
Maria Camila Bedin

MARIA CAMILA BEDIN

**ASPECTOS LINGÜÍSTICO-DISCURSIVOS NAS CANÇÕES DE CHICO
BUARQUE DE HOLLANDA**

Dissertação apresentada à Coordenação
do Curso de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Presbiteriana Mackenzie,
com vistas à obtenção do título de Mestre
em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Elisa Guimarães

São Paulo
2007

MARIA CAMILA BEDIN

**ASPECTOS LINGÜÍSTICO-DISCURSIVOS NAS CANÇÕES DE CHICO
BUARQUE DE HOLLANDA**

Dissertação apresentada à Coordenação
do Curso de Pós-Graduação em Letras
da Universidade Presbiteriana Mackenzie,
com vistas à obtenção do título de Mestre
em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Elisa Guimarães
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Ronaldo Teixeira Martins
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof^a Dr^a Maria Inês Ghilardi Lucena
Pontifícia Universidade Católica de Campinas

À querida Elisa Guimarães,
pelo incentivo,
pela paciência,
pelo carinho.

Agradeço primeiramente a Deus, razão maior de nossa existência, e luz que ilumina nossos caminhos e nos conduz pelas estradas da vida.

Aos meus pais por tudo que por mim fizeram nessa trajetória e, sem os quais, nada até aqui teria sido possível. Obrigada pela paciência e carinho!

À Prof^a Dr^a Elisa Guimarães, a pessoa mais doce que já conheci, pela dedicação, pela atenção para comigo nas orientações e, principalmente, por acreditar no meu trabalho. Meu eterno 'muito obrigada'.

À Prof^a Dr^a Maria Inês, minha "prof^a adotiva", que acompanha meu trabalho desde 1999, e a grande responsável por mais esse degrauzinho... Obrigada por tudo!

Ao Prof. Dr. Ronaldo Teixeira Martins pelas pertinentes sugestões que me foram dadas, pela paciência e atenção.

A todos os professores da pós-graduação: Neusinha Bastos, Diana Luz, Zélia Borges, Maria Helena de Moura Neves, Regininha Brito, Rosemeire Faccina, Maria Lúcia Vasconcelos que, contribuíram, decisivamente, para meu crescimento intelectual.

Ao Neto pelas leituras e observações sobre a história do nosso país.

Ao Armando (Preto) pelas ricas contribuições sobre Marx.

Ao AFA e ao Mack Pesquisa (Reserva Técnica) pelo apoio desprendido.

Ao Bê, uma pessoa muito especial, que me fez ver a vida com outros olhos... Obrigada pelo apoio, pela paciência e pelo carinho.

Às minhas três queridas: Belinha (in memoriam), Vitória e Branca, que sempre me fazem sorrir!

A todos que direta ou indiretamente contribuíram nessa minha jornada!

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

Chico Buarque

RESUMO

Constituem o *corpus* dessa dissertação as letras de músicas de Chico Buarque de Hollanda – *Roda-Viva* (1967), *Apesar de Você* (1970), *Quando o Carnaval Chegar e Bom Conselho*, ambas de 1972 – produzidas na época da ditadura militar no Brasil e consideradas um texto/discurso que traz muitos sentidos subjacentes, os quais serão revelados nas posteriores análises. Para tanto, seguimos uma seqüência esquemática de elaboração desta investigação, a fim de facilitar a leitura desses sentidos. Iniciamos apresentando – de forma sucinta – os caminhos percorridos pela Lingüística Textual desde seu surgimento, na década de 60 na Europa, até os dias de hoje, para chegarmos às noções de *texto* e *discurso*. Essas noções nos conduzem, primeiramente, à textualidade e seus sete fatores que emergem no campo lingüístico – *a coesão, a coerência, a intencionalidade, a aceitabilidade, a informatividade, a situacionalidade e a intertextualidade* – dos quais nos valeremos da *intencionalidade, da aceitabilidade e da situacionalidade*, especificamente. Na seqüência, recorreremos à Análise do Discurso para desenvolver os conceitos de *sujeito, ideologia, pressupostos, subentendidos e silêncios*, que complementam nosso estudo. Ao final, nas análises lingüístico-discursivas, propusemos uma leitura possível – dentre as muitas existentes – das letras de músicas selecionadas, as quais revelam um sujeito inconformado com a situação política do Brasil mas que, apesar da censura, não deixa de dar o seu recado através de seu “samba-duplex”.

Palavras-chave: Textualidade. Discurso. Música. Ditadura. Brasil.

ABSTRACT

The corpus of the present dissertation contains the lyrics of the following songs, written by Chico Buarque de Hollanda – *Roda-Viva* (1967), *Apesar de Você* (1970), *Quando o Carnaval Chegar* and *Bom Conselho*, both from 1972 – all produced during the military dictatorship in Brazil and considered as text/discourse that conveys many underlying meanings, which will be revealed by the analyses presented. In order to do that, and to facilitate the comprehension of such meanings, we have followed a schematic sequence in the elaboration of this investigation. We start by briefly presenting the paths traveled by Textual Linguistics, from its origins in Europe in the 60's, until this day, in order to get to the notions of text and discourse. Such notions will first lead us to textuality and the seven factors which emerge in the linguistic field – cohesion; coherence; intentionality; acceptability; informativity; situationality; intertextuality. For the purposes of this work, we will focus on intentionality, acceptability and situationality specifically. After that, we will resort to Discourse Analysis to develop the concepts of subject, ideology, presupposition, subtext and silences, which complement our study. And finally, through linguistic-discursive analyses, we propose one possible reading, among the many there are, of the lyrics of the songs chosen, which reveal an individual who is disgruntled with the political situation of Brazil and who, despite censorship, managed to convey his message through his “*samba-duplex*” (Double Samba).

Keywords: Textuality. Discourse. Music. Dictatorship. Brazil.

Sumário

ASPECTOS LINGÜÍSTICO-DISCURSIVOS NAS CANÇÕES DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA

Introdução	12
Capítulo I - Os Caminhos da Lingüística Textual	18
Capítulo II - A Textualidade: definição e extensão	31
Capítulo III - A Análise do Discurso: definição e extensão	44
Capítulo IV – Dossiê Histórico	59
A- Introdução	59
B- <i>Retratos em Branco e Preto</i> de um Brasil	60
C- Chico Buarque de Hollanda <i>De Todas as Maneiras</i>	75
D- As produções musicais buarqueanas sob o ‘céu-de-chumbo’	84
Capítulo V – Análises	89
Considerações Finais	130
Referências	133
Anexos	138

INTRODUÇÃO

Faz-se mister antes mesmo de tecer quaisquer justificativas quanto à escolha do tema desta dissertação, transcrever a fala de Nara Leão – grande expoente do Movimento Bossa Nova¹ - ao se apresentar ao público do espetáculo OPINIÃO, estreado no Rio de Janeiro em dezembro de 1964:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão. (Tinhorão, 1979, p. 235-236).

Nessa fala, esclarece-se, portanto, a que vinha o show². Segundo o diretor do espetáculo, Augusto Boal, em declaração na época, o show representava, em outras palavras, o abandono da busca do produto industrial perfeito e um retorno aos meios mais ricos da fabricação artesanal de produtos manufaturados. (Tinhorão, 1979)

Essa manifestação explícita pela busca da nacionalização e popularização da Bossa Nova acabou ‘gerando’ os integrantes da segunda geração do movimento, dos quais Chico Buarque de Hollanda foi um dos principais representantes. No ano de 1965,

¹ “A bossa nova, surgida no fim da década de 1950 (...), não consistiu um gênero de música, mas uma maneira de tocar. (...) Historicamente, o aparecimento da bossa nova na música urbana do Rio de Janeiro marca o afastamento definitivo do samba de suas fontes populares. (...) Por volta de 1956, um grupo de jovens filhos de família de boa situação econômica começou a reunir-se no apartamento da srta. Nara Leão, na Avenida Atlântica, em Copacabana, para realizar, no campo amadorístico, aquilo que os conjuntos de boate já faziam profissionalmente, ou seja, as chamadas *samba sessions*. (...) Desse primeiro grupo faziam parte de oito a dez rapazes de sobrenomes notórios: Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Luís Vinhas, os irmãos Castro Neves e outros.” (Tinhorão, 1979, p. 223-224).

² O show reuniu João do Vale, cantor nordestino, Zé Kéti, compositor urbano da camada popular, e Nara Leão, moça carioca da classe média alta. (Ibid. p. 235).

surgiram os famosos Festivais de Música Popular, nos quais, o ritmo da Bossa Nova quase não aparecia.

Esses novos integrantes começaram a apresentar então, algumas canções de protesto, as quais faziam uma crítica velada ao regime militar que se instalara no país. Essas canções insistiam em cutucar o poder militar com a 'vara curta', o que acabou gerando, por parte das autoridades, maior repressão e o endurecimento da censura.

Sobre esse episódio, veremos, no capítulo IV – *Dossiê Histórico* –, um pouco da trajetória histórico-político-social do Brasil entre os anos de 1961 a 1985. Aproveitamos, ademais, para voltar nossos olhares especialmente ao compositor Chico Buarque de Hollanda, cujas canções incomodaram bastante toda aquela situação opressiva aflorada no período ditatorial.

Além disso, cabe-nos justificar a escolha desse tema pela nossa extrema afinidade em relação a esse tipo de texto – letras de músicas – que se insere num período histórico o qual serviu de pano de fundo às grandes produções musicais da época, das quais escolhemos, também pela especial afinidade, canções de Chico Buarque, cujas letras retrataram não só a repressão e a falta de liberdade, mas também a esperança pelo fim de todas as agruras.

