canção *Tereza Tristeza* é formada por duas intervenções complexas, a primeira se estrutura em uma Is complexa, formada por uma Is, que representa o estado inicial – tristeza da Tereza com a separação – e uma Ip, que narra o esforço do narrador em convencer Tereza da separação. A Ip, que representa a última estrofe, estrutura-se em duas intervenções: uma Is que traz a voz de Tereza<sup>34</sup>, e uma Ip que representa o estado final.

A canção *Tereza Tristeza* possui três intervenções bastante semelhantes. O que as diferencia é o sentido dos segundos atos que as compõem.

<b>Is</b>	[	As (1) Oh Tereza essa tristeza/ Não tem solução
		Ap (2) Tire o meu lugar da mesa
...		
<b>Is</b>	[	As (9) Oh Tereza essa tristeza/ Não tem solução
		Ap (10) Ser mulher é muito mais/ Do que pregar botão
...		
<b>Ip</b>	[	As (20) Oh Tereza / É tão pouca tristeza
		Ap (21) Tem gente que nem carnaval / Não tem não

Nas duas primeiras intervenções, tais atos representam a separação e a justificativa para a mesma, sem nenhuma palavra que propicie uma relação metafórica com o período histórico. Já a última intervenção finaliza a estrofe e a própria canção. Ela representa o

---

<sup>34</sup> Tal informação será desenvolvida na análise eununciativa-polifônica.

estado final da narrativa e relata que a tristeza da separação (que *não tem solução*) nas intervenções anteriores, *é pouca* em relação à tristeza de quem não tem *carnaval*. Como dissemos no item 1.2, a palavra *carnaval* nas canções de Chico possui um sentido metafórico, que aponta para o fim da ditadura militar. *Carnaval* é metáfora de liberdade. Notamos que a estrutura hierárquica da canção, assim como em *A Rita*, apresenta-se como uma narrativa de assunto aparentemente corriqueiro com a finalidade de não abordar diretamente fatos referentes ao momento histórico. A finalidade é a de burla.

Já a canção *Benvinda* narra a espera e a preparação do narrador para a volta da sua amada. A disposição dos atos marca a seqüência narrativa. Inicialmente o narrador se **apresenta** como As (1) *Dono do abandono e da tristeza*. A **espera** é evidenciada pelo As (12) *Cheio de anseios e esperança*, que inicia a segunda intervenção ou segunda estrofe. A **volta** se marca pela presença do ato As (32) *Certo de estar perto da alegria* no início da última intervenção, que tem o estatuto de principal. A canção se compõe de duas intervenções, sendo a primeira mais complexa visto que é formada por outras duas intervenções complexas, que apresentam em sua estrutura uma forma típica do discurso político apresentada no ato:

### A (2) Comunico oficialmente

Como estratégia de burla, Chico Buarque utiliza uma forma cristalizada em nossa sociedade que é a do discurso utilizado pelo governo ao anunciar o que julgava de importância para o seu público.

Is  $\left[ \begin{array}{l} \text{As (12) Cheio de anseios e esperança} \\ \text{Ap (13) Comunico a toda a gente/ Que há lugar na minha dança} \end{array} \right.$

Na segunda ocorrência, o tom oficial dá lugar ao popular, uma vez que a comunicação passa a ser a *toda gente*. Essa passagem pode evidenciar a relação estabelecida entre o governo ditador e povo dominado, que não participava das decisões políticas a não ser como ouvinte.

Is  $\left\{ \begin{array}{l} \text{As (32) Certo de estar perto da alegria} \\ \text{Ap (33) Comunico finalmente/ Que há lugar na poesia} \end{array} \right.$

A última intervenção também retoma a estrutura cristalizada como marca temporal pelo uso do advérbio *finalmente*. A recorrência dessa estrutura, ao longo da canção, releva ironia ao se referir ao discurso político oficial, de forma que pode ser considerada uma estratégia de burla por se encontrarem em Ap que não podem ser suprimidos da canção.

As canções *Ana de Amsterdam* e *Bárbara* são trechos da peça Calabar<sup>35</sup>, que, segundo Silva (2004), possuem uma relação evidente com o país dos militares. As duas canções sofreram censura, porque segundo os censores atentaram contra a moral e os bons costumes. Os atos censurados foram: em *Ana de Amstredam*, As (6) *Sou Ana da cama /Da cana, fulana, bacana (sacana) \**, que se posiciona a uma Ip; em *Bárbara*: A (13) *E mergulhar no poço escuro de nós duas \**, que é trecho representado hierarquicamente em uma I - A.

Em *Ana de Amsterdam*, a personagem se descreve como prostituta de uma maneira bem peculiar, ela busca chocar o público com a sua auto-descrição. Para isso utiliza enumerações como as representadas nos atos (1)-(3) *Sou Ana do dique e das docas/ Da compra, da venda, da troca das pernas/ Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas;* As (6) *Sou Ana, da cama/ Da cana, fulana, bacana (sacana)\*;* A (14) *Sou Ana do Oriente,*

---

<sup>35</sup> Em nossa análise consideramos a canção de forma individualizada.

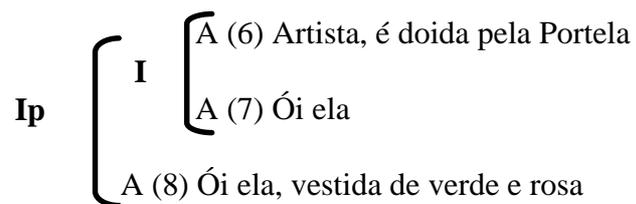
*Ocidente, acidente, gelada; As (17) sou Ana/ Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos; Ap (28) sou Ana/ Das marcas, das macas, das vacas, das pratas.*

Tais enumerações parecem seguir uma gradação que ultrapassa a imagem sexual da prostituta até chegar à degradação moral, cultural e social. Porém a auto-descrição de Ana é entrecortada por lampejos de esperança de uma vida diferente como nos atos: Ap(15) *Sou Ana, obrigada,;* A(16) *Até amanhã,* Ap(19) *Arrisquei muita braçada* e As(20) *Na esperança de outro mar.* Mesmo com esperança de mudança, Ana não se esquece de sua situação no presente: A(21) *Hoje sou carta marcada,* A(22) *Hoje sou jogo de azar.* A canção termina com a reiteração do nome de Ana de Amsterdam que se estrutura em todas as ocorrências em um **Ap**. Podemos estabelecer uma relação entre a dureza da vida de Ana e a vida dos que ousaram se colocar à margem do sistema político do país. A esperança também é comum aos dois campos semânticos. Fato que comprova a estratégia de burla de Chico mais uma vez.

*A Rosa* é uma canção que nos remete à primeira canção de nosso *corpus*: *A Rita*. Esta que relatava a separação e as ações autoritárias da personagem principal, difere-se 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. Sua contradição pode ser notada na estrutura hierárquica. A canção é formada por 27 atos que se dividem em 6 estrofes, as três últimas são a repetição hierárquica das primeiras. A contradição mencionada evidencia-se no nível dos atos: *As (1) Arrasa o meu projeto de vida/ Querida, estrela do meu caminho/ Espinho cravado em minha garganta/ Garganta.* A estrela que deveria apontar o caminho, chamada de *querida*, é o agente que impede a ação do cantor. De acordo com nosso ponto de vista, o ato apresentado acima faz uma referência ao momento histórico e ao próprio papel praxe-

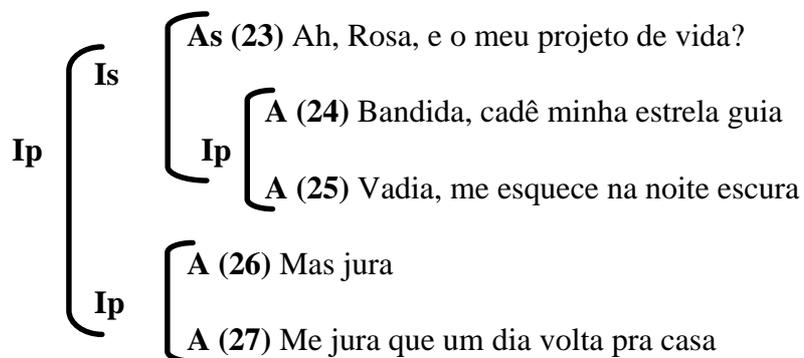
lógico de Chico Buarque. A estratégia de burla se configura quando percebemos que o trecho da canção que nos remete ao momento histórico pertence a constituintes subordinados.

Há contradição entre atos e intervenções de uma mesma intervenção:



**Figura 17: Trecho da estrutura hierárquica da canção *A Rosa***

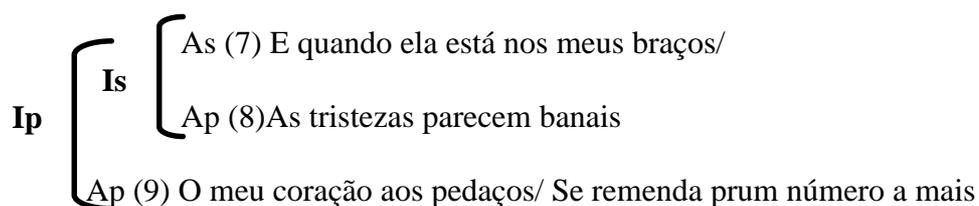
A idéia de contradição e dúvida com relação às atitudes de Rosa se evidencia, quando o narrador na Ip, que representa a última estrofe, estrutura a sua dúvida:



**Figura 18: Trecho da estrutura hierárquica da canção *A Rosa***

É importante notar que a Ip formada pelos atos (26) e (27), de acordo com nossa hipótese, pode ser a unidade de significação da canção, uma vez que é constituinte somente de intervenções com estatuto de principal. A época da composição da canção é a época de abertura da ditadura, que prometia uma **volta** gradual da liberdade e dos deportados.

Em *Luísa*, última canção do nosso *corpus*, o tom pessimista das canções anteriores dá espaço a um sentimento mais concreto. A canção é formada por duas intervenções independentes complexas compostas por 16 atos, dos quais 15 possuem formas verbais no presente, com exceção do último. Não é mais caso de pensar no passado, o que importa é o hoje. Apesar de o passado duro da repressão ser lembrado, como por exemplo, na Ip:



**Figura 19: Trecho da estrutura hierárquica da canção *Luísa***

*Luísa* é o nome de uma das filhas de Chico Buarque, assim como liberdade pode representar o nome da “filha” dos compositores que, assim como Chico, enfrentaram a censura fazendo *trapaça*, *cartaz* espantando *de casa as sombras da rua*.

*Ap (16) Pra Luísa dormir em paz* é o verso que justifica todas as ações apresentadas na canção. Mais uma vez, há uma referência ao momento histórico, pois as famílias, com o início da abertura, já podiam dormir em paz sem a sensação de que poderiam ser acordados no meio da noite para prisões e depoimentos, como era o hábito na época mais dura da ditadura militar.

As estruturas hierárquicas das canções evidenciam sutileza ao tratar questões históricas. Notamos que as estruturas hierárquicas “apagam” ou “reacendem” termos, palavras e idéias diretamente ligados à ditadura militar, sem fazer com que as canções percam seu compromisso poético, e ao mesmo tempo mantenham seu papel social de denúncia.

## CAPÍTULO 4 — AS CANÇÕES E A POLIFONIA

*Agora falando sério  
Eu queria não mentir  
Não queria enganar  
Driblar, iludir*

*Chico Buarque*

### 4.1 As vozes das canções: organização enunciativa

A forma de organização elementar enunciativa constitui-se com a acoplagem de informações advindas da relação dos discursos com os níveis do quadro interacional (**módulo interacional**), da ordem lingüística, quando os discursos representados são marcados (**módulo lexical**) e, caso os discursos não venham marcados, das informações que são de origem situacional (**módulo referencial**).

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:

*Anna: A[Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva  
Acumulando de prazeres teu leito de viúva]*

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:

*Diz TT [que não tem café]  
Diz TT [que não tem feijão  
Nem sandália pro pé  
Nem aliança pro dedo da mão]*

c) seja sob a forma de representação indireta livre, em que as fronteiras entre os dois discursos são diluídas.

*C[N][O primeiro me chegou  
Como quem vem do florista  
Trouxe um bicho de pelúcia]*

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:

*Que o luar está chamando L[ ]  
Que o meu samba está pedindo S[ ]*

iii. **Implicitado:** a implicitação, 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* em nossas análises serão usadas as seguintes convenções de transcrição: uso de colchetes à direita da ocorrência da voz (**C** – Chico Buarque, **N** – narrador, e as iniciais de cada personagem de acordo com cada canção).

#### **4.2 A função das vozes nas canções: organização polifônica**

A descrição da organização enunciativa é 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 um outro ponto de vista, independente de sua intervenção, posicionando-se em relação a ele.

Polifonia, para o MAM (Roulet; Filliettaz e Grobet, 2001), parte da definição acima para uma definição mais ampla, pois considera também o resultado da acoplagem das análises concernentes às formas e às funções dos discursos produzidos e representados.

### 4.3 Análise enunciativa e polifônica das canções

As formas de organização enunciativa<sup>36</sup> e polifônica são interdependentes e torna-se importante lembrar que, até as versões do modelo apresentadas em Roulet (1999; 2000), eram tratadas separadamente, porém em Roulet, Filliettaz e Grobet (2001), passaram a ser tratadas conjuntamente no capítulo 10.