Escolhemos as canções *Roda-Viva*, de 1967, *Apesar de Você*, de 1970, *Quando o Carnaval Chegar* e *Bom Conselho*, as duas de 1972 que comporão nosso *corpus*. A escolha dessas canções justifica-se pelo conteúdo significativo que nelas subjaz, fator essencial para que se cumpram nossos propósitos nesta pesquisa.

Chico começou a ganhar notoriedade, na verdade, em 1966, no Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, com a canção *A Banda* – vencedora do festival – que o tornou conhecido e popular. E, a partir de então, Chico não parou mais e foi ganhando cada vez mais espaço, não só na produção de canções de cunho político, mas, também, compondo para peças teatrais como *Roda Viva* (1967), *Calabar* (1973/1974), *A Gota d'Água* (1975), *Ópera do Malandro* (1978) entre outras.

Destarte, tencionamos contribuir para uma reflexão sobre como os sentidos se (re)velam e se constroem nas canções de Chico Buarque de Hollanda – que eram consideradas uma forma cotidiana de resistência popular - produzidas durante o regime ditatorial no Brasil. Ademais, pretendemos mostrar quem é esse sujeito assujeitado, que age limitado pelas coerções sociais; enfim, mostrar como esse compositor exerce a resistência dizendo uma coisa para significar outra.

Nossa intenção é mostrar ao leitor que a(s) leitura(s) das letras de músicas apresentadas neste trabalho – exatamente por terem sido produzidas sob um cenário ditatorial, no qual a censura estava presente – não deve ser apenas uma leitura superficial, da qual se depreendam somente aquilo que está evidente, explícito. Devemos realizar uma leitura mais apurada, lendo os sentidos subjacentes, aquilo que, realmente se quis dizer. Além disso, faz-se mister aclarar que propomos uma possibilidade de leitura, dentre as muitas possíveis.

É o que Van Dijk (2004)³ denomina “leer entre líneas: comparar lo que estás leyendo con lo que tú sabes lo que está pasando en la sociedad. Leer entre líneas – sobre todo – tiene que ver con preguntar siempre ¿por qué?”

Com isso, propomo-nos a realizar uma análise lingüístico-discursiva das letras de músicas escolhidas. No que tange o lingüístico, trabalharemos com três dos sete fatores⁴ de textualidade propostos por Beaugrande e Dressler (2005) e Mira Matheus et alii (1983), ou seja, a intencionalidade, a aceitabilidade e a situacionalidade, segundo as propostas da Lingüística Textual. Enrique Bernárdez (1995/1987) e Teun van Dijk (2001/1997) que nos alicerçam nos conceitos de texto e discurso e, Brandão (1997), Orlandi (2001) e Guimarães (2004) nos dão suporte nos estudos sobre a Análise do Discurso. Ainda no âmbito discursivo, dedicar-nos-emos às noções de sujeito (Orlandi, 2001), ideologia (Chauí, 1980), pressupostos e subentendidos (Citelli, 1994) e (Platão & Fiorin, 1996), e silêncios (Orlandi, 2007), elementos extremamente presentes no tipo de texto escolhido como objeto de estudo: as letras de músicas.

Outras informações mais pontuais a respeito da ditadura, da música e de Chico Buarque de Hollanda, buscamos-las em diversas fontes, sendo as principais delas *A ditadura envergonhada*, *A ditadura derrotada* e *A ditadura escancarada*, de Elio Gaspari (2002), *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira volumes 1,2 e 3*, de Berenice Cavalcanti, Heloísa Starling e José Einssenberg, organizadores da coleção (2004) e a biografia de Chico

³ Entrevista captada no site www.discursos.org, sob o título *Leer entre líneas*, em 27/12/06.

⁴ Os sete fatores de textualidade propostos por Beaugrande e Dressler são: a coesão, a coerência, a informatividade, a intertextualidade, a intencionalidade, a aceitabilidade e a situacionalidade.

Buarque escrita por Regina Zappa (1999), além de colher muitas outras informações no *site*⁵ do próprio compositor.

O *Capítulo I* – Os Caminhos da Lingüística Textual – discorrerá, inicialmente, sobre os caminhos percorridos pela Lingüística Textual ao longo dos anos, salientando os três principais passos dessa trajetória evolutiva: as *Análises Transfrásticas*, as *Gramáticas Textuais* e as *Teorias de Texto*, o que acaba culminando nas questões atinentes aos estudos do texto/discurso.

O *Capítulo II* – A Textualidade: definição e extensão – abordará os sete fatores de textualidade propostos por Beaugrande e Dressler (2005): a coesão, a coerência, a intencionalidade, a aceitabilidade, a informatividade, a situacionalidade e a intertextualidade.

No *Capítulo III* – A Análise do Discurso: definição e extensão – os conceitos de sujeito, ideologia, pressupostos, subentendidos e silêncios serão aclarados sob a ótica da Análise do Discurso.

Na seqüência, no *Capítulo IV* – Dossiê Histórico – apresentar-se-á o cenário histórico-político-social brasileiro entre os anos de 1964 a 1985, os conhecidos “anos de chumbo”. Além disso, o capítulo também traz à tona a figura de Chico Buarque de Hollanda e suas produções no cenário tupiniquim nesse período.

⁵ www.chicobuarque.com.br

As análises lingüístico-discursivas das letras de músicas escolhidas serão assuntos do *Capítulo V – Análises* - desta dissertação, no qual desvendaremos uma possibilidade de leitura, dentre as muitas possíveis.

Passemos, então, ao primeiro capítulo deste trabalho de pesquisa: *Os Caminhos da Lingüística Textual*.

CAPÍTULO II - OS CAMINHOS DA LINGÜÍSTICA TEXTUAL

Antes mesmo de quaisquer definições e explicações a respeito dos conceitos de *texto* e *discurso*, é importante fazer um breve relato (histórico) sobre os caminhos percorridos pela lingüística textual ao longo do tempo.

O termo “Lingüística de texto” foi utilizado pela primeira vez pelo autor alemão *Harald Weinrich*, que defende a idéia de que toda lingüística é, necessariamente, uma lingüística de texto.

Van Dijk (1979, apud Beaugrande & Dressler, 2005, p. 49) advertiu sobre o fato de que, na verdade, a

lingüística del texto no es una denominación que se refiera a una única disciplina o a un determinado método en concreto. En el ámbito de la ciencia del lenguaje, este término se utiliza para etiquetar cualquier tipo de estudio relacionado con el texto, siempre que éste sea el objeto principal de la investigación.

É importante salientar ademais que a lingüística textual tem suas raízes históricas calcadas em três grandes áreas do conhecimento: a Retórica, a Antropologia e a Sociologia, as quais trouxeram importantes conseqüências para a disciplina.

A lingüística textual, como seu próprio nome diz, proveio da lingüística e foi concebida, inicialmente, como um projeto desenvolvido a partir de métodos já estabelecidos.

Ela surgiu, como vimos,

a partir de disciplinas y tendencias lingüísticas más o menos interrelacionadas: retórica, poética, estilística, gramática (especialmente la generativa, en menor grado, algunos enfoques estructuralistas como el de Praga), teoría del lenguaje, psicolingüística... (Bernárdez, 1987, p. 9).

Por esse motivo, quiçá, a lingüística textual foi acusada de ser, na verdade, uma repetição de idéias anteriores, ou seja, não apontando nada novo. Enfim, segundo palavras do próprio Bernárdez (1987), “no puede aparecer una nueva disciplina sin deber algo a las anteriores”.

Essa corrente teórica que apareceu na década de 1960 na Europa – com grande evidência nos países germânicos: Alemanha, Países Baixos e Reino Unido – define-se como “el estudio científico y lingüístico de las unidades en que efectivamente se produce la comunicación verbal, es decir, los textos.” (ibid., p. 7).

Ou Ainda: “O subdomínio lingüístico de uma ciência transdisciplinar do texto e do discurso. “(Beaugrande, 1997, tradução nossa).

Segundo Guimarães (2004, p. 190)

desde a década de 1960, investigações da lingüística textual revalorizaram as questões atinentes à existência de uma unidade lingüística superior à frase, designada por texto, numa tentativa de conceptualizar um nível irreduzível do ponto de vista semântico, a uma mera concatenação de frases.

Como toda ciência tem uma evolução, a lingüística textual não poderia deixar de tê-la. Trataremos, na seqüência, de explicitar três dos principais passos de sua trajetória evolutiva⁶.

São eles:

1. Análises Transfrásticas
2. Gramáticas Textuais
3. Teorias de Texto

Antes mesmo de explicitar um pouco mais dos três momentos de constituição da lingüística textual, necessário se faz salientar que diferentes concepções de texto – as quais trataremos de ressaltar – tomaram espaço em cada um desses momentos. A definição de texto que adotaremos será aclarada ainda neste capítulo, na próxima parte intitulada Texto/Discurso.

1. ANÁLISES TRANSFRÁSTICAS

Maria da Graça Val (2000) diz que essa primeira vertente, que compreende a Análise Transfrástica,

focaliza as relações entre os enunciados de uma seqüência, interessando-se por questões como a correferência, o emprego do artigo, a correlação entre os tempos e modos verbais, que hoje identificamos como atinentes à coesão textual. Essa vertente surge a partir da constatação de que há fenômenos sintáticos que não podem ser suficientemente entendidos quando se toma a frase como unidade máxima de análise. (p. 34).

⁶ Para tratar dessas três etapas evolutivas da lingüística textual, baseamo-nos nos escritos de Bentes (2001) e Val (2000).

Como notamos, nessa etapa, o texto não é visto como objeto de análise: parte-se, todavia, da frase para o texto.

Havia uma preocupação com os vínculos interfrásticos, ou seja, com os elementos coesivos e sua importância no estabelecimento global do texto.

Harweg e Isenberg foram os responsáveis pelos principais conceitos de texto difundidos nesse momento. O primeiro definiu texto como *uma seqüência pronominal ininterrupta* e, o segundo tratou de definir texto como *uma seqüência coerente de enunciados*, o que reafirma não ser o texto seu objeto de análise, mas, sim, da relação estabelecida entre as frases e os períodos.

Isenberg tratou, ademais, de ressaltar as questões sintáticas que

constituíram motivações empíricas para o investimento numa gramática do texto, chama a atenção para as possibilidades de relações semânticas entre enunciados não expressas por marcas lingüísticas de superfície. (ibid. p. 35)

No entanto, muito se questionou a respeito do estabelecimento do sentido global do texto a partir dos elementos coesivos, uma vez que se verificou que a presença dos mesmos em um texto não era suficiente para assegurar seu sentido global. Além disso, observou-se, também, que o conhecimento intuitivo do falante era fator a ser considerado na constituição do sentido global.

Com isso, surge a necessidade de se criar uma nova linha de pesquisa, a qual não via o texto somente como uma seqüência de frases, mas sim, como um conjunto

que possui unidade própria. Surge, então, o segundo momento: o das Gramáticas Textuais.

2. GRAMÁTICAS TEXTUAIS

Nessa segunda vertente, segundo Val (2000) ganha importância

a compreensão de que um texto é mais do que uma seqüência de enunciados concatenados, e que sua significação é um todo resultante de operações lógicas, semânticas (e pragmáticas) que provoquem a integração entre os significados que o compõem. (p. 35)

O texto, nesse momento, é tomado como objeto central da lingüística. Sob essa perspectiva, buscamos estabelecer, grosso modo, um sistema de regras que pudesse ser partilhado por todos os usuários de uma determinada língua.

Os teóricos da área interessavam-se pela elaboração das gramáticas textuais, muitas das quais tinham influências gerativistas. Com isso, seria permitido detectar se uma seqüência de frases configuraria um texto e, se esse era bem formado.

“O texto é pensado, então, não como a seqüência ou a soma dos significados localizados, mas como um todo estruturado, cuja significação, cuja coerência, se faz no plano global”. (Val, 2000, p.36) Em outras palavras, esse sistema de regras nada mais era do que a competência textual dos usuários de uma dada língua, o que lhes

permitia identificar um texto dotado de sentido, de um amontoado de palavras ou frases.

Além disso, as gramáticas textuais estabeleceram duas noções que serviram de base aos estudos sobre texto/discurso. A primeira delas diz ser o texto a unidade lingüística maior e se subdivide em unidades menores; e a segunda noção diz não existir uma continuidade entre frase e texto.

Essa etapa também apresentou alguns problemas, o que impulsionou os estudiosos e pesquisadores a elaborarem uma outra teoria, denominada Teorias de Texto, as quais abriram espaço para discussões sobre, por exemplo, a produção dos textos em uso e seu respectivo funcionamento em situações sócio comunicativas.

3. TEORIAS DE TEXTO

Essa etapa é marcada pela construção de teorias de texto, nas quais têm lugar privilegiado os aspectos pragmáticos. Teórico de destaque dessa vertente, Schmidt (1978, apud Val, 2000) diz que

a textualidade inclui tanto o aspecto lingüístico (sintático e semântico) quanto o aspecto social, e a dimensão sócia comunicativa tem primazia sobre as dimensões semântica e sintática. (p. 36)

Aqui, o texto é visto como um processo e não como um produto, ou seja, nota-se a importância em estudar os textos juntamente ao seu contexto pragmático.

O foco desse momento era a análise e a explicação do texto em funcionamento e não o estudo das regras que constituem um sistema formal abstrato. Salienta Marcuschi (1998) que nessa etapa evolutiva, a lingüística textual assume caráter interdisciplinar, dinâmico, funcional e processual, não considerando, por sua vez, a língua como entidade autônoma ou meramente formal.

Ao tecer um panorama dos caminhos percorridos pela lingüística textual, Conte (1977, apud Val, 2000) ressalta as mudanças que ocorreram no foco de interesse dos estudos da lingüística textual, o que resultou a seguinte trajetória:

Quadro 1

	1ª VERTENTE	2ª VERTENTE	3ª VERTENTE
FOCO	Componentes sintáticos do texto, relativos à sua <i>coesão</i>	Estruturação semântica constitutiva da <i>coerência</i>	Funcionamento sócio comunicativo e <i>pragmático</i>

Mister se faz aclarar que importantes nomes – e suas respectivas obras - foram ganhando espaço nessa trajetória, tais como Halliday & Hasan, com sua obra *Cohesion in English*, de 1976, Beaugrande & Dressler, com *Introduction to Text Linguistics*, de 1981 e Charolles, com *Introduction aux Problèmes de la Coherence des Textes*, de 1978.

Halliday & Hasan (1976, apud Val, 2000) buscaram a integração entre as dimensões sintática e semântica do texto e consideraram o texto como uma “unidade de língua

em uso” (p. 1), uma “unidade semântica, uma unidade não de forma, mas de significado”. (p. 2)

Beaugrande & Dressler (1981, apud Val, 2000) definiram texto como “ocorrência comunicativa e se declararam interessados em compreender como os textos funcionam na interação humana” (p. 4) e comprometeram-se, ademais, “com o estudo do uso da linguagem como uma atividade humana crucial”. (p. 12).

Além disso, propuseram os sete fatores de textualidade: coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade, e três princípios reguladores: eficiência, eficácia e adequação, assunto sobre o qual dedicaremos o segundo capítulo desta dissertação.

E, por fim, Charolles (1978, apud Val, 2000) tentou “explicitar o sistema implícito de regras de coerência com a qual operamos na produção, interpretação e avaliação de textos”. (p. 41).

Propôs, também, as meta-regras constitutivas da coerência. A primeira delas compreende a meta-regra de repetição, a segunda diz respeito à progressão, a terceira se refere à não contradição e, a quarta, compreende a meta-regra de relação.

Charolles defende a idéia de que a “coerência e o sentido do texto são dependentes da situação, o texto não é nem deixa de ser coerente em si mesmo, mas é coerente ou não para alguém em determinada situação”. (Val, 2000, p. 42)

Conforme notamos, a lingüística textual ao longo de sua trajetória preocupou-se (e vem preocupando-se) em ampliar e, até mesmo, modificar (atualizar) seus 'olhares'.

Observamos que, em cada um dos momentos cruciais de sua trajetória, o texto foi visto sob prismas diferenciados.

Atualmente, a lingüística textual põe em pauta questões atinentes ao processamento sócio cognitivo de textos orais e escritos.

Tem-se, pois, como tarefa da lingüística textual o estudo dos recursos lingüísticos e das condições discursivas que norteiam a construção da textualidade.

Dessa forma, torna-se a Lingüística Textual um campo cada vez mais transdisciplinar, cujo objeto de busca é o texto, que se origina não somente a partir de um processo interativo, mas de um processo de construção social de conhecimento e, portanto, de linguagem.

Depois dessa breve trajetória pelos caminhos que veio (e vem) percorrendo a lingüística textual, ater-nos-emos aos estudos do texto/discurso.

TEXTO/ DISCURSO

O texto, segundo Infante (1998, p. 90) “resulta da ação de tecer, de entrelaçar unidades e partes a fim de formar um todo inter-relacionado.”

Em outras palavras, o produtor de um texto assume a função de ‘tecelão’, entrecruzando os elementos lingüísticos e discursivos que constituem o texto que, por sua vez, forma um todo significativo.

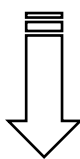
Tomemos a definição de texto proposta por Enrique Bernárdez (1995, p. 137): “El texto no es simplemente un producto final, sino ese producto más su historia, es decir, la forma, los procesos que lo han producido.”

Em outras palavras, numa interação lingüística, estão presentes, além do texto, outros elementos que compõem o cenário comunicativo, os quais representamos por meio do esquema abaixo:

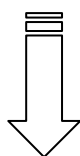
LOCUTOR	INTERLOCUTOR
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tem intenção ao produzir seu texto</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Assume papéis sociais</i> • <i>Lança mão do conhecimento de mundo que tem, e no qual se dá a comunicação</i>



SITUAÇÃO DE PRODUÇÃO DO TEXTO



CONTEXTO DISCURSIVO



TEXTO + CONTEXTO DISCURSIVO =

DISCURSO

Como podemos observar, o locutor, ao produzir seu texto, pretende atingir seu interlocutor e, além disso, tenciona que esse capte sua intenção. O interlocutor, por sua vez, desempenha um papel social e se vale do conhecimento de mundo em que, de fato, a comunicação se processa. É nesse cenário que se forma, então, a situação de produção textual, denominada contexto⁷ discursivo.

Para Beaugrande (2002, p. 36-37),

un evento comunicativo entendido y aceptado como una contribución a un discurso, definido este como un conjunto o una

⁷ Van Dijk, em artigo publicado em seu site www.dicursos.org sob o título *Discurso y Poder*, define contexto como “modelos mentales especiales que construimos de nuestras experiencias comunicativas. También conocidos por modelos de contexto.” E ainda observa: “...los textos son moldeados por sus contextos, es decir, por las propiedades relevantes de la situación social.”

serie de textos mutuamente relevantes, hablados, escritos o presentados en cualquier otro medio. (...) tanto el texto como el discurso son unidades prácticas.

Notamos, portanto, que não pode haver discurso sem um texto que o sustente, isto é, só se percebe o discurso quando se vê no texto as marcas da enunciação.

Fundamentamo-nos, então, na definição de texto proposta por Bernárdez (1995 apud GUIMARÃES, 2004, p. 76): “O texto é a unidade de conexão dos discursos; a unidade lingüística em que os discursos aparecem conectados entre si. Não há propriamente discurso sem que constitua parte de um texto.”