A fim de buscar argumentos que possam consolidar minha hipótese de pesquisa, passo à tarefa de evidenciar e examinar como os discursos produzidos e representados se apresentam e quais as suas funções nas canções de Chico Buarque e se estão relacionados à tentativa de burla da censura.

A canção *A Rita*, como já apresentamos, caracteriza uma mulher e suas ações autoritárias numa referência ao próprio momento histórico. Quanto às marcas e à presença dos discursos produzidos e representados, percebemos que toda a canção é estruturada a partir de um discurso produzido pelo compositor que se inicia no primeiro verso e termina no último. Há na relação interacional estabelecida nesse nível uma força referencial<sup>37</sup> muito

---

<sup>36</sup> Todas as canções com suas respectivas marcas enunciativas encontram-se em anexo.(Anexo I)

<sup>37</sup> Por força referencial entenda-se as informações evidenciadas no Capítulo 2, item 3.1 As canções e o mundo: dimensão referencial.

expressiva, uma vez que o compositor é Chico Buarque e que seu leitor/ouvinte oscila entre seu público e a censura.

O discurso representado formulado indireto livre ocupa o segundo nível interacional, que trata da interação entre o narrador instituído pelo compositor e seu narratário. A ausência de marcas próprias do discurso formulado indireto livre funciona como uma estratégia de burla, pois o narrador, por se tratar de um contador de história, afasta a responsabilidade do compositor.

No nível mais interno do enquadre interacional de *A Rita*, temos a relação entre as personagens “Homem” (ex marido de Rita) e “Rita”. Nesse nível notamos a presença de um discurso designado autofônico, justamente no trecho para o qual chamamos a atenção na descrição da estrutura hierárquica:

*E além de tudo  
Me deixou mudo H[ ]  
Um violão]]*

O discurso designado pode ser identificado pela presença da nominalização *mudo*. Esse trecho, marcado pela autofonia, ironicamente não deixa claro se o que ficou mudo foi o homem ou o violão. Ou, na verdade, quer dizer do silenciamento do músico/compositor, que com a instalação do Regime Militar, passou a, como diz o próprio Chico Buarque, *murmurar entre as pregas*<sup>38</sup>.

Em 1965, um ano após do golpe, assim como *A Rita*, foi lançada *Tereza tristeza*, que também relata os desencontros de um casal. O homem (narrador) consola Tereza e, ao mesmo tempo, diz que não mais pretende voltar para casa, mesmo querendo fazê-lo. A canção *Tereza Tristeza* apresenta as seguintes marcas enunciativas:

---

<sup>38</sup> Trecho da canção Rosa dos Ventos. Cara Nova/ (P) 1970.

*C[N][Oh Tereza essa tristeza  
 Não tem solução  
 Tire o meu lugar da mesa  
 Não me espere não  
 Não vou, não  
 Ao menos sou sincero  
 H [Que te adoro  
 Que te quero]  
 Mas não passo bem sem carnaval  
 Não*

*Oh Tereza essa tristeza  
 Não tem solução  
 Ser mulher é muito mais  
 Do que pregar botão  
 Não vê não  
 Que o homem quando é homem  
 Passa frio passa fome  
 Mas não bem sem desse carnaval*

*Diz TT [que não tem café]  
 Diz TT [que não tem feijão  
 Nem sandália pro pé  
 Nem aliança pro dedo da mão]  
 Oh Tereza  
 É tão pouca tristeza  
 Tem gente que nem carnaval  
 Não tem não]]*

Ao retomar informações do quadro interacional, temos, no nível mais externo, a interação entre o compositor e seu leitor/ouvinte. Esse nível é formado por um discurso produzido que precisava ser disfarçado para não ser censurado.

No segundo nível interacional, temos um discurso todo representado formulado, por se haver instituído um narrador em primeira pessoa, que se confunde com a voz da personagem integrante do nível mais interno do enquadre interacional. Tal fato classifica ainda o discurso formulado aqui apresentado como indireto livre.

No nível mais interno do enquadre, temos um discurso formulado indireto livre autofônico, em que a personagem, e também narrador, alerta Tereza Tristeza de que não vai mais voltar:

*[C[N[...Tire o meu lugar da mesa  
Não me espere não  
Não vou, não...]]*

Para dizer que, mesmo não querendo, ele não voltará, o narrador argumenta através de um discurso representado formulado indireto autofônico, que possui o verbo “digo” subentendido no início do trecho:

*H [Que te adoro  
Que te quero]  
Mas não passo bem sem carnaval  
Não*

A intenção dessa escolha é dar força à argumentação do narrador que precisa falar de sua tristeza com a separação. Porém ele prefere a tristeza da separação a ficar sem o carnaval. Em outros termos, percebemos o mesmo sentimento do compositor, camuflado por tal estratégia, com relação à liberdade de expressão.

A voz de Tereza Tristeza também se faz ouvir através de um discurso formulado indireto, porém diafônico no nível mais interno da interação:

*Diz TT [que não tem café]  
Diz TT [que não tem feijão  
Nem sandália pro pé  
Nem aliança pro dedo da mão]*

Podemos também classificar esse discurso como potencial por antecipar imaginariamente o discurso de Tereza Tristeza. Nessa canção notamos que a voz de Tereza é inserida na canção através de um discurso formulado indireto. Sua função nos parece mostrar

uma confusão entre as vozes do homem (personagem), do narrador, do compositor e da mulher personagem. Em nosso país, a princípio, alguns setores consideravam a ditadura como algo positivo, foi apenas com o passar do tempo e o recrudescimento do regime que as posições foram se marcando. Daí, pensarmos que o estabelecimento das marcas enunciativas não tenha a intenção de esclarecer posições, mas sim de confundi-las.

Por outro lado, como já dissemos, na canção *Carolina*, que marca a alienação e a passividade, não notamos a manifestação da voz da personagem Carolina. Esse fato pode ser também corroborado através da identificação da presença dos discursos produzidos e representados:

*C[N][Carolina  
 Nos seus olhos fundos  
 Guarda tanta dor  
 A dor de todo esse mundo  
 Eu já lhe expliquei **H**[que não vai dar  
 Seu pranto não vai nada mudar]  
 Eu já convidei **H**[ ] para dançar  
 É hora, já sei, de aproveitar  
 Lá fora, amor  
 Uma rosa nasceu  
 Todo mundo sambou  
 Uma estrela caiu  
 Eu bem que mostrei sorrindo  
 Pela janela, **H** [ói que lindo]  
 Mas Carolina não viu*

*Carolina  
 Nos seus olhos tristes  
 Guarda tanto amor  
 O amor que já não existe  
 Eu bem que avisei, **H**[vai acabar  
 De tudo lhe dei para aceitar]  
**H**[Mil versos cantei pra lhe agradecer]  
 Agora não sei como explicar  
**H**[Lá fora, amor  
 Uma rosa morreu  
 Uma festa acabou  
 Nosso barco partiu]  
 Eu bem que mostrei a ela  
 O tempo passou na janela*

*Só Carolina não viu]]*

O discurso produzido situa-se no nível mais externo do enquadre interacional e corresponde *àquilo que o locutor diz*. No segundo nível, onde temos a relação entre o narrador e seu narratário, há a presença de um discurso todo formulado indireto livre, pois, como já dissemos, a falta de marcas confunde a narração em terceira pessoa com a narração da personagem em primeira. Tal fato pode ser considerado estratégia de burla com a finalidade de afastar a força da voz do compositor.

Internamente, onde poderíamos perceber a voz de Carolina através de um discurso representado, vemos a reiteração da voz do homem-personagem (*que explica, convida, mostra sorrindo, avisa e canta*) tentando tirar Carolina do seu estado de alienação através de um discurso formulado indireto autofônico. Ressaltamos a primeira ocorrência:

*Eu já lhe expliquei **H**[que não vai dar  
Seu pranto não vai nada mudar]*

*Carolina*, em nosso entender, é a representação de uma parcela da sociedade, que se mostrava passiva diante dos desmandos do governo. Esse discurso formulado indireto que clama por uma mudança é, na verdade, uma forma de burla, pois o que vemos é a voz do compositor mobilizando e conscientizando seu público pela configuração enunciativa-polifônica

Há uma única ocorrência de discurso representado designado também autofônico, que introduz também a voz do personagem cuja função é reiterar a mobilização já citada.

*Eu já convidei **H**[ ] para dançar*

*Januária*, a mulher da janela, símbolo da alienação junto com *Carolina*, parece favorecer o processo de identificação entre personagem e público (posições interacionais de níveis diferentes). A canção, de acordo com o nível mais externo do enquadre interacional, possui um discurso produzido que se constitui na interação entre compositor e seu público.

O compositor instaura um narrador em terceira pessoa para narrar a história de Januária para seu narratário no segundo nível interacional. Configura-se então um discurso formulado indireto livre. Novamente tal estratégia afasta a figura de Chico Buarque, sendo a história de *Januária* de responsabilidade do narrador. No terceiro nível, o mais interno, há a relação interacional estabelecida entre as personagens. Notamos, na canção, duas passagens de discurso designado polifônico, usado com função de convencer:

*Toda gente homenageia TG [ ]*

...

*E não escuta quem apela TG [ ]*

Enquanto, em *Carolina*, ouvíamos a voz do narrador em primeira pessoa, aqui o discurso designado polifônico tem a função de reforçar a voz de uma coletividade. O convite à mudança não é feito somente por uma pessoa, mas por *toda gente*, aqueles que, ao ouvirem *Carolina*, saíram da *janela* e se juntaram a toda gente que acredita em um país democrático.

Assim como *Carolina* e *Januária*, *Benvinda* pertence a uma linhagem de canções de Chico Buarque que convidam à mudança. Em *Carolina*, a mulher (que *Nos seus olhos fundos/ Guarda tanta dor*) e em *Januária*, a mulher (que *não escuta quem apela*) não aceitaram o convite à mudança.

Porém em *Benvinda*, o homem (que se sente *Dono do abandono e da tristeza*) convida sua amada a voltar e, à medida que vai construindo sua argumentação, vai também mudando ao se encher de esperança (*Cheio de anseios e esperança/ Certo de estar perto da alegria*). E diferentemente de *Carolina* e *Januária*, *Benvinda* aceita o pedido e traz de volta a alegria para o coração do homem-personagem.

A estrutura interacional de *Benvinda* é complexa e há também na canção marcas de discurso representado. O nível mais externo é marcado pela representação de um discurso

produzido. No nível intermediário, verificamos um discurso formulado autofônico, cujo narrador apresenta-se em 1ª pessoa. Mais internamente, notamos a recorrência da presença, no início de cada parágrafo, do discurso formulado indireto autofônico, que marca a escala argumentativa da personagem para tentar convencer Benvinda a voltar:

*Comunico H[oficialmente  
Que há lugar na minha mesa]  
...  
Comunico a toda a gente  
H[Que há lugar na minha dança]  
...  
Comunico H[finalmente  
Que há lugar na poesia]*

Chamamos a atenção para as passagens acima, já na análise do módulo hierárquico, pois o homem-personagem utiliza uma estrutura cristalizada, típica do discurso político, com a finalidade de ironizar a ditadura e reforçar sua argumentação.

Na tentativa de tornar mais eficaz sua argumentação, o narrador-personagem convida as vozes do luar, na primeira estrofe, e do samba, na segunda estrofe, através de um discurso representado designado polifônico.

*Que o luar está chamando L[ ]  
...  
Que o meu samba está pedindo S[ ]*

Através de um discurso representado formulado indireto livre autofônico, a personagem reitera a mudança de Benvinda, que cede e volta ao lar.

*Eu não cantei H[em vão  
Benvinda  
Benvinda  
Benvinda  
Benvinda  
Benvinda  
No meu coração]*

Finalmente, verificamos a incursão da voz de Benvinda através de um discurso representado designado diafônico:

*Pode vir até mentindo BV[ ], ai  
Benvinda  
Benvinda  
Benvinda*

A complexa rede de discursos representados nessa canção aponta para uma apurada tentativa de burla. Benvinda não é a ditadura como em *A Rita*, não é o povo como em *Carolina* e *Januária*. Benvinda é a liberdade há muito esperada pela sociedade a ponto de a mesma poder vir até *mentido*. Mesmo que ela só exista em histórias inventadas nas canções. É importante ressaltar o próprio nome da canção, que nos parece escolhido como mais um elemento no processo de argumentação do narrador-personagem.

Quanto à canção *Ana de Amsterdam*, notamos que possui uma estrutura enunciativa menos complexa que as outras analisadas até aqui. No nível mais externo da interação, há a relação entre o compositor e seu leitor/ouvinte. No nível intermediário, instaura-se um narrador feminino, que representa a voz de uma minoria marginalizada. Sobre as canções buarqueanas, Meneses (2001) diz: “Seu discurso dá voz àqueles que não têm voz”. Instaurar um eu-feminino não é só dar voz à mulher, mas também, é encorajar os marginalizados de uma maneira geral e em especial aqueles marginalizados pelo regime ditatorial. *Ana de Amsterdam*, mesmo ao se considerar um fardo social (por ser além de mulher, prostituta), entrecorta sua descrição com lampejos de esperança de mudança, assim como os que lutavam pelo fim da repressão social.

A canção Bárbara, cuja personagem título também é uma prostituta, entre todas as canções de nosso *corpus* é a única em que podemos perceber a marca de um discurso formulado direto. A letra da canção se estrutura como um texto teatral. As marcas do discurso

direto, representadas pelos nomes das personagens, aparecem antes de cada uma de suas falas:

- Anna:*            **C**[**N**[**A**[*Bárbara, Bárbara*  
*Nunca é tarde, nunca é demais*  
*Onde estou, onde estás*  
*Meu amor, vem me buscar*]
- Bárbara:*        **B**[*O meu destino é caminhar assim*  
*Desesperada e nua*  
*Sabendo que no fim da noite serei tua*]
- Anna:*            **A**[*Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva*  
*Acumulando de prazeres teu leito de viúva*]
- As duas:*        **A**[**B**[*Bárbara, Bárbara*  
*Nunca é tarde, nunca é demais*  
*Onde estou, onde estás*  
*Meu amor vem me buscar*]]
- Anna:*            **A**[*Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas*  
*E mergulhar no poço escuro de nós duas*]
- Bárbara:*        **B**[*Vamos viver agonizando uma paixão vadia*  
*Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia*]
- As duas:*        **A**[**B**[*Bárbara, Bárbara*  
*Nunca é tarde, nunca é demais*  
*Onde estou, onde estás*  
*Meu amor vem me buscar*]]]]

No primeiro nível interacional, notamos a interação entre o compositor e seu leitor/ouvinte. O discurso é produzido. No segundo nível há presença de um discurso representado, porém não marcado. No nível interacional das personagens, ocorre o diálogo estabelecido entre Ana e Bárbara. O discurso aqui é representado formulado direto cuja função é mais uma vez evidenciar a voz da mulher prostituta.

A temática da homossexualidade apresenta-se também como uma estratégia de burlesca, pois ressalta o caráter marginal da posição das personagens. É importante pontuar que a canção *Bárbara*, dentro da estrutura da peça teatral, não tem o tom chocante da canção

tomada de forma individual. Ela é uma conclusão à história de cumplicidade entre Ana e Bárbara.

O discurso formulado direto que representa a voz de Bárbara é um gatilho para uma leitura sócio-política:

*B[O meu destino é caminhar assim  
Desesperada e nua  
Sabendo que no fim da noite serei tua]*

A palavra noite é, como já dissemos no Capítulo I, uma metáfora para ditadura. E ao falar do fim da noite, quer dizer do fim da ditadura, momento em que as duas, Ana e Bárbara (compositor e liberdade), poderão enfim ficar juntas(os). A segunda intervenção de Bárbara corrobora nossa leitura:

*B[Vamos viver agonizando uma paixão vadia  
Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia]*

Os termos associados à paixão são contraditórios: vadia, maravilhosa e transbordante. A própria estrutura verbal *Vamos viver agonizando* remete-nos a uma situação que trata do presente, que está sendo realizada no tempo do agora. Assim essa paixão vadia das personagens é a mesma paixão dos compositores pela liberdade, com todas as suas contradições.

As vozes das personagens Ana e Bárbara se juntam na passagem:

*A[B[Bárbara, Bárbara  
Nunca é tarde, nunca é demais  
Onde estou, onde estás  
Meu amor vem me buscar]]*

Percebemos que Bárbara, junto com Ana, chama por ela mesma, tal fato abre precedentes para pensarmos na estrutura das personagens como metafórica. Bárbara é, para

nós, a “liberdade” (que *Nunca é tarde, nunca é demais*) tão sonhada pelos que lutavam pelo direito de expressão.

A canção *Joana francesa* foi produzida para a personagem tema de um filme. Joana é a dona de um prostíbulo em São Paulo. Um cliente alagoano, apaixonado por ela, leva-a para sua fazenda de cana-de-açúcar. Lá, Joana entra em contato com costumes que acabam por arrebatá-la a um mundo ético e cultural que nunca havia conhecido antes. Ela acaba por assumir a liderança da família, em plena decadência.

Quanto à análise enunciativa-polifônica, no nível interacional mais externo, temos um discurso produzido, a relação existente se estrutura entre o compositor e o seu leitor/ouvinte. No nível intermediário, temos a relação entre o narrador e seu narratário. Há um discurso representado formulado indireto livre, que mistura dois idiomas (português e francês). O nível mais interno trata da relação interacional entre as personagens Joana francesa e Mulato mole e é marcado pela presença do discurso formulado indireto diafônico. Chamamos a atenção para o fato de que todas as ocorrências de tal discurso evidenciam somente a voz do “Mulato mole”. Em três passagens, o mulato mole geme:

Geme MM[de loucura e de torpor]

...

Geme MM[de prazer e de pavor]

...

Geme MM[de preguiça e de calor]

Há, nessa passagem, uma referência situacional bem clara. Os presos e torturados, quando açoitados, eram ouvidos através de seus gemidos.

Na primeira estrofe, a narradora utiliza a língua francesa para marcar sua identidade. Na segunda estrofe ela assume a identidade do seu parceiro brasileiro e utiliza apenas um verso em francês. Na terceira estrofe, a narradora, utiliza somente o trecho de um verso em francês. E traz no discurso representado formulado indireto diafônico, que introduz a

voz do Mulato mole, um verso em francês. Percebemos um jogo de influências, em que ambos se influenciam a ponto de criarem uma nova identidade cultural (nem brasileira, nem francesa). Assim como os compositores aprenderam a gerenciar a sua relação com a censura sem perderem a sua identidade contestadora. O narrador, através do discurso formulado, presente no segundo nível, em que sempre usa o português, remete-nos também ao momento sócio- político:

*Já é madrugada  
Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda*

Tal passagem é utilizada para finalizar as estrofes primeira, terceira e quinta. Há nas canções buarqueanas algumas recorrências lexicais marcantes, e a palavra *madrugada* é utilizada como metáfora para a *ditadura*, e *acordar*, como metáfora para a *utopia* de se viver sem os desmandos do regime ditatorial. Também em outra canção, Chico utiliza o trecho *Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda* para fazer referência à forma como eram feitas as batidas policiais à casa dos suspeitos nas madrugadas.

A canção *Angélica*, como já dissemos quando tratamos da análise interacional, possui um enquadre com oito posições de interação e quatro níveis de encaixe. O primeiro nível se assemelha aos das canções já analisadas. As diferenças começam com a presença de dois narradores, um em terceira pessoa, que ocupa o segundo nível interacional, e outro em primeira, que ocupa o terceiro nível. Nesses dois níveis, temos a presença de um discurso representado formulado indireto livre. Os dois primeiros versos de cada estrofe evidenciam através do discurso formulado indireto, a voz de alguém que pergunta uma sobre mulher.

*C|N|Quem é essa mulher  
Que canta A| ]sempre esse estribilho*

Essa pergunta não encontra resposta na própria canção, ela pode sim ser encontrada nas informações referenciais, como já dissemos. As intervenções principais das estrofes são estruturadas com os últimos versos de cada estrofe. Nesse momento temos um discurso formulado indireto que traz como narrador uma mulher que se constitui através de seus desejos como no exemplo:

*Só queria embalar meu filho  
Que mora na escuridão do mar*

No nível mais interno, há a relação entre as personagens. Notamos a presença de um discurso formulado designado introduzido pelo verbo *cantar*. Esse verbo, nas canções de Chico Buarque, também significa resistência. Assim a voz de Angélica é uma forma de resistência e contestação reiterada em quatro versos da canção.

*Que canta A[ ] sempre esse estribilho  
...  
Que canta A[ ] sempre esse lamento  
...  
Que canta A[ ] sempre o mesmo arranjo  
...  
Que canta A[ ] como dobra um sino*

A voz dessa mulher sem nome ressurgue, quando Angélica, nos versos finais de cada estrofe, apresenta-se como narradora e canta sua dor e seu desejo de poder ter seu filho novamente, mesmo que seja para enterrá-lo “*Só queria agasalhar meu anjo/ e deixar seu corpo descansar*”.

Há na canção uma ocorrência de discurso designado diafônico, que introduz a voz (mesmo silenciada) do filho de Angélica também introduzida pelo verbo *cantar*:

*Que ele já não pode mais cantar FA [ ]*

O canto de seu filho morto (que *já não pode mais cantar*), portanto, fica como símbolo de resistência tanto do filho quanto da mãe.

A canção *Teresinha* integra a peça teatral *Ópera do Malandro*. Anteriormente vimos suas características intertextual e dialógica, que apresentam um espaço fecundo para a manifestação de discursos representados.<sup>39</sup> *Teresinha* é uma canção que permite a manifestação da voz da “mulher”. Na análise enunciativa, lembramos que a distribuição dos discursos representados marcados obedeceram à estrutura narrativa, que já vimos ser bem organizada no Capítulo 3.

*C[N][O primeiro me chegou  
Como quem vem do florista  
Trouxe um bicho de pelúcia  
Trouxe um broche de ametista  
Me contou PH [suas viagens  
E as vantagens que ele tinha  
Me mostrou o seu relógio]  
Me chamava PH [de rainha]  
Me encontrou tão desarmada  
Que tocou meu coração  
Mas não me negava PH[ ]nada  
E, assustada, eu disse T[não]*

*O segundo me chegou  
Como quem chega do bar  
Trouxe um litro de aguardente  
Tão amarga de tragar  
Indagou SH[o meu passado]  
E cheirou minha comida  
Vasculhou minha gaveta  
Me chamava SH[de perdida]  
Me encontrou tão desarmada  
Que arranhou meu coração  
Mas não me entregava nada  
E, assustada, eu disse T[não]*

*O terceiro me chegou  
Como quem chega do nada*

---

<sup>39</sup> Por escolha metodológica, não representamos no enquadre interacional a interação típica de uma peça teatral.

*Ele não me trouxe nada  
 Também **TH**[nada] perguntou  
 Mal sei como ele se chama  
 Mas entendo **T** ] o que ele quer  
 Se deitou na minha cama  
 E me chama **TH**[de mulher]  
 Foi chegando sorrateiro  
 E antes que eu dissesse **T** ] não  
 Se instalou feito um posseiro  
 Dentro do meu coração]]*

O discurso produzido que trata da relação entre compositor e seus leitores/ouvintes, ocupa o nível mais externo da interação.

No segundo nível, notamos um discurso representado formulado. Instaura-se mais uma vez um narrador feminino para contar sua história em primeira pessoa. Além disso há uma relação muito interessante entre Terezinha e o próprio compositor. A estratégia é buscar um apagamento da figura do compositor. Porém, em nossa leitura, a relação é muito tênue, pois a história narrada por *Terezinha* é uma metáfora para a vida de Chico Buarque.

No terceiro nível, o mais interno, verificamos a interação entre os personagens. Notamos não só a presença do discurso representado formulado, como também a presença do discurso designado autofônico e diafônico.

As vozes dos homens que passam pela vida de Teresinha apresentam-se através de um discurso diafônico representado formulado e designado:

*Me chamava **PH** [de rainha]  
 ...  
 Me chamava **SH**[de perdida]  
 ...  
 E me chama **TH**[de mulher]*

O primeiro homem é uma metáfora para público. Chico Buarque era uma unanimidade no país, porém ele não lidava muito bem com o assédio por isso ele disse *não*. O segundo homem é uma metáfora para a ditadura. Ela vasculhava gavetas, e ao (Chico) cha-

mava de perdido. Isso se comprova, quando Chico, para continuar a compor, precisava usar pseudônimos, pois tudo que ele assinava era censurado. O terceiro homem é uma metáfora para o sentimento de liberdade, que o tratou como ele era em sua essência, sem máscaras, um compositor.

A voz de Teresinha é marcada pelos discursos representado designado e representado formulado, ambos autofônicos:

*E, assustada, eu disse T[não]*  
...  
*E antes que eu dissesse T[ ] não*

Nas duas primeiras estrofes, *Terezinha* mostra-se capaz de escolher e diz não. Porém quando se trata do sentimento de liberdade, não há o que se dizer, pois ele, antes que se diga algo, se instala nos corações.

A canção *Terezinha* é, a nosso ver, a canção que melhor representa a hipótese levantada em nossa pesquisa. Há uma complexa estrutura interacional, enunciativa e polifônica com a finalidade de burla, pois deixa traços bem sutis de sua verdadeira finalidade, que é conscientizar o público.

A canção *A Rosa* foi produzida em 1979, ano em se que inicia a abertura política. O nível mais externo do enquadre interacional dessa canção retrata a relação entre o compositor e o seu leitor-ouvinte. O discurso nesse nível é produzido. No nível intermediário, temos um discurso formulado indireto, pois a relação interacional representada é entre o narrador instituído pelo compositor e seu narratário. Assim como as canções anteriores, representa uma estratégia de disfarce, de afastamento entre a voz do compositor e a do narrador. Já a relação entre as personagens enquadra-se no nível mais interno. As vozes das personagens são marcadas por um discurso formulado indireto e por um discurso designado.

De maneira especial a voz de Rosa é marcada pelo discurso designado diafônico, que se faz notar em oito estrofes das doze que formam a canção. Como já dissemos, a personagem Rosa apresenta-se contraditória em suas ações, fato que pode ser também reforçado com os discursos designados.

*A Rosa garante R[ ] que é sempre minha*

...

*Ódara, gravou R[ ] meu nome na blusa*

...

*Abusa, me acusa R[ ]*

...

*Me jura R[ ] que um dia volta pra casa*

A Rosa parece-nos um disfarce para a voz do presidente Castelo Branco, que, mesmo mantendo algumas ações autoritárias, promete uma abertura lenta e gradual. Assim a jura de um dia voltar para casa é a mesma promessa feita pelo presidente-general.