Temos ainda, segundo Mira Mateus (1983, p. 185) que:

Um texto/discurso é um objeto materializado numa dada língua natural, produzido numa situação concreta e pressupondo os participantes locutor e alocutário, fabricado pelo locutor por seleção sobre tudo o que, nessa situação concreta, é dizível para (e por) esse locutor a um determinado alocutário.

Dessa maneira, o que temos é que, no objeto texto, estão presentes de forma explícita ou implícita aspectos indispensáveis na sua constituição, tais como a materialidade lingüística, que é a língua natural em que se configura o texto, os códigos simbólicos que se fazem presentes na formação social na qual se produz, circula e interpreta-se o texto, os processos cognitivos, cuja estruturação tem de estar de acordo para que o texto produza sentido e, por fim, as hipóteses e pressuposições do locutor acerca do saber que ambos – locutor e alocutário – têm

sobre o mundo, incluindo a(s) experiência(s) de cada um, bem como os assuntos abordados pelo próprio texto.

O texto é o lugar de representação do discurso, sendo que

ambos constituem uma mesma materialidade lingüística, ou seja, um mesmo conjunto de palavras e idéias organizadas com coesão e coerência. O conjunto de palavras e idéias deixa de ser texto para se tornar discurso, quando o leitor ou o ouvinte focaliza as marcas que o processo da enunciação deixa ver na materialidade textual. Desse modo, a análise do discurso inicia-se com a do texto. (Guimarães, 2005, p. 250)

Destarte, propomo-nos a conjugar as propostas da lingüística textual e as da análise do discurso, pensando o texto “em relação ao discurso; o texto remetendo ao discurso; o discurso, por sua vez, validando o texto como unidade de significação determinada pelas condições de produção em que se dá o seu aparecimento.” (ibid., p. 250)

Como vimos, adotamos a concepção texto/discurso como processos indissociáveis, uma vez que consideramos que sua bipartição justificar-se-ia somente se vista como “mero instrumento operatório para elucidar alguns aspectos essenciais da composição macroestrutural do texto, e não como distinção absoluta de dois domínios autônomos.” (Guimarães, 2004, p. 189-190).

CAPÍTULO II - A TEXTUALIDADE: DEFINIÇÃO E EXTENSÃO

Texto, do latim – *textum* – significa tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar. (Houaiss, 2001, p. 2713)

Para que um texto seja texto, temos de nos valer de dois processos: o processo de organização e de construção desse texto. Pensemos no processo de construção de uma casa, por exemplo. Antes de iniciar a construção, de fato, o ‘construtor’ procura um arquiteto (ou engenheiro) para que lhe desenhe o projeto da casa que será construída: quantos cômodos haverá, de que tamanho, se será uma casa térrea ou com andar(es), se terá churrasqueira, piscina, jardim, enfim, seu trabalho é arquitetar, é estruturar a casa globalmente. A partir de então, inicia-se o processo de construção da casa, tendo em vista o projeto organizado pelo arquiteto. O resultado será a casa construída, levando-se em conta o trabalho em parceria do arquiteto e do(s) operário(s). É o conjunto desses trabalhos parceiros que fazem com que a casa seja uma casa, e não um mero amontoado de tijolos.

Traduzindo a metáfora da construção civil para a construção textual, tem-se o mesmo processo. A *textualidade*, que é a maneira como o texto se organiza, isto é, como se arquiteta, assume o papel do arquiteto, e a *textualização*, o papel do operário, uma vez que é responsável pelo processo de construção do texto.

Faz-se necessário esclarecer que, assim como uns acham uma casa bonita e outros a acham feia por motivos pessoais diversos, um texto também poderá ser *textualizado* de diferentes maneiras por diferentes leitores/ouvintes (Val, 2002). O

que se propõe é que não se perca de vista a relação entre a *textualidade* e a *textualização*.

Beaugrande, em texto intitulado *Nueva introducción Básica al Estudio del Texto y del Discurso*⁸, publicado em seu site⁹, afirma que para que se dê, de fato, uma lingüística de texto, necessário se faz considerar, ao menos, três perspectivas relevantes:

1. o texto
2. os participantes
3. o contexto situacional

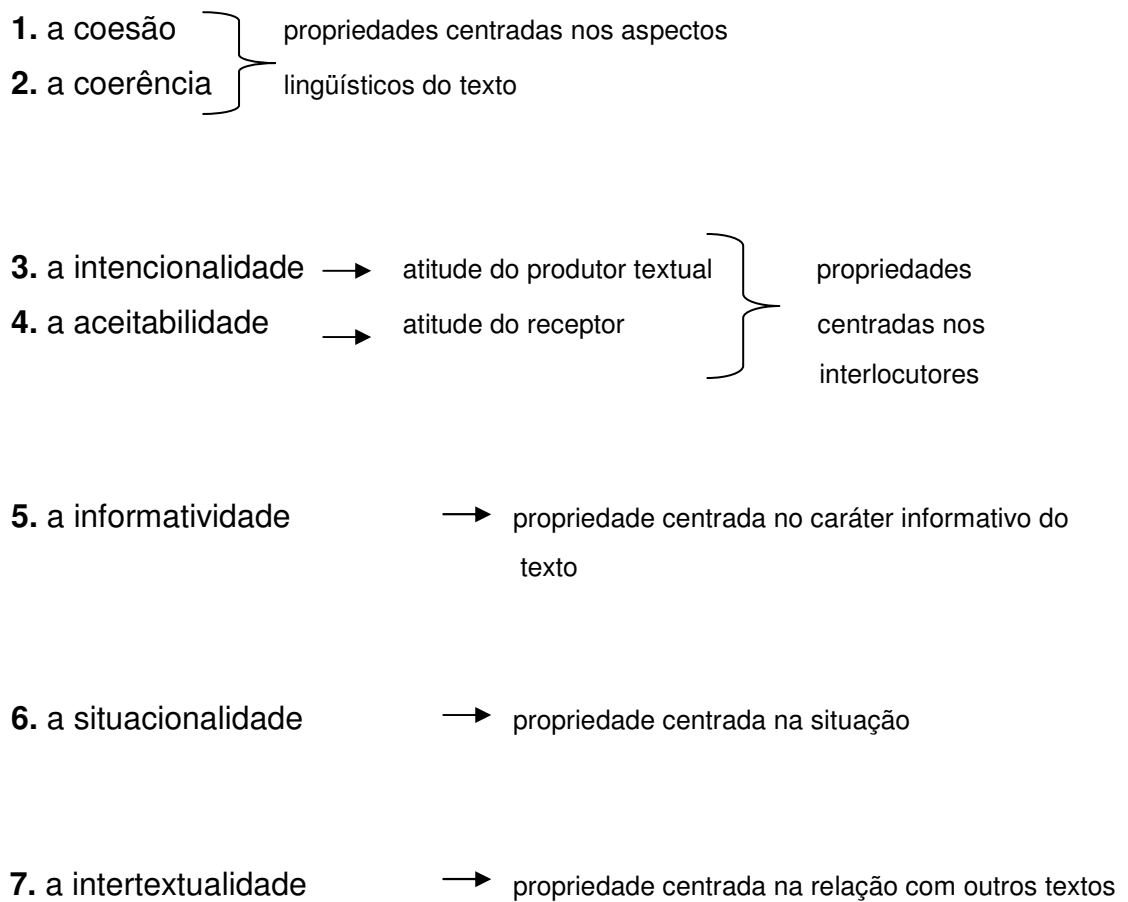
O texto é visto como processo e produto com qualidades (principalmente) lingüísticas; os participantes representados pelo(s) produtor(es) e receptor(es) de um texto; e o contexto situacional é o lugar onde o texto e os participantes situam-se.

E, para conduzir essas três perspectivas, Beaugrande e Dressler (2005), propuseram sete fatores de textualidade. São eles:

⁸ Capítulo II: *Teoría y Práctica en estudios de la Lengua* / Subcapítulo: II.F. *Teoría y práctica en estudios discursivos de la lengua: lingüística del texto y análisis del discurso* (p.36-61)

⁹ www.beaugrande.com

Quadro 2



A *coesão* consiste na interconexão das seqüências de orações que compõem a superfície textual, por meio de relações gramaticais e a *coerência* se dá exatamente quando os conceitos que compõem seu universo discursivo estão interconectados através de relações de diversas naturezas.

A *coesão* e a *coerência* textuais estão intimamente ligadas, uma vez que é através dos mecanismos de coesão que o leitor/ouvinte constrói a coerência do seu texto. Todo texto traz diversos elementos lingüísticos que, aos olhos do leitor/ouvinte, devem ser inter-relacionados para que se construa, então, a coerência para tal texto em determinada situação.

Em outras palavras, a coerência não está efetivamente no texto, ela é construída pelo leitor/ouvinte. Além disso, chega-se à conclusão de que não há texto que não seja coeso, isto é, a coesão vai depender não só das pistas que aparecem no texto, mas também da decodificação das mesmas pelo leitor.

Vejamos:

Júlia é uma menina muito querida. Aquela boneca sempre se lembra do aniversário do meu cachorrinho Simba.

Para que essa frase faça sentido a um leitor/ouvinte, necessário se faz atentar-se às operações coesivas trazidas pelo texto e que ele (leitor) deve desvendá-las. Por exemplo, a expressão “aquela boneca” deve ser percebida como fazendo referência ao antecedente “Júlia”, que se nota pelo uso do pronome demonstrativo *aquela*. Da

mesma maneira, deve-se notar que na expressão “meu cachorrinho Simba” o pronome possessivo *meu* não se refere à menina Júlia, mas, sim, ao narrador. Todas essas inter-relações entre as seqüências de orações configuram-se na *coesão*.

No âmbito da *coerência*, Maria da Graça Costa Val, salienta que:

A coerência tem a ver com conhecimentos e informações. Ouvir ou ler um texto e entendê-lo, considerá-lo coerente, significa conseguir processá-lo com os conhecimentos e a habilidade de interpretação que se tem e, então, avaliá-lo como compatível com esses conhecimentos. (...) A construção do sentido depende dos conhecimentos e intenções de quem falou e dos conhecimentos disponíveis e habilidades interpretativas de quem ouviu. (Val, 2002, p. 115)

Na realidade, os conceitos de coesão e de coerência sempre foram usados em situações nas quais se quis (ou se pretendeu) definir se um texto tinha ou não qualidades. O foco, segundo a própria Val, não deve ser esse. Não se deve dizer que um texto é ou não coeso ou que tem ou não tem coerência. A questão é reformular a colocação anterior. É dizer que na posição de leitora, eu é que pude textualizar ou não tais textos de uma ou de outra forma e que, foi fácil para mim, produzir a coerência e coesão para o texto X, mas que foi difícil verificar o mesmo com relação ao texto Y.

A coesão e coerência mostram de que forma integram-se e fazem sentido os elementos que compõem um texto. (Beaugrande e Dressler, 2005).

A *intencionalidade*, terceiro fator de textualidade, refere-se à atitude do produtor textual, cujo objetivo é alcançar uma meta dentro de um plano. Se a meta se cumpre, significa que o receptor aceitou-a. Sendo assim, entra em cena o quarto fator de textualidade – a *aceitabilidade* – que se manifesta exatamente quando há esse reconhecimento por parte do receptor de que tal seqüência de enunciados constitui um texto coerente, coeso, intencional e até mesmo relevante.

Segundo Beaugrande e Dressler (2005):

las acciones de producción y de recepción de textos han de entenderse no únicamente como procesos lingüísticos, sino también como una forma de actividad discursiva relevante con respecto al cumplimiento de un plan o la consecución de una meta determinada prevista intencionadamente por el productor y que necesita la aceptación, o un cierto nivel de complicidad al menos, por parte del receptor. (p. 169)

Os conceitos de *intencionalidade* e *aceitabilidade* interligam-se, já que consistem em operações realizadas pelos interlocutores numa interação. O produtor textual, ao organizar seu texto, o fará de forma intencional de modo a ‘conduzir’ seu receptor ao cumprimento de suas metas. Se isso de fato ocorrer, significa que o receptor considerou que as informações apresentadas nas seqüências de enunciados são - além de coerentes e coesas para ele – relevantes. Caso contrário, isto é, se o receptor diminuir o grau de aceitação, todo processo comunicativo pode se perder.

Sobre isso, Drop (1987)¹⁰ salienta que:

¹⁰ DROP, W. *Planificación de textos con ayuda de modelos textuales*. In: BERNÁRDEZ, Enrique. *Lingüística del texto*. Madrid: Arco Libros, 1987. p. 293-316.

Quien escribe un texto para comunicar algo a otros y en su caso para influir con él sobre sus acciones y opiniones, debe procurar escribir de forma comprensible y aceptable. (p. 293)

Tomemos como exemplos as canções produzidas por Chico Buarque na época da ditadura. Como havia a censura, nada se podia dizer. Porém insistia-se em dizer de alguma forma. Dizer, ‘pôr pra fora’, ‘cuspir’, ‘vomitar’ nos ‘todo poderosos’ e também naqueles cuja carapuça lhes servisse, tudo aquilo que estava entalado na garganta e no estômago: as torturas, os exílios enfim, as repressões todas contra o povo brasileiro, pessoas de bem, pais de família, professores, intelectuais, artistas. A maneira encontrada foi um dizer camuflado pelas metáforas, pelos implícitos e pelos (quase) heterônimos *Julinho da Adelaide e Leonel Paiva*.

A esse respeito delineiam Beaugrande e Dressler (2005):

Los productores textuales han de ser capaces de anticiparse a las respuestas de sus receptores, previendo si van a ser favorables o contrarias a la ejecución de su plan. (p. 194)

No que tange ao quinto fator de textualidade – a *informatividade* – pode-se dizer que sua tarefa é a de motivar o interesse pela recepção de um texto a partir do fator da novidade que esse carrega.

A informatividade serve como termômetro de medição das seqüências de um texto. É ela que processa se as informações contidas num texto são previsíveis ou inesperadas e se são novas ou conhecidas. Segundo Beaugrande e Dressler (2005, p. 43) “cualquier texto es, en alguna medida al menos, informativo”.

O ponto crucial estabelece-se entre o alto nível de informatividade e o baixo nível de informatividade contidos em um texto.

Eis os exemplos de Beaugrande e Dressler (2005):

O que se afirma na seqüência “*O mar é água*” (p. 43, tradução nossa), frase que abre um livro de Ciências, é tão conhecida por todos que não seria necessário dizê-la, ainda mais em um manual de Ciências, o que revela um nível baixo de informatividade.

No entanto, se continuar a leitura do parágrafo no qual a seqüência acima está inserida, nota-se que o texto ganha outra dimensão, aumentando, assim, seu nível de informatividade:

“O mar é água unicamente no sentido em que a água é a substância predominante em sua composição. Na realidade, a água é uma mistura de sais e gases que, também, contém uma quantidade enorme de organismos vivos...” (p. 44)

O que se nota é que, se um texto apresenta um nível (muito) baixo de informatividade, ele se torna enfadonho, cansativo e, claro, desinteressante para seu(s) leitor(es). Mas se, ao contrário, um texto apresentar alto nível de informatividade, ele será extremamente interessante e estimulante ao leitor.

Em suma, quanto mais previsível for um texto, menos informativo ele será, em contrapartida, quanto mais novidades ele trouxer, mais informativo ele se apresentará.

Entretanto, o contrário também pode acontecer, ou seja, se, por exemplo, alguém que não entenda nada de Física Quântica, deparar-se com um manual da disciplina, encontrará somente informações novas, porém que não lhe fazem sentido e, portanto, julgando-as difíceis. Da mesma forma, textos óbvios podem parecer desinteressantes, uma vez que não têm nada a acrescentar. (Val, 2000)

O ideal, nesse caso, é não ser tão radical: nem só informação nova nem só informação conhecida. O nível de informatividade em um texto deve ser, segundo Beaugrande e Dressler (2005) mediano, ou seja, nem muita informação nova, a ponto de o texto se tornar ininteligível, nem pouca informação nova, a ponto de ficar desinteressante. Com isso, o receptor apóia-se naquilo que conhece para, então, processar o que há de novidade.

A *situacionalidade* – sexto fator de textualidade – está ligada aos fatores que fazem que um texto seja pertinente, relevante em um determinado contexto de recepção. Esse fator encarrega-se de promover as conexões entre o texto e o contexto situacional.

Mira Mateus (1983) define situacionalidade como

um dos fatores que fazem com que um texto seja relevante para uma dada situação, explícita ou recuperável. A situacionalidade de um texto pressupõe os participantes locutor e alocutário como sujeitos situados, como lugares ou papéis sócio-simbolicamente regulados, bem como todos os fatores constitutivos da interação verbal. Se um texto é relevante para uma dada situação, dizemos que ele é apropriado ou adequado. (p. 189)

Por isso é que neste trabalho de pesquisa, tratamos de, primeiramente, situar nosso leitor nesse contexto histórico, para que nossas análises possam ser, de fato, compreendidas, isto é, a situação que serve de pano de fundo nas produções de Chico é o ponto crucial para a inteligibilidade das mesmas.

A situacionalidade é responsável pela coerência de um texto. Esse fator de textualidade pode tomar duas direções: da situação para o texto, em que determina até que ponto a situação comunicativa interfere no processo de produção e recepção de um texto e, a outra direção, do texto para a situação, em que o leitor interpreta o texto segundo suas próprias vivências, seu conhecimento de mundo.

Como observamos, esse fator de textualidade é extremamente importante, uma vez que, é através da situação que o sentido e uso do texto são decididos. (Val, 2000).

Por fim, o sétimo e último fator de textualidade: a *intertextualidade* refere-se ao fato de que a interpretação de um texto esteja interligada ao conhecimento que se tenha de textos anteriores.

A *intertextualidade*, segundo Val (2000), coloca-se como condição prévia na produção e recepção de determinados tipos de textos. Por exemplo, cada tipo de texto apresenta um grau de dependência diferente com a intertextualidade. Pode-se encontrá-la em diversas áreas do conhecimento: na literatura, na publicidade, nas artes entre outras.

No âmbito da literatura, por exemplo, se nos depararmos com o poema-paródia *Vou-me embora de Pasárgada*¹¹, de Millôr Fernandes, escrito em 1987, mas não conhecermos o texto original em que se baseou Millôr, que é o poema *Vou-me embora pra Pasárgada*¹², de Manuel Bandeira, escrito em 1930, o texto de Millôr não fará sentido. Os dois poemas, nesse caso, estabelecem uma relação intertextual.

A título de ilustração, eis a primeira estrofe dos poemas:

Quadro 3

<p>Poema de Manuel Bandeira – 1930 <i>“Vou-me embora pra Pasárgada”</i></p>	<p>Poema de Millôr Fernandes– 1987 <i>“Vou-me embora de Pasárgada”</i></p>
<p>Vou-me embora pra Pasárgada Lá sou amigo do rei Lá tenho a mulher que eu quero Na cama que escolherei</p>	<p>Vou-me embora de Pasárgada Sou inimigo do Rei Não tenho nada que eu quero Não tenho e nunca terei</p>

No processo intertextual tanto produtor quanto receptor tem de conhecer o texto principal (hipotexto) para que, então, possa o produtor construir seu discurso, e o receptor possa captá-lo, entendê-lo.

¹¹ Ver anexo 1.

¹² Ver anexo 2.