Inicialmente a canção *Luísa*, com seu tom paternal, revela-nos que não há mais uma preocupação com o hoje, pois o presente já não mais assusta como nas Canções de Repressão. O quadro interacional da canção possui seis posições de interação e três níveis. No primeiro, o discurso é produzido e há a relação entre o compositor e o seu leitor-ouvinte. No segundo nível, em que temos a relação entre o narrador em terceira pessoa e seu narratário, notamos um discurso formulado indireto livre. No terceiro, o mais interno dos níveis, a relação representada é a estabelecida entre as personagens. Mais uma vez o discurso se apresenta como formulado indireto e é importante pontuar que a voz de Luísa não é representada. Luísa é metáfora mais uma vez para liberdade, que pouco a pouco vai se instalando no país. E que permite que se possa dormir em paz.

## CAPÍTULO 5 — CONCLUSÕES

*Mulher, vou dizer quanto eu te amo  
 Catando a flor  
 Que nós plantamos  
 Que veio a tempo  
 Nesse tempo que carece  
 Dum carinho, dum prece  
 Dum sorriso, dum encanto*

*Chico Buarque*

A análise nos possibilitou identificar possíveis estratégias utilizadas por Chico Buarque em suas canções para burlar a censura. Estas estratégias conferem às suas canções a condição de documento histórico, uma vez que trazem marcas de um modelo discursivo próprio dos anos em que o país mergulhava no “silêncio” imposto pela ditadura militar. A identificação de tais estratégias foi possível a partir das informações das dimensões **referencial, interacional e hierárquica** e das organizações **enunciativa e polifônica**.

As informações providas pela análise da dimensão referencial são, em nosso ponto de vista, relevantes, já que, em nossa hipótese, as canções analisadas comportam-se com documentos históricos.

A dimensão referencial nos possibilitou verificar que a representação praxeológica das canções de engajamento possui dois grupos acionais: um relacionado à composição e outro relacionado à leitura/audição da canção. O primeiro verifica a intenção do compositor de divertir e conscientizar seu público. O segundo mostra a aceitação do público ou a possível censura. Assim, o compositor constrói sua identidade de acordo com o momento sócio-histórico em que se encontra. As canções de Chico Buarque, falam de uma situação social e política muito particular, conforme evidenciada no Capítulo 2 “Histórico”.

A identificação dos papéis praxeológicos possibilitou a constituição de dois quadros acionais. O primeiro, cujos papéis são Chico Buarque e Público, apresenta um complexo motivacional que disfarça a intenção de denúncia do momento histórico e a de conscientização social. As canções poderiam ser consideradas documentos históricos, uma vez que não se podia escrever em jornais, debater em rádios ou na TV, assuntos relativos à ditadura militar. O segundo, cujos papéis são Chico Buarque e Censura, evidencia a necessidade burlar a censura. O quadro conjunto deixa claro uma ameaça constante à face de ambos, constatada quando o compositor utiliza-se de estratégias e consegue burlar a censura, ou quando os censores percebem alguma estratégia de burla e censuram a canção. As estruturas praxeológicas das canções analisadas assemelham-se a estrutura praxeológica de uma história/narrativa. Mais especificamente, à narrativa em que uma das personagens é uma mulher. A temática das narrativas trata da separação, da vida e da postura da mulher. Em nossa perspectiva, essa estrutura configura-se uma estratégia de burla, pois encobre através de suas “inocentes” temáticas o caráter de protesto das canções.

Outra informação relevante, oferecida pela dimensão referencial, relaciona-se às propriedades típicas da representação conceitual das canções de engajamento como os conceitos de compositor, censores, conscientização e censura, por estarem decisivamente ligadas, não a um dado momento histórico, mas especificamente ao momento da ditadura militar.

A análise do módulo interacional revelou a complexidade da interação estabelecida entre os interactantes. Ao que parece, a complexidade do quadro demonstra a tentativa do compositor em ocultar-se com a organização a interação em no mínimo três níveis. Outra informação relevante evidenciada nesse módulo é o fato de, no nível mais externo das inte-

rações, termos a relação entre **Compositor** e seu **Leitor/ouvinte**, que, na práxis, se subdivide em papéis com objetivos e atividades acionais distintas, como já dito anteriormente.

Ao estabelecermos relações entre informações interacionais e referenciais, pudemos perceber que os quadros representativos das materialidades das canções apresentavam particularidades quanto à posição do narrador e a relação com os nomes femininos das canções. Nas canções *A Rita*, *Carolina* e *Januária*, o narrador instituído é de terceira pessoa e nos três casos as personagens-título são consideradas não-pessoa, por serem apenas citadas até o segundo nível interacional. Já nas canções *Ana de Amsterdam*, *Bárbara*, *Joana Francesa*, *Teresinha*, *A Rosa*, *Luísa*, *Tereza Tristeza* e *Benvinda*, o compositor instaura um narrador em primeira pessoa. Nas quatro primeiras canções citadas o narrador é eu-feminino e nas quatro últimas o narrador é eu-masculino. Em *Angélica* destacou-se um enquadre com oito posições de interação e quatro níveis. Fato que revela a presença de dois narradores: um em primeira pessoa e outro em terceira pessoa. Finalmente, destacamos que a leitura da dimensão referencial possibilitou todas as leituras subseqüentes.

O módulo hierárquico mostrou-nos a organização da canção em atos e intervenções que possibilitam a produção de sentidos e, entre eles, o sócio-políticos. Percebemos que as estruturas hierárquicas organizam-se de acordo com a estrutura narrativa da canção das canções, porém, ora em constituintes principais, como em *A Rita*, ora em constituintes subordinados, como em *Benvinda*, posicionam-se elementos que disparam um plano de leitura sócio-político. Leitura essa, de acordo com a própria estrutura narrativa e temática da canção e sua relação com o momento histórico.

As informações obtidas na análise da forma de organização enunciativa-polifônica revelam que o discurso produzido, realçado no nível mais externo da interação, é o elo das canções com o mundo em que são produzidas. Como as canções em sua maioria são narra-

tivas, o segundo nível interacional é marcado pelo discurso representado indireto livre. Este, porém, não apresenta marcas lingüísticas. Esse fato evidencia nossa hipótese de ocultamento da voz do compositor, que se faz confundir com o seu narrador, configurando uma estratégia de burla. Essa característica fica mais evidente nas canções cujo narrador é um eu-feminino como em *Terezinha*, por exemplo.

Nas canções *Tereza Tristeza*, *Carolina*, *Benvinda*, notamos a presença de um discurso formulado indireto livre autofônico que realça a voz do homem posicionado como narrador. A voz masculina também é marcada com discurso representado designado autofônico em *Carolina*, *Terezinha* e *Angélica*.

Mesmo com nomes femininos, as canções não trazem predominantemente a voz feminina. A voz feminina é velada através do discurso formulado indireto livre nas canções cujo narrador é uma mulher, como em *Ana de Amsterdam*. E ainda, através de discursos formulados ou designados diafônicos, como exemplo do primeiro *Tereza Tristeza*, e do segundo *A Rosa*.

Chamamos atenção para as canções de Chico que mesmo possuindo nomes femininos, não são representantes de um discurso da mulher. Parece-nos que a temática da mulher é utilizada como subterfúgio, ou seja, estratégia de burla. Elas não retratam o momento histórico sob a perspectiva da mulher, mas sim, paradoxalmente, sob a masculina.

Houve duas ocorrências de polifonia de acordo com a convenção do MAM. Tanto na canção *Januária* como em *Benvinda*, a voz de terceiros foi utilizada com a finalidade de tentar convencer seu público à mudança, relacionada com a temática apresentada pela narrativa e também com o contexto sócio-político. Uma das características das canções populares, nesse momento, era o discurso de mobilização.

As ocorrências de discurso formulado, designado, autofônico e polifônico comportaram-se em nossas análises como elementos que contribuíram para as estratégias de burla.

## BIBLIOGRAFIA

- BAKTHIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 1999.
- BERRENDONNER, A. Connecteurs pragmatiques et anaphore. *Cahiers de Linguistique Française*. n.5, 1983.
- BERRENDONNER, A. Pour une macro-syntaxe. *Travaux de linguistique* 21, 1990.
- BARROS, Edgar Luiz de. *Os Governos Militares*. 4.ed. São Paulo: Contexto, 1994. (Repensando a História)
- BENVENISTE, Emile. Da subjetividade na linguagem. In: *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes, 1995 (título original Problèmes de linguistique générale, 1966).
- CHIAVENATTO, J. José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994.
- CHICO BUARQUE.COM. Disponível em [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br). Acesso em 22/08/2004.
- COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher na ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONÍSIO, Angela Paiva et al. (Org.). *Gêneros Textuais e ensino*. 3.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p. 107- 121.
- COSTA, Luís César Amad, MELLO, Leonel Itaussu A. *História do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Scipione, 1991.
- COUTO, Ronaldo Costa, *Memória viva do regime militar: Brasil:1964-1985*. São Paulo: Record, 1999.
- DACONTI, Geruza Corrêa. *Reconstrução da Racionalidade Jurídica: retomadas diafônicas no discurso processual civil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. Dissertação (Mestrado em Lingüística).
- FILLIETTAZ, Laurent. Vers une approche interactionniste de la dimension référentielle du discours. *Cahiers de Linguistique Française*. 1996.
- FILLIETTAZ, Laurent. Des enjeux actionnels dans les interactions verbales: une définition de la dimension référentielle du discours. *Cahiers de Linguistique Française*. n.19. p.47-82. 1997.
- FILLIETTAZ, Laurent.. *Actions, activités et discours*. Université de Genève, 2000. (Thèse de Doctorat)
- FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e ideologia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2001

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GROBET, Anne. *Une approche modulaire des marques d'extraction et d'ordre dans le débat médiatique*. L'exemple de notamment. 2002.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LANNA, Maria dos Anjos Lara e. *Ação experiência e discurso: a gestão da mudança na hipnoterapia*. Belo Horizonte Faculdade de Letras da UFMG, 2005. (Tese -Doutorado em Linguística).

LOPES, Giza Frota e. 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, NAD/FALE/UFMG. 2002. p. 223-236.

MAINGUENEAU, D. *O contexto da obra literária*. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1995

MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Unicamp. 1988.

MARI, H. et alii. *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Inter-subjetividade e Enun-  
ciação. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso – FALE/UFMG, 2001:234.

MARI, Hugo. et al (Org.) *Fundamentos e Dimensões da Análise do Discurso*. Belo Hori-  
zonte. Carol Borges – Núcleo de Análise do Discurso. Fale-UFMG, 1999.

MARINHO, Janice Helena Chaves. *O funcionamento Discursivo do Item “onde”: uma abordagem modular*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2002. (Tese de Dou-  
torado).

MARINHO, Janice Helena Chaves. *Um estudo das manobras discursivas realizadas por participantes de um Reality Show*. Texto apresentado em mesa redonda no 1º Encontro Mineiro de Análise do Discurso realizado na UFMG em 22 a 24/06/2005.

MARINHO, Janice Helena Chaves. *Uma abordagem modular e interacionista da organi-  
zação do discurso*. Revista ANPOL 16. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. p.75-  
100.

MARINHO, Janice Helena Chaves. *A organização relacional do discurso*. Cadernos de Pesquisa, n.41. abr.2003. NAPq: FALE – BH. [www.lettras.ufmg.br/napq](http://www.lettras.ufmg.br/napq).

MARINHO, Janice Helena Chaves. A organização informacional em Uma História Distra-  
ída, de Cida Chaves. In: MELLO, R. *Análise do Discurso & Literatura*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG. 2005. p. 321-332.

MARINHO, Janice Helena Chaves. A determinação da unidade textual mínima. In MARINHO & PIRES. *Análise do discurso: ensaio sobre a complexidade discursiva*. Belo Horizonte. FALE/UFMG. 2006. No prelo.

MELLO, Leonel Itaussu A ., COSTA, Luís César Amad. *História Moderna e Contemporânea*. 5.ed. São Paulo: Scipione,1988.

MENESES. Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico*. São Paulo. Ed Ateliê Editorial.2002.

MENESES. Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. *O Regime Militar Brasileiro: 1964 – 1985*. São Paulo: Atual, 1998. – (Discutindo a História do Brasil).

PIRES, Sueli. *Estratégias discursivas na adolescência*. São Paulo: Arte & ciência/UNIP, 1997. (Linguística vol. 31)

PIRES, Sueli; ROULET, Eddy. Uma visão modular da complexidade discursiva. In: MARI, Hugo et al. (Org.). *Análise do discurso: fundamentos e práticas*. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso- FALE/UFMG, 2001.

PIRES, Maria Sueli de Oliveira e LANA, Maria dos Anjos Lara. *Teoria do Medalhão: a ambigüidade como estratégia discursiva*. Inédito.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura Militar, esquerdas e sociedade*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ROCHA, Fátima Cristina Pessoa. *As relações interpessoais nos domínios do contar e fazer contar narrativas populares da Amazônia Paraense*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2004.(Tese - Doutorado em Linguística ).

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

ROULET, Eddy. *La description de l' organisation du discours: du dialogue au texte*. Paris: Didier, 1999.

ROULET, Eddy. Um modelo e um instrumento de análise obre a organização do discurso. In: MARI et all. (org) *Fundamentos e dimensões da análise do discurso*. Belo Horizonte. NAD/FALE/UFMG,1999. p. 63-91.