É importante salientar que a intertextualidade, na visão de Beaugrande e Dressler (2005), não enfatiza os aspectos da existência social dos discursos, visão essa abordada por Bakhtin.

Beaugrande e Dressler (2005) propuseram os sete fatores de textualidade como princípios constitutivos da comunicação textual que funcionam integradamente com três princípios reguladores: a eficácia, a eficiência e a adequação. Esses princípios encarregam-se da viabilização do monitoramento do processo comunicativo pelos participantes. A *eficiência* de um texto dependerá da capacidade do produtor textual em comover o receptor, criando condições favoráveis para a realização dos planos do produtor. A *eficácia* está ligada à capacidade do produtor e do receptor de comunicar-se com o mínimo de esforço. E a *adequação* dependerá de dois aspectos: do estabelecimento ou não de um equilíbrio entre o uso que se faz de um texto numa situação dada e, também, da maneira como são respeitados os fatores de textualidade. (Beaugrande e Dressler, 2005)

Maria da Graça Val (2000), salienta que:

Produzir e interpretar textos seriam processos de resolução de problemas em que os princípios reguladores teriam a função de contribuir para o inter-relacionamento dos sete princípios constitutivos da textualidade, de modo que, determinado texto venha a ser considerado comunicativamente satisfatório, apropriado, em função dos objetivos e disposições dos interlocutores e das circunstâncias em que ele é produzido e interpretado. (p. 41)

Em outras palavras, os princípios reguladores – eficácia, eficiência e adequação – auxiliam no entrecruzamento dos princípios constitutivos – coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade – facilitando, sobremaneira, o processo de interpretação de um texto.

Mas para que o processo interpretativo seja completo, necessário se faz lançar sobre o texto um 'olhar' também discursivo. Para isso, valemo-nos dos estudos concernentes à Análise do Discurso, assunto do próximo capítulo.

CAPÍTULO III - A ANÁLISE DO DISCURSO: DEFINIÇÃO E EXTENSÃO

A expressão 'Análise do Discurso' já recebeu diversas interpretações por parte de pesquisadores de diferentes disciplinas, como por exemplo, a sociolinguística, a psicolinguística, a filosofia da linguagem e a linguística computacional, as quais abordam o discurso em diferentes aspectos¹³. (Brown & Yule, 1993)

Em realidade, a Análise do Discurso não trata da língua, não trata da gramática, embora todas essas coisas lhe interessem. Ela trata o discurso, que é assim, a palavra em movimento, a prática de linguagem. É o estudo através do qual se observa o homem falando. Essa corrente teórica concebe a linguagem como mediação necessária entre o homem e a realidade natural e social, permitindo conhecer melhor aquilo que faz do homem um ser especial, com capacidade de significar e significar-se. (Orlandi, 2001)

Ou ainda:

A Análise do Discurso é uma técnica que se interessa, em primeiro plano, pelo mecanismo que articula o conteúdo significativo transtextual. Efetiva, pois, não propriamente uma interpretação semântica de conteúdo, mas uma elucidação de como e porque o

¹³ Los sociolingüistas están especialmente interesados en la estructura de la interacción social que se manifiesta en el discurso y sus descripciones insisten en las características del contexto social que pueden ser objeto de una clasificación sociológica. Su objetivo es generalizar a partir de ejemplos 'reales' del uso de la lengua, y el material sobre el que trabajan consiste, generalmente, en transcripciones de datos orales. Para los psicolingüistas, el objetivo fundamental son los aspectos relacionados con la comprensión del lenguaje. La metodología que emplean procede de la psicología experimental, que investiga los problemas de la comprensión mediante textos breves elaborados al efecto o mediante secuencias de oraciones escritas. Los filósofos del lenguaje y los lingüistas formales se ocupan de las relaciones semánticas entre pares de oraciones y de sus realizaciones sintácticas. También se ocupan de las relaciones entre las oraciones y el mundo: si las oraciones se usan o no para hacer aseveraciones a las que puedan asignarse valores de verdad. Suelen analizar esas relaciones mediante oraciones inventadas atribuidas a hablantes arquetípicos que se dirigen a oyentes arquetípicos en contextos arquetípicos (mínimamente especificados). Los lingüistas computacionales que trabajan en este campo están especialmente interesados en la creación de modelos de procesamiento del discurso, y están obligados, por su metodología, a trabajar con textos breves elaborados en contextos enormemente limitados. (Brown & Yule, 1993, p.11-12).

texto diz. Enquanto o texto exibe um processo organizacional o discurso se representa num processo interacional. (Guimarães, 2004, p. 195)

Em outras palavras, à Análise do Discurso interessa a língua posta em funcionamento para produzir sentidos, considerando sempre o homem na sua história. Pauta-se na tríade língua-discurso-ideologia, uma vez que vê o discurso como materialidade da ideologia e a língua, como materialidade do discurso. (Orlandi, 2001).

Segundo Pêcheux (1975, apud Orlandi, 2001, p. 17):

Não há discurso sem sujeito e não há sujeito sem ideologia: o indivíduo é interpelado em sujeito pela ideologia e é assim que a língua faz sentido.

Ou seja, a ideologia é a relação (necessária) entre o sujeito, a língua e a história.

A língua, como já visto, é considerada em seu funcionamento para produzir sentidos.

Tais sentidos ou efeitos de sentidos são resultantes da posição do sujeito do discurso, a qual tentaremos desvendar por meio de perguntas como:

Quem é esse sujeito que fala? Ou quem é esse enunciador? Como fala? O que lhe é próprio falar? Qual sua posição dentro da comunidade? Sua fala o que significa? O que deixa ele de falar? Que pressuposições e que subentendidos ficam nas entrelinhas de sua fala? (Guimarães, 2004, p. 193).

Parte de nossa tarefa será, então 'flechar', no processo enunciativo, o sujeito e, conseqüentemente, sua significação.

A título de esclarecimento, delinearemos algumas (poucas) linhas sobre a terminologia com a qual trabalharemos no âmbito discursivo e que já luziram nas páginas anteriores.

São os conceitos de:

- 1. Sujeito**
- 2. Ideologia**
- 3. Pressupostos e Subentendidos**
- 4. Silêncios**

vistos a partir da óptica da Análise do Discurso.

1. Sujeito

Sabemos que não há discurso sem sujeito; que não há sujeito sem ideologia e que o sujeito é também histórico. Sendo assim, temos, então, que a Análise do Discurso articula essas duas noções de sujeito: a de sujeito ideológico e a de sujeito histórico. Histórico porque aquele que diz algo produz sua fala a partir de um determinado lugar em um determinado tempo. E, ideológico porque o que diz é parte da representação de um tempo histórico e, também, de um espaço social.

Sendo assim, o sujeito produz seu discurso em relação aos discursos do outro. Esse representa não somente o seu destinatário para quem planeja, ajusta a sua fala,

mas também, no que tange a outros discursos já constituídos historicamente e que brotam na sua fala. (Brandão, 1997).

Trocando em miúdos, sob a perspectiva da Análise do Discurso a noção de sujeito não é uma noção idealista, e o sujeito da linguagem não é o sujeito de fato, mas sim, como ele existe socialmente, interpelado pela ideologia.

Dessa forma, aborta-se a noção proposta por Benveniste de que o sujeito é a fonte absoluta do sentido, já que, como se nota, na sua fala (a do sujeito) outros dizeres se manifestam.

2. Ideologia

Muitas são as definições para esse termo. Cabe-nos, aqui, delinear algumas das quais nos pareceram bastante pertinentes.

De forma bastante sucinta, a origem do termo ideologia conforme salienta Chauí (1980), ocorreu com o filósofo Destutt de Tracy, em 1810 na sua obra *Elements de Idéologie* e cujo significado primeiro foi ‘ciência das idéias’.

Um pouco mais tarde, esta palavra ganhou um sentido pejorativo quando Napoleão chamou a De Tracy e seus seguidores de “ideólogos” no sentido de “deformadores da realidade”. A partir de então, a ideologia passa a ser considerada um perigo para a ordem estabelecida.

Vejam algumas abordagens do termo vistas sob a óptica de Marx e Engels (1965), Althusser (1974) e Ricoeur (1977).

Marx e Engels (1965) ao tratar a ideologia levam em conta às informações da realidade, ou seja:

Os indivíduos reais, sua ação e suas condições materiais de existência, aquelas que já encontram a sua espera e aquelas que surgem com a sua própria ação. (p.14).

Sendo assim,

a produção de idéias, de concepções e da consciência liga-se, a princípio, diretamente e intimamente à atividade material e ao comércio material dos homens, como uma linguagem da vida real. (Marx e Engels, 1965, p. 14).

O que notamos é uma autonomização do mundo das idéias e uma inversão da realidade.

E é a partir daí que, para esses pensadores, surge a

ideologia propriamente dita, isto é, o sistema ordenado de idéias ou representações e das normas e regras como algo separado e independente das condições materiais, visto que seus produtores – teóricos, ideólogos, intelectuais – não estão diretamente vinculados à produção material das condições de existência. (Chauí, 1980, p. 65).

Temos, pois, uma visível quebra entre o trabalho intelectual e o trabalho material. A concepção marxista da ideologia, segundo Chauí (1980) concebe-se como um

instrumento de dominação de classe, uma vez que a classe dominante conduz suas idéias de forma a que essas passem a ser idéias de todos.

Dessa forma, observamos que a ideologia – vista sob esse prisma – configura-se em um processo através do qual as idéias da classe dominante passam a ser idéias de todas as classes sociais, portanto, passam a ser idéias dominantes.

Assim sendo, a ideologia a que Marx e Engels se referem é a ideologia da classe dominante.

Althusser (1974) fala em ideologias particulares e ideologia em geral. No que tange às primeiras, Althusser esclarece que, para a classe dominante manter seu domínio, ela acaba buscando maneiras de perpetuar e/ou de reproduzir as condições materiais, políticas e ideológicas de exploração.

Destarte, entra em ‘ação’ o papel exercido pelo Estado através de seus ARE – Aparelhos Repressores – que compreendem, por exemplo, o Governo, o Exército, a Polícia entre outros, e de seus AIE – Aparelhos Ideológicos – que compreendem, por sua vez, instituições como, por exemplo, a Escola, a Política, a Religião etc.

Notamos, portanto, que o Estado toma parte pela repressão ou pela ideologia, de forma que a classe dominante submeta-se às relações e às condições de exploração.

Com relação à ideologia em geral, Althusser (1974) traz três hipóteses para explicá-la. A primeira delas diz que a ideologia representa a relação imaginária de indivíduos

com suas reais condições de existência, ou seja, ele considera a ideologia como uma forma de os homens viverem sua relação (que é imaginária) com as condições reais de existência. A segunda hipótese sustenta a tese de que a ideologia tem uma existência porque existe sempre num aparelho e na sua prática ou suas práticas.

Trocando em miúdos, Althusser ressalta que as idéias de um sujeito qualquer existem ou devem existir nos seus atos, caso contrário, esse sujeito lança mão de outras idéias equivalentes aos atos por ele realizados.

E, por fim, a terceira hipótese levantada defende a idéia de que a ideologia interpela indivíduos como sujeitos, o que significa que o sujeito é 'peça' elementar para que a ideologia entre em cena.

Ricoeur (1977) segue um percurso analítico no qual o conceito de ideologia é visto em três instâncias, das quais a primeira compreende a função geral da ideologia, a segunda a função de dominação e, a terceira a função de deformação.

A princípio, a ideologia assume função de mediadora na integração social, não carregando – ainda – um sentido negativo. Esse só aparecerá, de fato, no marxismo, ao tratar da questão da autoridade, que, ao colocar em funcionamento o sistema justificativo da dominação, acaba destruindo o caráter de distorção e dissimulação da ideologia. A função de deformação, segundo Ricoeur, é específica, uma vez que supõe as anteriores.

Temos, então, por um lado, a ideologia vista através dos ‘óculos’ (restritos) do marxismo, que defende a existência de *um* único discurso ideológico – o da classe dominante – o que acaba legitimando o poder de uma classe ou grupo social. E, por outro lado, temos uma ideologia vista de forma mais ampla e, portanto, considerando os discursos como ideológicos; além de considerá-la como uma concepção de mundo de um determinado grupo social numa circunstância histórica determinada.

A partir das relações acima estabelecidas, podemos inferir que a ideologia consiste na visão de mundo de um indivíduo ou grupo social, isto é, a forma como os mesmos representam suas ações sociais e políticas.

Nas canções de Chico Buarque vemos, a cada estrofe, uma ideologia que se marca implicitamente – através de pressupostos, subentendidos e silêncios – como sendo a idéia da liberdade de expressão, fator essencial para a convivência em sociedade.

3. Pressupostos e Subentendidos

O termo *pressuposição* teve sua origem na Filosofia da Lógica para “denotar um tipo especial de informação implícita” (Renkema, 1999, p. 196).

Temos, pois, os pressupostos como “idéias não expressas de maneira explícita, que decorrem logicamente do sentido de certas palavras ou expressões contidas na frase”. (Platão & Fiorin, 1996, p. 307).

Tomemos o seguinte exemplo:

Júlio deixou o cigarro.

A informação explícita é que hoje Júlio não fuma. O verbo deixar (de) – que funciona como marcador de pressupostos – indica, neste caso, uma mudança, o que acaba nos conduzindo à informação implícita de que antes Júlio fumava. Vale salientar que os pressupostos devem ser verdadeiros, ou, no mínimo, admitidos como tais, uma vez que as informações explícitas são construídas a partir deles, isto é, se o pressuposto for falso, a informação explícita gera incongruência(s).

Vejamos:

Se, por exemplo, Júlio é um fumante incondicional, não é cabível dizer que

Todos os professores fumam; até Júlio.

O emprego do *até* nessa frase pressupõe que é uma surpresa Júlio também fumar.

Como podemos ver, é de extrema importância a detecção dos pressupostos pois “eles são um recurso argumentativo que visa a levar o leitor ou ouvinte a aceitar certas idéias”. (Ibid, p. 307)

Em outras palavras, quando o falante se vale de pressupostos em suas construções, de certa forma, ele transforma seu leitor/ ouvinte em cúmplice, já que o que se deixa implícito (idéia) não entra em discussão; ela já é tida como aceita por todos. Dessa

forma, o que se argumenta explicitamente ajuda, ainda mais, na confirmação da idéia implícita.

O fato de o leitor/ ouvinte aceitar o pressuposto estabelecido pelo falante, permite que o 'diálogo' seja levado adiante.

Como marcadores de pressupostos podemos ter:

- ❖ Adjetivos (ou palavras similares);
- ❖ Verbos que indicam mudança ou permanência de estado, tais como *permanecer, continuar, tornar-se, vir a ser, ficar, passar (a), deixar (de), começar (a), converter-se, transformar-se, ganhar, perder* entre outros.
- ❖ Verbos que indicam um ponto de vista sobre o fato expresso pelo seu complemento como, por exemplo, *pretender, supor, alegar, presumir, imaginar* etc;
- ❖ Alguns advérbios;
- ❖ As orações adjetivas e algumas conjunções. (Platão & Fiorin, 1996)

Como se nota, os pressupostos são marcados linguisticamente, fato que os diferencia dos subentendidos, nosso próximo tópico.

Segundo Platão & Fiorin (1996), os subentendidos “são insinuações, não marcadas linguisticamente, contidas numa frase ou num conjunto de frases”. (p. 310).

Pensemos na seguinte situação:

Uma mãe de aluno vai até à sala da diretora do colégio no qual o filho daquela estuda. Está um calor insuportável e a mãe vê que o ar condicionado está desligado. Se a mãe dissesse *Nossa! Que calor!*, ela poderia estar insinuando *Ligue o ar condicionado*. Mas, se a diretora dissesse que o ar condicionado ligado a deixa resfriada, a mãe poderia tranquilamente concordar com ela e ficar ‘em suspenso’ que apenas constatou o calor insuportável que fazia naquele dia.

O interessante, como se viu, é que a responsabilidade pelo subentendido é do ouvinte e não do falante. Esse usa o sentido literal das palavras como escudo. Assim, pode simplesmente negar que disse o que o leitor entendeu de suas colocações, de suas palavras. “O subentendido diz sem dizer, sugere, mas não diz”. (Platão e Fiorin, 1996, p. 311). É como se não se responsabilizasse pelo seu dizer. Ele joga as palavras ao leitor... ‘se colar... colou!’

4. O Silêncio¹⁴

“Estado de quem se cala ou se abstém de falar; privação voluntária ou não, de falar, de publicar, de escrever, de pronunciar qualquer palavra ou som, de manifestar os próprios pensamentos; sigilo, mistério, segredo.” (Houaiss, 2001, p. 2570).

Entretanto, as palavras também emanam silêncio, há sentido nelas. Segundo Orlandi (2007, p. 24) “estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si”.

Isso nos leva a observar as diversas manifestações do silêncio: o *silêncio fundador*, a *política do silêncio* que, por sua vez, apresenta duas vertentes – o *silêncio*

¹⁴ Para esse estudo baseamo-nos nos escritos de Orlandi (2007).

constitutivo e o *silêncio local*. O primeiro, é o silêncio que está nas palavras, é o não-dito que produz significados. O *silêncio constitutivo* é aquele que nos revela que, para que não se diga algo, é necessário dizê-lo; e, o último, o *silêncio local*, está diretamente ligado à censura, isto é, àquilo que está proibido dizer em determinada situação.

É interessante observar que, a partir da óptica do político, o silenciamento se dá quando se diz X para ‘evitar’ que se diga Y, e não como algo que simplesmente não se diz. Em outras palavras, o silêncio não é o vazio, ele perpassa as palavras, ele é o vestígio de que há significação.

Continuaremos a espriar-nos na questão da censura, portanto no silêncio local, já que nos é bastante significativa, uma vez que nosso corpus está constituído por canções produzidas sob os ‘olhares’ da censura, na época da ditadura militar no Brasil.

Censurar, grosso modo, é proibir. Mas proibir o quê? Em se tratando das composições buarqueanas, o que se quis proibir foram, ora canções inteiras, ora alguns trechos para que, assim, não se aflorassem certos sentidos. Isso aconteceu-lhe inúmeras vezes. Em uma delas, a censura proibiu trechos da canção *Samba de Orly*, de 1969. Os versos “pede perdão/ pela omissão/ um tanto forçada” - em que Chico se refere à situação política opressiva que se instalara no país – foram vetados pela censura e logo foram substituídos por “pede perdão/ pela duração/

dessa temporada”. O que notamos é que, a censura acaba afetando, de fato, a identidade do sujeito.

O discurso de algumas das canções de Chico Buarque produzidas na época da ditadura foram uma manifestação de resistência ao regime vigente, uma forma de oposição ao poder.

A linguagem que permeia essas canções é uma linguagem-calidoscópica, ou seja, apresenta o colorido de suas facetas, num primeiro momento, mas, quando mudamos o foco, vemos o nebuloso, o proibido, aquilo que não se pode dizer, mas que ali está, significando.

É o silêncio do oprimido que se faz presente. Porém, esse silêncio não se caracteriza pela ausência de palavras. A imposição desse silêncio não faz calar ao interlocutor mas o impede de sustentar outros(s) discurso(s). (Orlandi, 2007).

O que Chico faz é poesia e, segundo a própria Orlandi, toda palavra é capaz de poesia, e todo sentido é capaz de silêncio.