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, NAD/FALE/UFMG. 2005. p. 309-320.

SILVA, Fernando de Barros.*Chico Buarque / Fernando de Barros Silva*. São Paulo: Publi-folha, 2004 (Folha explica).

SOARES, Izabel Cristina Rodrigues. *As narrativas orais populares da Amazônia paraense: vozes múltiplas que contam as histórias do povo*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2003. (Tese - Doutorado em Lingüística).

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz, *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1996.

VILLELA, Ana Maria Nápoles. *O caráter interacional da segmentação periódica de uma troca epistolar entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira*. Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, 2003. (Tese de Doutorado)

WORMS, Luciana Salles e COSTA, Wellington Borges. *Brasil século XX – Ao pé da letra da canção popular*. Curitiba: Nova Didática, 2002.

## ANEXOS

### Anexo I

#### Marcas Enunciativas

#### A Rita

Chico Buarque/1965

C[N[A Rita levou meu sorriso  
 No sorriso dela  
 Meu assunto  
 Levou junto com ela  
 E o que me é de direito  
 Arrancou-me do peito  
 E tem mais  
 Levou seu retrato, seu trapo, seu prato  
 Que papel!  
 Uma imagem de São Francisco  
 E um bom disco de Noel

A Rita matou nosso amor  
 De vingança  
 Nem herança deixou  
 Não levou um tostão  
 Porque não tinha não  
 Mas causou perdas e danos  
 Levou os meus planos  
 Meu pobres enganos  
 Os meus vinte anos  
 O meu coração  
 E além de tudo  
 Me deixou mudo H[ ]  
 Um violão]]

**Tereza tristeza**

Chico Buarque/1965  
MPB 4 - ELENCO

**C**[N[Oh Tereza essa tristeza  
Não tem solução  
Tire o meu lugar da mesa  
Não me espere não  
Não vou, não  
Ao menos sou sincero  
**H** [Que te adoro  
Que te quero]  
Mas não passo bem sem carnaval  
Não

Oh Tereza essa tristeza  
Não tem solução  
Ser mulher é muito mais  
Do que pregar botão  
Não vê não  
Que o homem quando é homem  
Passa frio passa fome  
Mas não bem sem desse carnaval

Diz **TT** [que não tem café]  
Diz **TT** [que não tem feijão  
Nem sandália pro pé  
Nem aliança pro dedo da mão]  
Oh Tereza  
É tão pouca tristeza  
Tem gente que nem carnaval  
Não tem não]]

© 1965 by Editora Musical Brasileira Moderna Ltda.  
Administrada por Fermata do Brasil

**Carolina**

Chico Buarque/1967

**C**[N[Carolina  
 Nos seus olhos fundos  
 Guarda tanta dor  
 A dor de todo esse mundo  
 Eu já lhe expliquei **H**[que não vai dar  
 Seu pranto não vai nada mudar]  
 Eu já convidei **H** [para dançar]  
 É hora, já sei, de aproveitar  
 Lá fora, amor  
 Uma rosa nasceu  
 Todo mundo sambou  
 Uma estrela caiu  
 Eu bem que mostrei sorrindo  
 Pela janela, **H** [ói que lindo]  
 Mas Carolina não viu

Carolina  
 Nos seus olhos tristes  
 Guarda tanto amor  
 O amor que já não existe  
 Eu bem que avisei, **H**[vai acabar  
 De tudo lhe dei para aceitar]  
**H**[Mil versos cantei pra lhe agradar]  
 Agora não sei como explicar  
**H**[Lá fora, amor  
 Uma rosa morreu  
 Uma festa acabou  
 Nosso barco partiu]  
 Eu bem que mostrei a ela  
 O tempo passou na janela  
 Só Carolina não viu]]

1967 © by Editora Musical Arlequim Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo – SP. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil.

**Januária**

Chico Buarque/1967

C[N[Toda gente homenageia TG [ ]  
Januária na janela  
Até o mar faz maré cheia  
Pra chegar mais perto dela  
O pessoal desce na areia  
E batuca por aquela  
Que, malvada, se penteia  
E não escuta quem apela TG [ ]

Quem madruga sempre encontra  
Januária na janela  
Mesmo o sol quando desponta  
Logo aponta os lados dela  
Ela faz que não dá conta  
De sua graça tão singela  
O pessoal se desaponta  
Vai pro mar levanta vela]]

1967 © by Editora Musical Arlequim Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo – SP. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil.

**Benvinda**

Chico Buarque/1968

**C**[**N**[Dono do abandono e da tristeza  
Comunico **H**[oficialmente  
 Que há lugar na minha mesa]  
 Pode ser que você venha  
 Por mero favor  
 Ou venha coberta de amor  
 Seja lá como for  
 Venha sorrindo, ai  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Que o luar está chamando **L**[ ]  
 Que os jardins estão florindo  
 Que eu estou sozinho  
  
 Cheio de anseios e esperança  
Comunico a toda a gente  
**H**[Que há lugar na minha dança]  
 Pode ser que você venha  
 Morar por aqui  
 Ou venha pra se despedir  
 Não faz mal  
 Pode vir até mentindo **BV**[ ], ai  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Que o meu pinho está chorando  
 Que o meu samba está pedindo **S**[ ]  
 Que eu estou sozinho

Venha iluminar meu quarto escuro  
 Venha entrando como o ar puro  
 Todo novo da manhã

Venha minha estrela madrugada  
 Venha minha namorada  
 Venha amada  
 Venha urgente  
 Venha irmã  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Que essa aurora está custando  
 Que a cidade está dormindo  
 Que eu estou sozinho

Certo de estar perto da alegria  
Comunico **H**[finalmente  
 Que há lugar na poesia]  
 Pode ser que você tenha  
 Um carinho para dar  
 Ou venha pra se consolar  
 Mesmo assim pode entrar  
 Que é tempo ainda, ai  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Ah, que bom que você veio  
 E você chegou tão linda  
 Eu não cantei **H**[em vão  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 Benvinda  
 No meu coração]]]

## Ana de Amsterdam

Chico Buarque - Ruy Guerra/1972-1973  
Para a peça Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra

C[N[Sou Ana do dique e das docas  
Da compra, da venda, da troca das pernas  
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas  
Sou Ana das loucas  
Até amanhã  
Sou Ana, da cama  
Da cana, fulana, bacana (sacana)\*  
Sou Ana de Amsterdam

Eu cruzei um oceano  
Na esperança de casar  
Fiz mil bocas pra Solano  
Fui beijada por Gaspar

Sou Ana de cabo a tenente  
Sou Ana de toda patente, das Índias  
Sou Ana do Oriente, Ocidente, acidente, gelada  
Sou Ana, obrigada  
Até amanhã, sou Ana  
Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos  
Sou Ana de Amsterdam

Arrisquei muita braçada  
Na esperança de outro mar  
Hoje sou carta marcada  
Hoje sou jogo de azar

Sou Ana de vinte minutos  
Sou Ana da brasa dos brutos na coxa  
Que apaga charutos  
Sou Ana dos dentes rangendo  
E dos olhos enxutos  
Até amanhã, sou Ana  
Das marcas, das macas, das vacas, das pratas  
Sou Ana de Amsterdam]]

1972 © by Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo – SP. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil.

---

\* Termo original vetado pela censura.

**Bárbara**

Chico Buarque - Ruy Guerra/1972-1973  
 Para a peça Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra

- Anna:*            **C**[**N**[**A**[*Bárbara, Bárbara*  
*Nunca é tarde, nunca é demais*  
*Onde estou, onde estás*  
*Meu amor, vem me buscar*]
- Bárbara:*        **B**[*O meu destino é caminhar assim*  
*Desesperada e nua*  
*Sabendo que no fim da noite serei tua]*
- Anna:*            **A**[*Deixa eu te proteger do mal, dos medos e da chuva*  
*Acumulando de prazeres teu leito de viúva]*
- As duas:*        **A**[**B**[*Bárbara, Bárbara*  
*Nunca é tarde, nunca é demais*  
*Onde estou, onde estás*  
*Meu amor vem me buscar]]]*
- Anna:*            **A**[*Vamos ceder enfim à tentação das nossas bocas cruas*  
*E mergulhar no poço escuro de nós duas]*\*
- Bárbara:*        **B**[*Vamos viver agonizando uma paixão vadia*  
*Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia]*
- As duas:*        **A**[**B**[*Bárbara, Bárbara*  
*Nunca é tarde, nunca é demais*  
*Onde estou, onde estás*  
*Meu amor vem me buscar]]]]]*

1972 © by Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo – SP. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil.

---

\* Trecho abafado por aplausos, na gravação, em função da censura.

**Joana francesa**

Chico Buarque/1973

Para o filme Joana Francesa de Cacá Diegues

Tu ris, tu mens trop  
 Tu pleures, tu meurs trop  
 Tu as le tropique  
 Dans le sang et sur la peau  
Geme MM[de loucura e de torpor]  
 Já é madrugada  
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Mata-me de rir  
Fala-me MM[de amor]  
 Songes et mensonges  
 Sei de longe e sei de cor  
Geme MM[de prazer e de pavor]  
 Já é madrugada  
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

Vem molhar meu colo  
 Vou te consolar  
 Vem, mulato mole  
 Dançar dans mes bras  
 Vem, moleque me dizer  
MM[Onde é que está  
 Ton soleil, ta braise]

Quem me enfeitiçou  
 O mar, marée, bateau  
 Tu as le parfum  
 De la cachaça e de suor  
Geme MM[de preguiça e de calor]  
 Já é madrugada  
 Acorda, acorda, acorda, acorda, acorda

**Angélica**

Miltinho - Chico Buarque/1977

C[N]Quem é essa mulher  
 Que canta A[ ] sempre esse estribilho  
 Só queria embalar meu filho  
 Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher  
 Que canta A[ ] sempre esse lamento  
 Só queria lembrar o tormento  
 Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher  
 Que canta A[ ] sempre o mesmo arranjo  
 Só queria agasalhar meu anjo  
 E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher  
 Que canta A[ ] como dobra um sino  
 Queria cantar A[ ] por meu menino  
 Que ele já não pode mais cantar FA [ ] ]]

1977 © by Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo – SP. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil.

## Teresinha

Chico Buarque/1977-1978  
Para a peça Ópera do malandro, de Chico Buarque

C[N][O primeiro me chegou  
Como quem vem do florista  
Trouxe um bicho de pelúcia  
Trouxe um broche de ametista  
Me contou PH [suas viagens  
E as vantagens que ele tinha  
Me mostrou o seu relógio]  
Me chamava PH [de rainha]  
Me encontrou tão desarmada  
Que tocou meu coração  
Mas não me negava PH[ ]nada  
E, assustada, eu disse T[não]

O segundo me chegou  
Como quem chega do bar  
Trouxe um litro de aguardente  
Tão amarga de tragar  
Indagou SH[o meu passado]  
E cheirou minha comida  
Vasculhou minha gaveta  
Me chamava SH[de perdida]  
Me encontrou tão desarmada  
Que arranhou meu coração  
Mas não me entregava nada  
E, assustada, eu disse T[não]

O terceiro me chegou  
Como quem chega do nada  
Ele não me trouxe nada  
Também TH[nada] perguntou  
Mal sei como ele se chama  
Mas entendo T[ ] o que ele quer  
Se deitou na minha cama  
E me chama TH[de mulher]  
Foi chegando sorrateiro  
E antes que eu dissesse T[ ] não  
Se instalou feito um posseiro  
Dentro do meu coração]]

**A Rosa**

Chico Buarque/1979

Arrasa o meu projeto de vida  
 Querida, estrela do meu caminho  
 Espinho cravado em minha garganta  
 Garganta  
 A santa às vezes troca **R**[ ] meu nome  
 E some

E some nas altas da madrugada  
 Coitada, trabalha de plantonista  
 Artista, é doida pela Portela  
 Ói ela  
 Ói ela, vestida de verde e rosa

A Rosa garante **R**[ ] que é sempre mi-  
 nha  
 Quietinha, saiu pra comprar cigarro  
 Que sarro, trouxe umas coisas do Norte  
 Que sorte  
 Que sorte, voltou toda sorridente

Demente, inventa cada carícia  
 Egípcia, me encontra e me vira a cara  
 Odara, gravou **R**[ ] meu nome na blusa  
 Abusa, me acusa **R**[ ]  
 Revista os bolsos da calça

A falsa limpou a minha carteira  
 Maneira, pagou a nossa despesa  
 Beleza, na hora do bom me deixa, se  
queixa **R**[ ]  
 A gueixa  
 Que coisa mais amorosa  
 A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?  
 Bandida, cadê minha estrela guia  
 Vadia, me esquece na noite escura  
 Mas jura  
 Me jura **R**[ ] que um dia volta pra casa

Arrasa o meu projeto de vida  
 Querida, estrela do meu caminho  
 Espinho cravado em minha garganta  
 Garganta  
 A santa às vezes me chama **R**[ ] Alberto  
 Alberto

Decerto sonhou com alguma novela  
 Penélope, espera por mim bordando  
 Suando, ficou de cama com febre  
 Que febre  
 A lebre, como é que ela é tão fogosa  
 A Rosa

A Rosa jurou **R**[ ] seu amor eterno  
 Meu terno ficou na tinturaria  
 Um dia me trouxe uma roupa justa  
 Me gusta, me gusta  
 Cismou de dançar um tango

Meu rango sumiu lá da geladeira  
 Caseira, seu molho é uma maravilha  
 Que filha, visita a família em Sampa  
 Às pampa, às pampa  
 Voltou toda descascada

A fada, acaba com a minha lira  
 A gira, esgota a minha laringe  
 Esfinge, devora a minha pessoa  
 À toa, a boa  
 Que coisa mais saborosa  
 A Rosa

Ah, Rosa, e o meu projeto de vida?  
 Bandida, cadê minha estrela guia?  
 Vadia, me esquece na noite escura  
 Mas jura  
 Me jura **R**[ ] que um dia volta pra casa

**Luísa**

Francis Hime - Chico Buarque/1979  
Gravada por Francis Hime, no álbum Passaredo

C[N[Por ela é que eu faço bonito  
Por ela é que eu faço o palhaço  
Por ela é que eu saio do tom  
E me esqueço no tempo e no espaço  
Quase levito  
Faço sonhos de crepom

E quando ela está nos meus braços  
As tristezas parecem banais  
O meu coração aos pedaços  
Se remenda prum número a mais

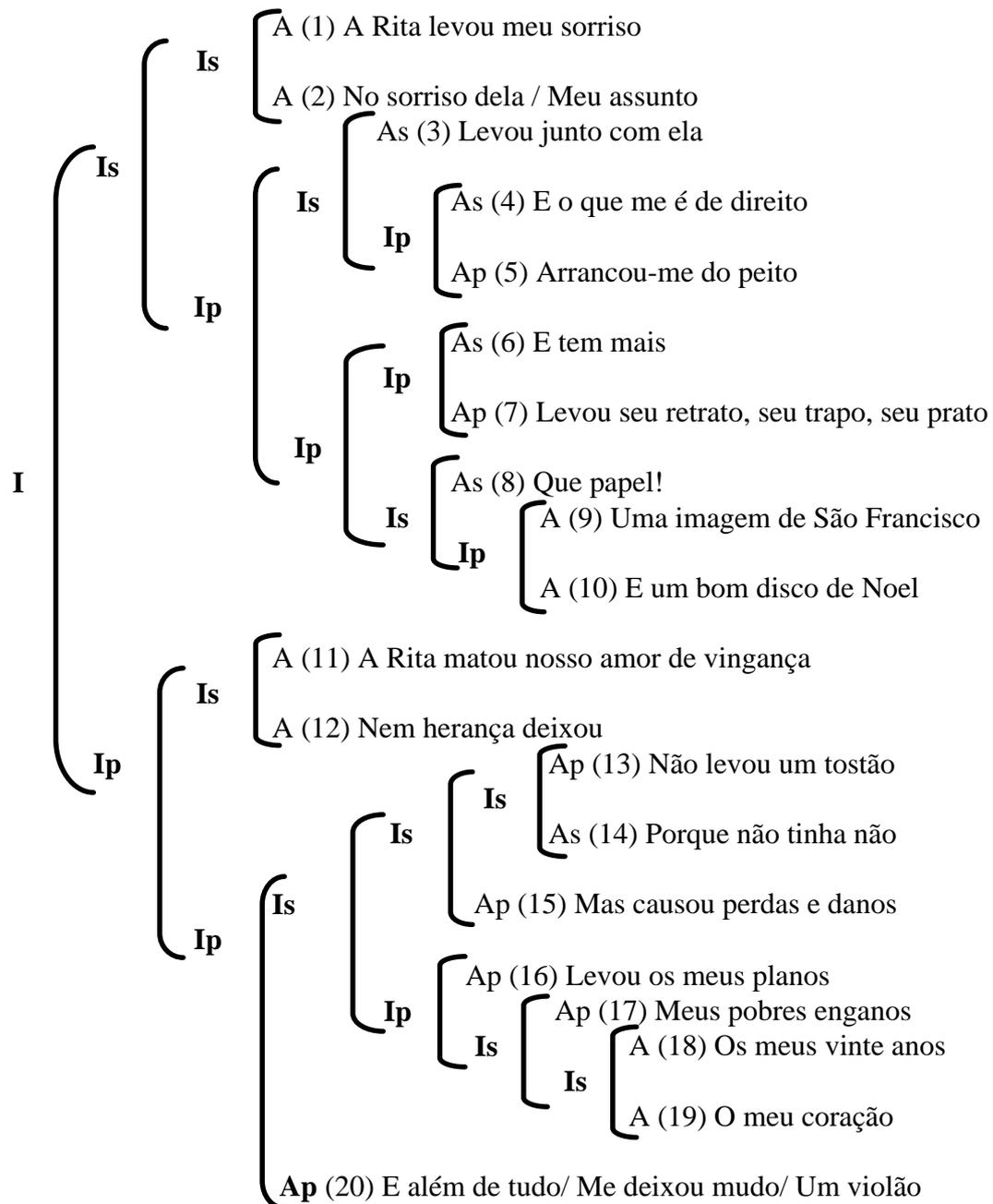
Por ela é que o show continua  
Eu faço careta e trapaça  
E pra ela que eu faço cartaz  
É por ela que espanto de casa  
As sombras da rua  
Faço a lua  
Faço a brisa  
Pra Luisa dormir em paz]]

1979 © by Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo – SP. Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil.

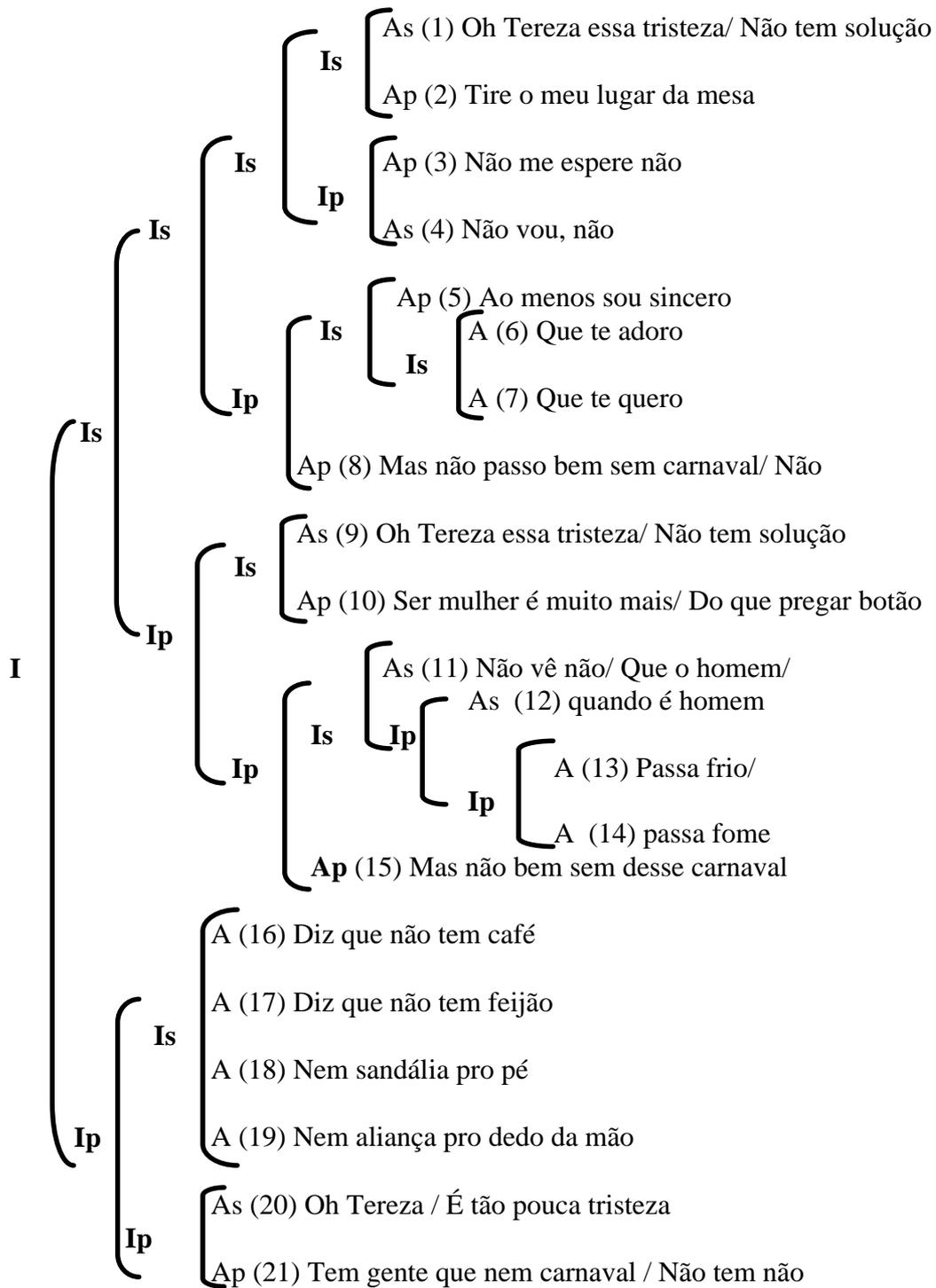
## Anexo II

## Estruturas hierárquicas

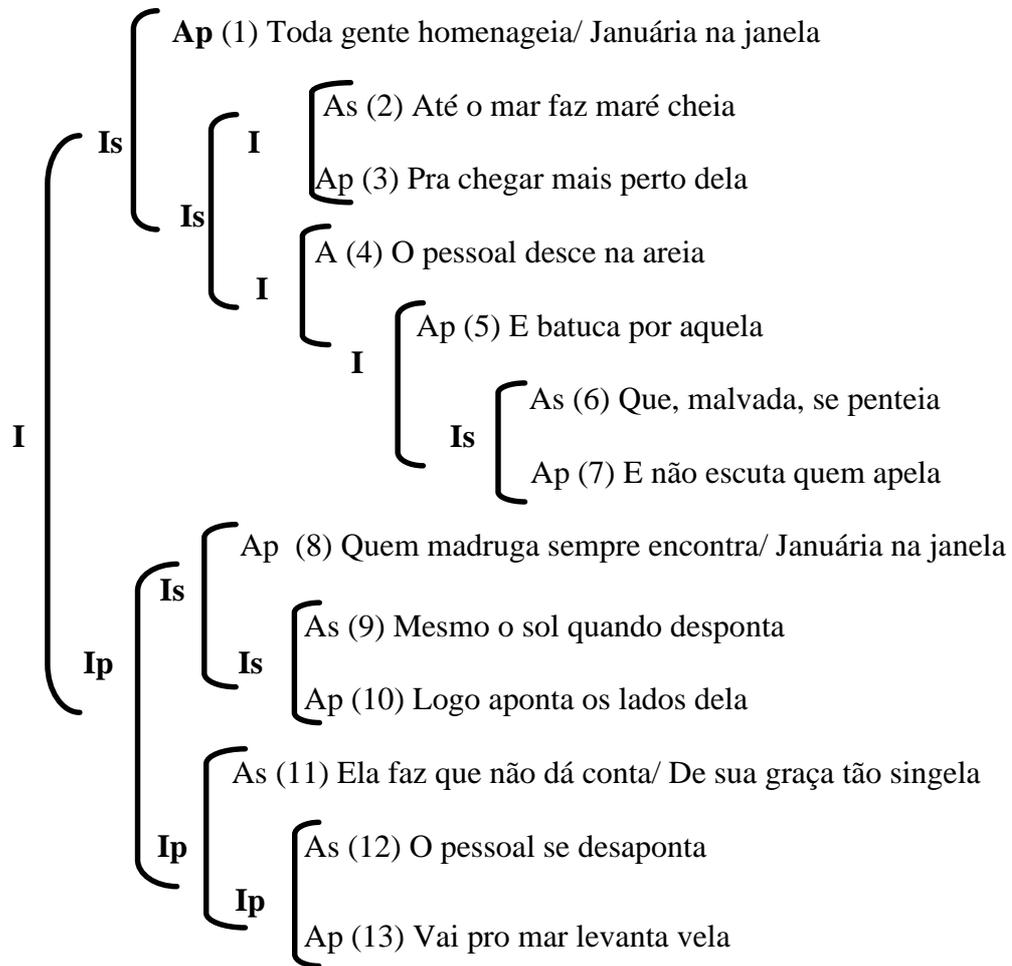
## A Rita



## Tereza tristeza

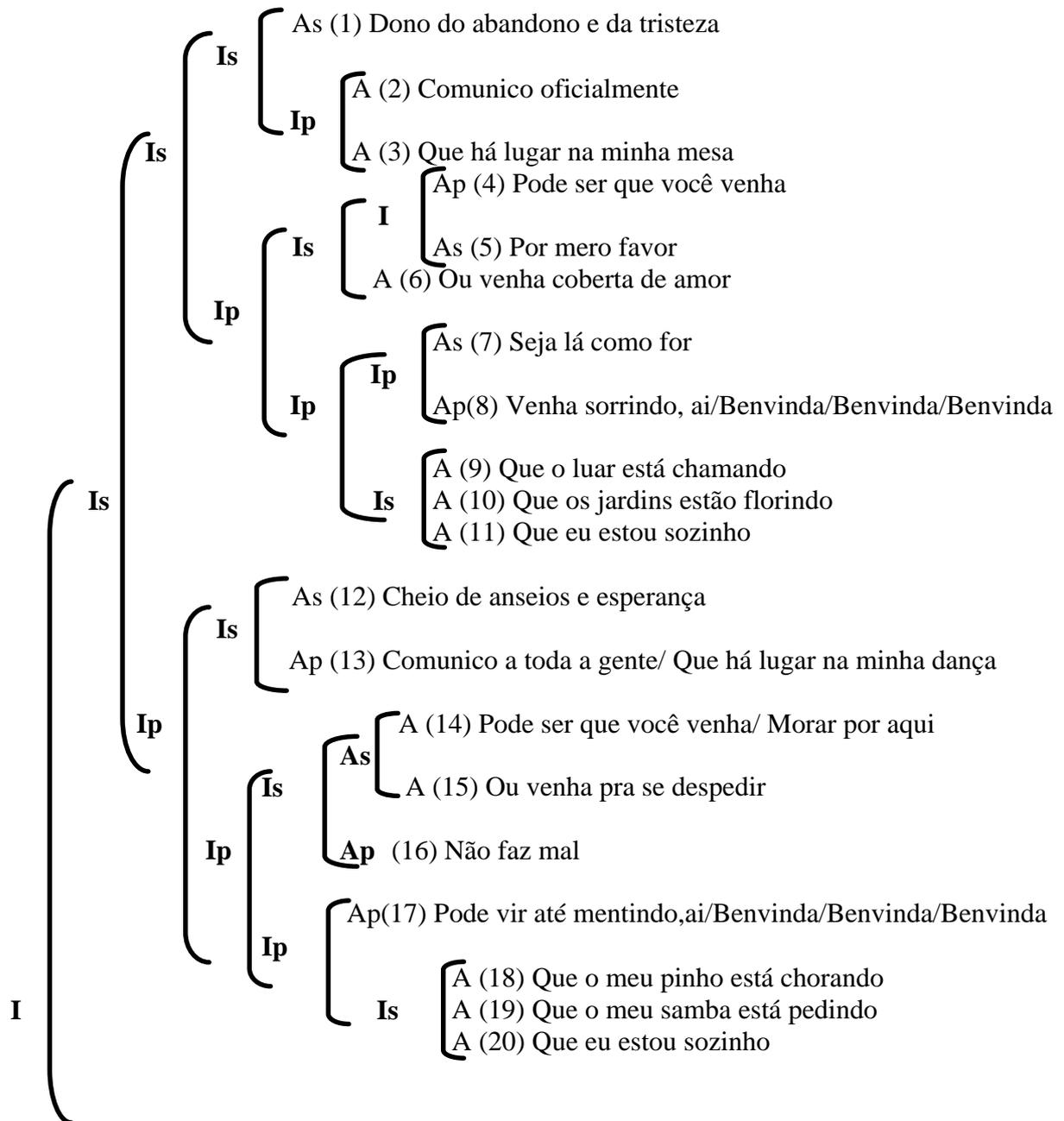


## Januária



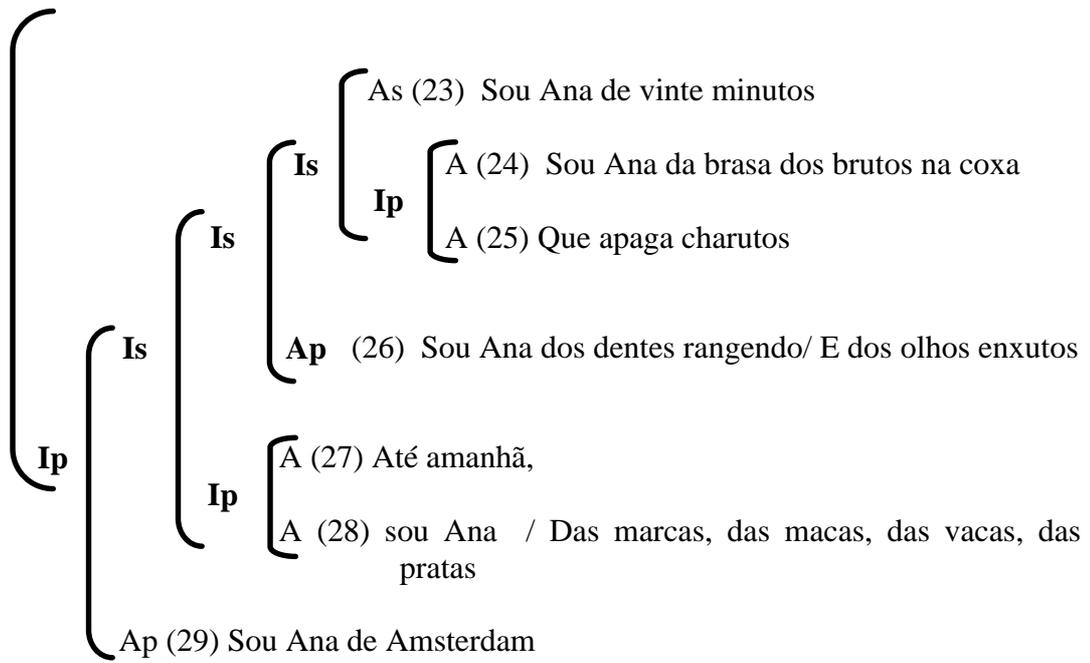


## Benvinda

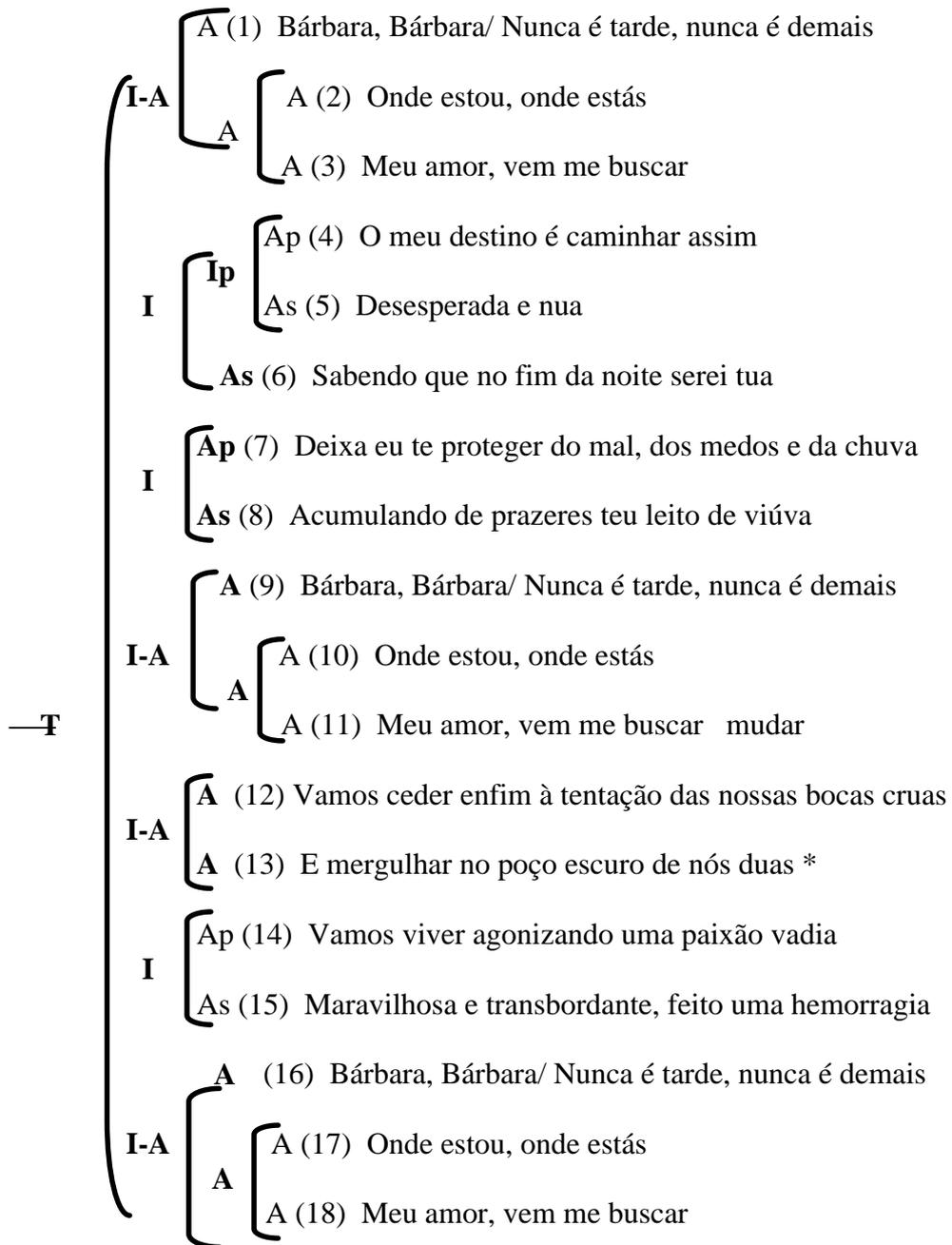




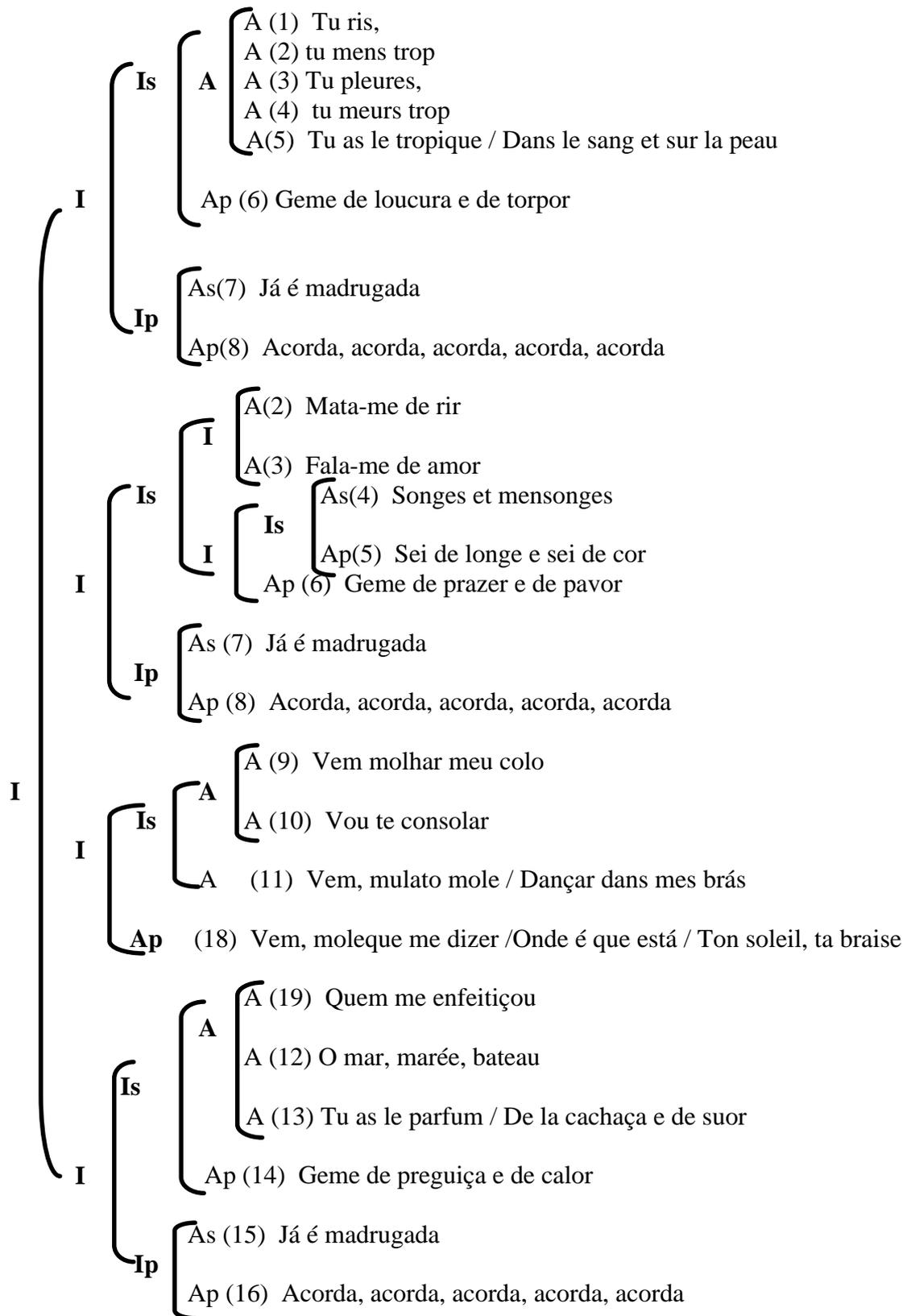




## Bárbara



## Joana francesa



### Angélica

I

T

I - A (1) Quem é essa mulher/ Que canta sempre esse estribilho

I

Ap (2) Só queria embalar meu filho/

As-(3) Que mora na escuridão do mar

T

I - A (4) Quem é essa mulher/ Que canta sempre esse lamento

I

Ap (5) Só queria lembrar o tormento

As-(6) Que fez o meu filho suspirar

T

I - A (7) Quem é essa mulher/ Que canta sempre o mesmo arranjo

I

As (8) Só queria agasalhar meu anjo

Ap (9) E deixar seu corpo descansar

T

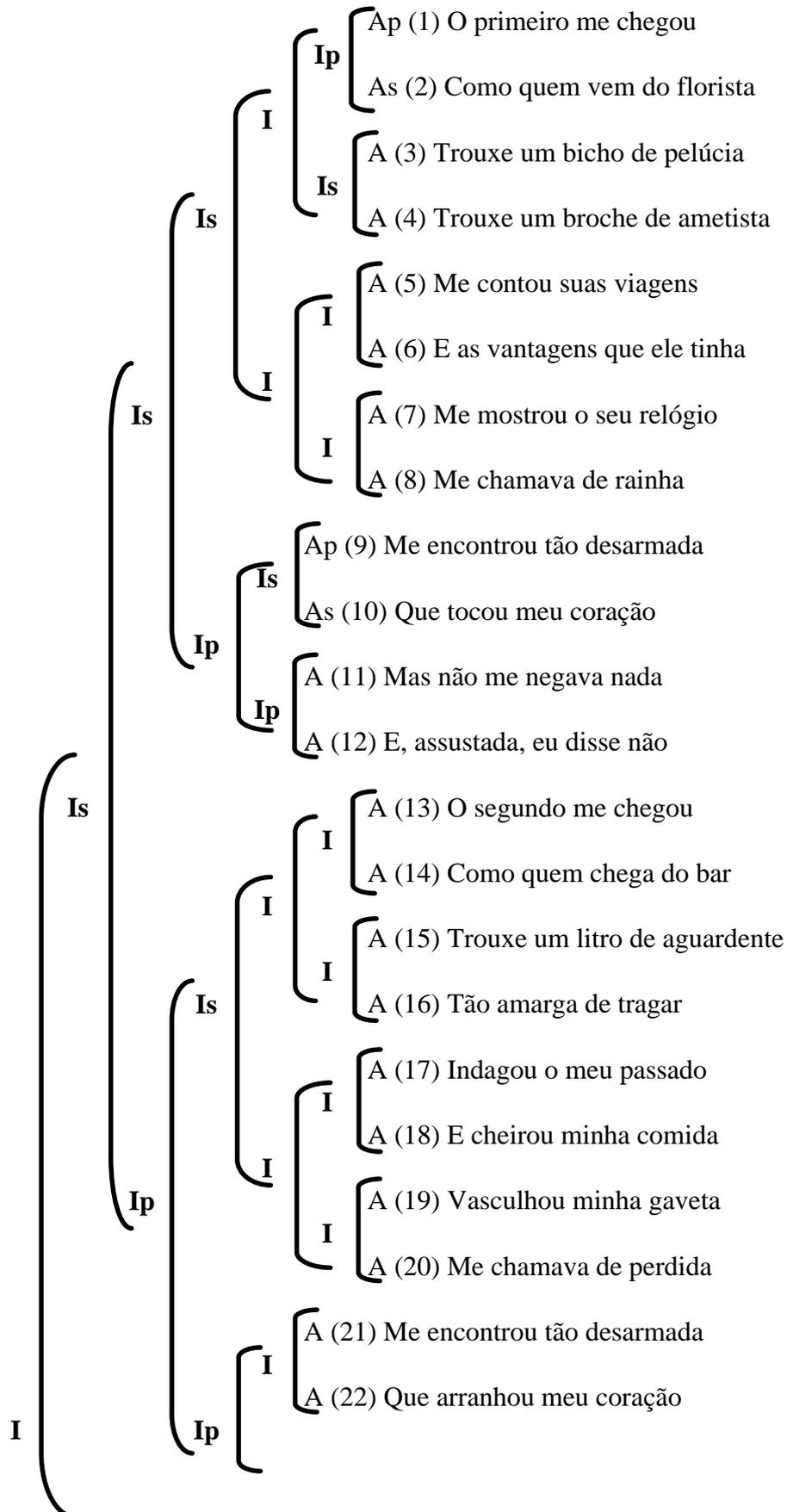
I - A (10) Quem é essa mulher/ Que canta como dobra um sino

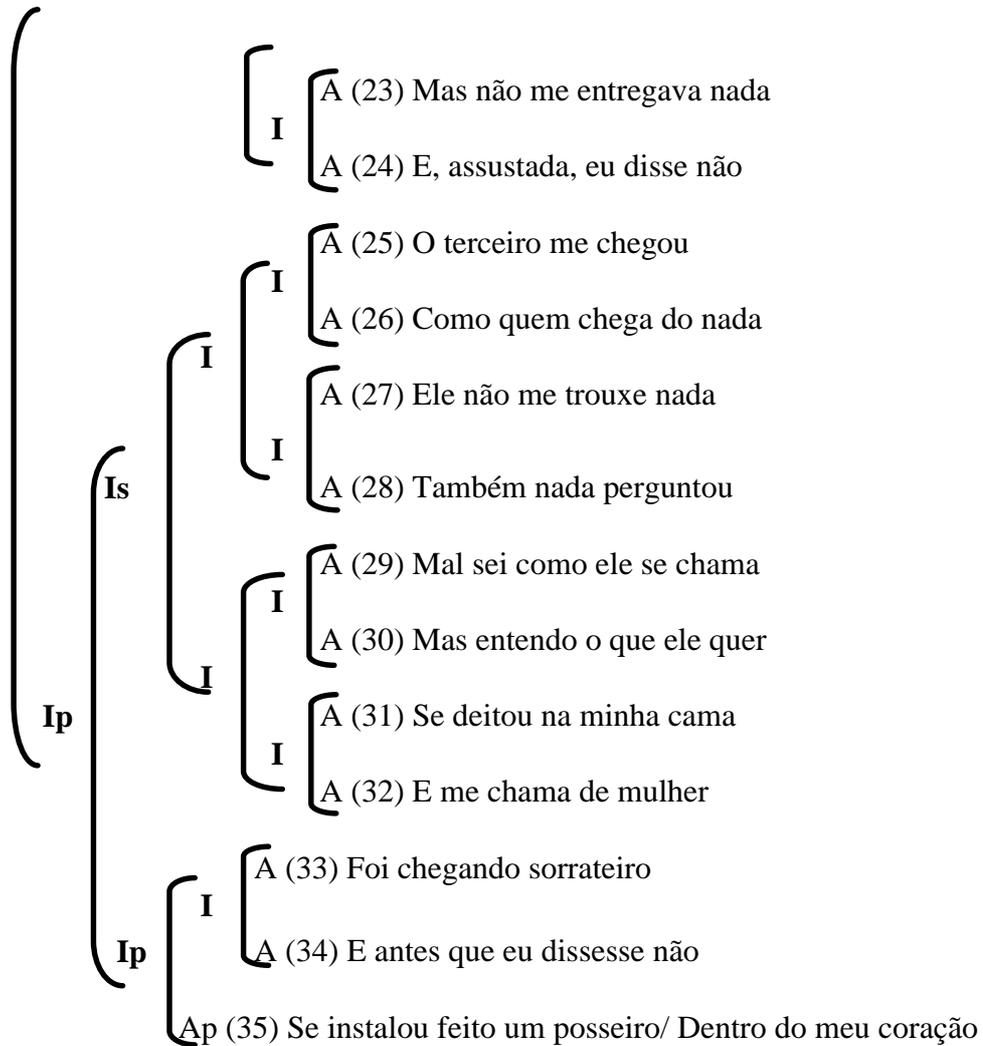
I

Ap (11) Queria cantar por meu menino

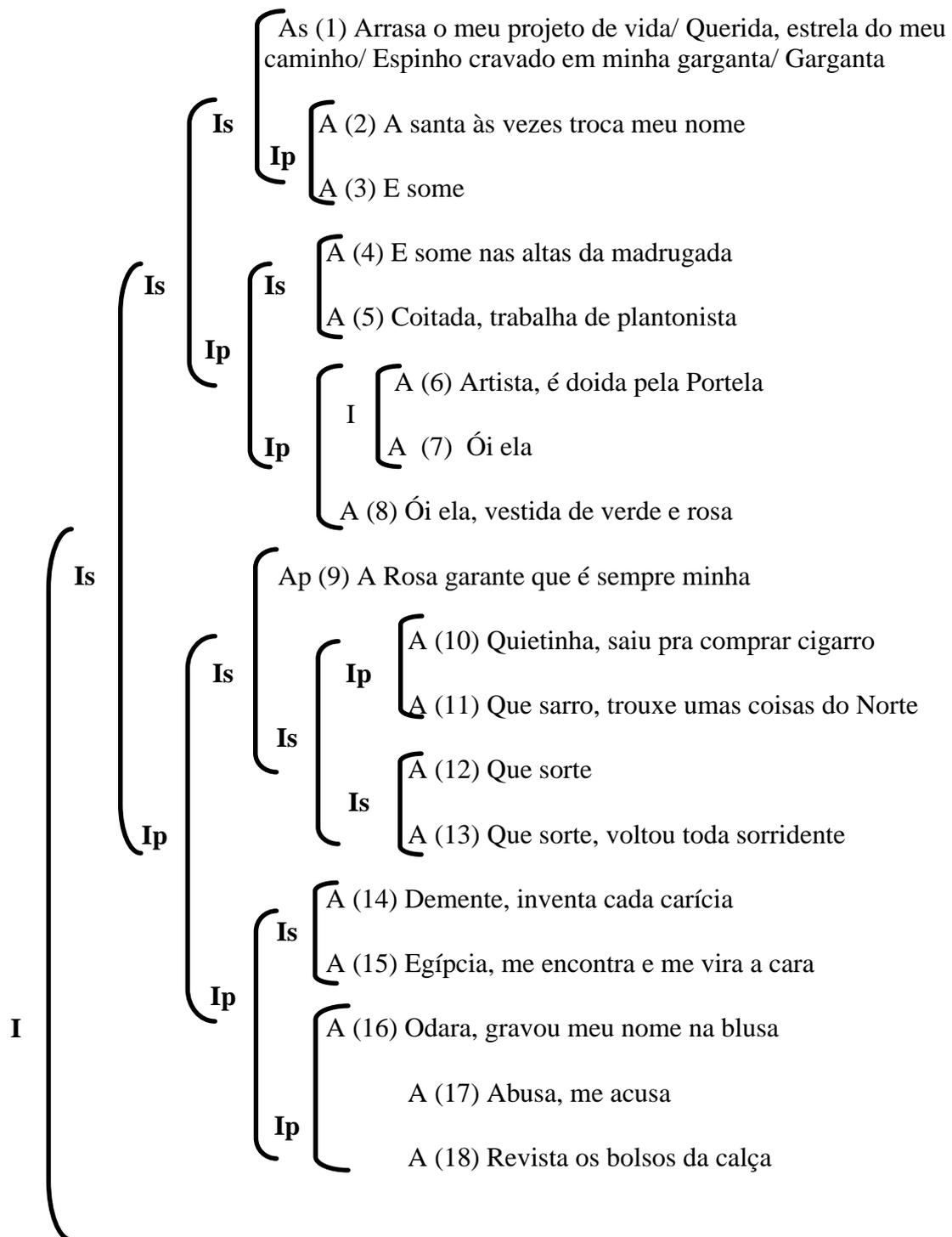
As (12) Que ele já não pode mais cantar

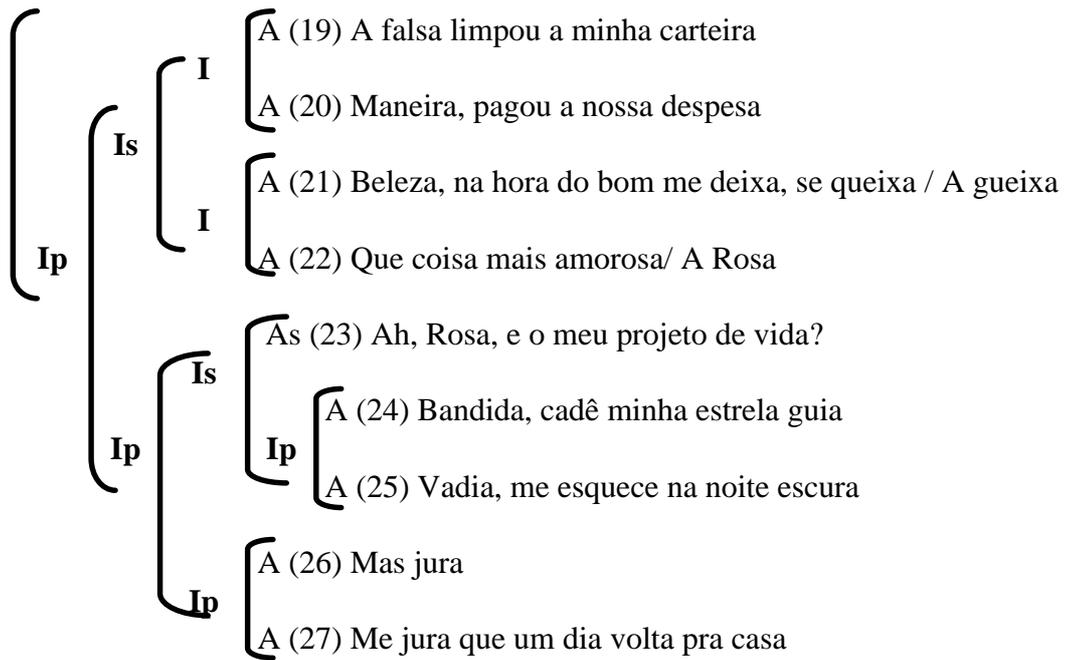
## Teresinha





## A Rosa





## Luísa