Destarte,

Nada da poesia é estranho à língua e nenhuma língua pode ser pensada se aí não se integra a possibilidade de sua poesia. Assim é o silêncio. Não se pode pensar o sentido sem silêncio. Todo sentido é capaz de silêncio. (Milner, 1978. apud Orlandi, 2007, p. 166).

Trocando em miúdos, toda palavra vem carregada de sentido e todo sentido, carregado de silêncio; uma coisa implica outra, formando, assim, uma “quadrilha” de significações.

A proposta de análise de letras de músicas – um tipo de texto muitas vezes descartado como objeto de estudo no campo da linguagem – é exatamente mostrar ao leitor a trama lingüístico-discursiva em que subjazem esses textos (as canções) e, sobretudo mostrar-lhes uma das possibilidades de leitura – cuja escolha partiu do pesquisador(a) – desses textos e os caminhos pelos quais terá de percorrer para contemplá-la.

Partiremos, então, ao processo textual-discursivo que, para que se concretize, é necessário, segundo Guimarães (2004, p. 195)

que o sujeito reúna determinadas condições (...) e busque no texto a mensagem pretendida pelo autor, utilize estratégias e habilidades adequadas ao exercício de compreensão e interpretação.

Sendo assim, o texto deve

estar bem estruturado, fixar-se ao alcance de compreensão do intérprete, estar inserto em contextos situacionais apropriados, ou seja, atender ao fator de textualidade configurado na situacionalidade e não apresentar vazios nem dificuldades insuperáveis. (ibid., p. 95)

Em outras palavras, o processo de desvendamento de um texto não dependerá apenas de um olhar crítico do leitor mas, principalmente, da estruturação desse texto por parte de seu produtor. É um trabalho parceiro: de um lado o produtor, que tem

plena consciência de que se dirige a alguém em um determinado contexto e, do outro lado, aparece o leitor/ ouvinte que só captará a mensagem pretendida pelo produtor, se inserir o texto 'recebido' num contexto dado.

O capítulo seguinte – *Dossiê Histórico* – retratará uma parte da história do Brasil – o período ditatorial – e situará, especialmente, a figura de Chico Buarque de Hollanda e suas produções no cenário tupiniquim da época em questão.

CAPÍTULO IV- DOSSIÊ HISTÓRICO

A- INTRODUÇÃO

A primeira parte deste dossiê histórico B- *Retratos em branco e preto de um Brasil* tem por objetivo maior realizar uma breve passagem pelo período político instaurado no Brasil um pouco antes do estouro (1961 – Governo Jânio Quadros) do Golpe de Estado, que teve início em 1964 e durou até 1985. Procuramos ressaltar os acontecimentos mais relevantes dessa página da nossa história.

A segunda e a terceira partes, respectivamente C- *Chico Buarque de Hollanda de todas as maneiras* e D- *As produções musicais buarqueana sob o 'céu-de-chumbo'* encarregar-se-ão de trazer à tona, sob o cenário ditatorial, a figura de Chico Buarque de Hollanda¹⁵, cuja magnífica produção musical emoldurou o cenário tupiniquim na época do Regime.

Nossa intenção não é, de forma alguma, produzir uma biografia do compositor. O único objetivo de toda essa ambientação histórico-musical é que sirva de respaldo para uma compreensão plena (ou pelo menos quase plena) de nossas posteriores análises.

¹⁵ A escolha desse compositor e não de outro, já foi justificada anteriormente na primeira parte (*Introdução*) deste trabalho (p. 11).

B- RETRATOS EM BRANCO E PRETO DE UM BRASIL

Ditadura:
- *Por que exilaste meu herói?*
- *Para vê-lo na pior?*
- *Por que foste tão dura?*
- *Soubeste das amarguras?*
- *E as armaduras?*
- *Por que as puseste em minhas criaturas?*
- *E a censura?*
- *Por que é que agora não urra?*
O regime não existe mais...
Os heróis vivem em paz...
Mas a memória...
... será que se desfaz?

Maria Camila Bedin

O ano é 1961. Dia 31 de janeiro. Toma posse o presidente Jânio Quadros, com grandes pretensões de ‘varrer’ “toda sujeira da vida política brasileira”, como salientou o historiador Boris Fausto em entrevista concedida ao MEC¹⁶.

Seu governo não chegou a completar oito meses. Mas esse curto período foi suficiente para que o chamassem de ‘comunista’, uma vez que “reatou relações diplomáticas e comerciais com o bloco comunista, o que desagradou ao governo norte-americano.” (Koshiba, 1996, p. 315).

Jânio pretendia, com isso, conduzir as relações internacionais a partir dos interesses do Brasil, mesmo que não estivessem na mira dos objetivos estadunidenses.

¹⁶ Essa entrevista está disponível no site do MEC: <http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/historia>.

Dentre suas prioridades governamentais pretendia, entre outras coisas, combater a inflação através do controle dos gastos públicos e reequilibrar as contas externas.

Civis e militares começaram a desconfiar de sua política externa independente. Chegou até a condecorar Ernesto Che Guevara – líder guerrilheiro de Cuba – quando esteve de passagem no Brasil, com a Grã-cruz da Ordem do Cruzeiro do Sul. Esse fato, aparentemente sem relevância, uma vez que era simplesmente protocolo, levou a oposição a identificar seu governo como comunista.

No cenário da política econômica, o custo de vida subia e o salário estagnava-se. A oposição crescia cada vez mais e Jânio viu-se politicamente isolado. E, em 25 de agosto de 1961, sentindo-se “esmagado”¹⁷ e declarando-se vencido “pela reação”¹⁸, Jânio Quadros assina sua renúncia. Acreditava que esse pedido de renúncia seria negado pelo Congresso. Dessa forma, voltaria à presidência pelos braços do povo, o que lhe ampliaria os poderes. Não foi o que aconteceu.

Quando da renúncia, João Goulart, o então vice-presidente, estava em visita à China. Quem assumiu foi o presidente do Congresso, o deputado Ranieri Mazzilli, uma vez que o vice não se encontrava em território nacional.

Jango, assim como Jânio, também tinha o estigma de ‘comunista’ desde a época em que foi ministro do trabalho do segundo governo de Getúlio Vargas e propôs o aumento de 100% do salário mínimo; o que acabou gerando uma crise com os militares.

¹⁷ Trecho constante da Carta-renúncia: “Sinto-me, porém, esmagado.”

¹⁸ Trecho constante da Carta-renúncia: “Fui vencido pela reação e assim deixo o governo.”

Diante desse quadro, foi instaurado no Brasil um regime parlamentarista, o que enfraqueceria o poder de Jango.

Porém, o parlamentarismo não durou por muito tempo. Em abril de 1963, através de um plebiscito, restaura-se o presidencialismo e Jango recupera parte de seus poderes. Seu governo foi bipolar. De um lado, procurava estreitar alianças com movimentos sindicais e, de outro, tentava implantar uma política de estabilização deflagrada pelo Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social. O Plano – elaborado pelo então ministro do planejamento, o economista Celso Furtado – tinha como objetivos fundamentais reduzir e manter as taxas de crescimento da economia.

Foi então que se determinou a realização das Reformas de Base, dentre as quais, a reforma fiscal, agrária, bancária. Ademais, defendia-se, por exemplo, um controle mais acirrado dos investimentos estrangeiros no país, mediante a regulamentação das remessas de lucros para o exterior.

A então política de reformas foi apresentada no *Comício da Central* (ou Comício das Reformas), no dia 13 de março de 1964, na Estação da Central do Brasil, no Rio de Janeiro.

A tensão e a radicalização tomaram corpo, cresceram. A direita, que tinha o apoio dos Estados Unidos (que estavam ‘a postos’ para intervir através da *Operação*

*Brother Sam*¹⁹, caso houvesse resistência) deflagrou um Golpe de Estado, afastando Jango da presidência, o que impediu a concretização das Reformas.

Trinta de março de 1964. O presidente João Goulart discursa no Automóvel Clube, no Rio de Janeiro. Passa um pouco das dez horas da noite. Nesse ínterim, chega à Casa Branca um telegrama do Consulado Geral dos Estados Unidos em São Paulo, informando que o golpe contra o governo do Brasil aconteceria nas 48 horas seguintes.

Trinta e um de março de 1964. Deflagra-se um golpe de Estado²⁰ contra o governo de João Goulart.

Primeiro de abril de 1964. Jango, como também era conhecido, deixa o Rio em direção a Brasília e logo depois a Porto Alegre. Segue, então, para o exílio no Uruguai, onde permanece até sua morte em 1976. Nesse mesmo dia, o *Jornal Correio da Manhã* – que apoiava o golpe – publica:

O Sr. João Goulart não pode permanecer na Presidência da República, não só porque se mostrou incapaz de exercê-la como também porque conspirou contra ela como se verificou pelos seus pronunciamentos e seus últimos atos. (...) A nação não mais suporta a permanência do Sr. João Goulart à frente do Governo. Chegou ao

¹⁹ A *Operação Brother Sam* foi desencadeada pelo governo dos Estados Unidos, sob a ordem de apoiar os golpistas de 1964 caso houvesse algum imprevisto ou reação por parte dos militares que apoiavam Jango. Consistia no envio de 100 toneladas de armas leves e munições, navios petroleiros com capacidade para 130 mil barris de combustível, uma esquadrilha de aviões de caça, um navio de transporte de helicópteros com a carga de 50 helicópteros com tripulação e armamento completos, um porta-aviões classe Forrestal, seis destróieres, um encouraçado, além de um navio de transporte de tropas e 25 aviões C-135 para transporte de material bélico. (Enciclopédia Digital Wikipédia: <http://www.wikipedia.org>)

²⁰ Segundo o historiador Norberto Bobbio, o Golpe de Estado refere-se “às mudanças no Governo feitas na base da violação da Constituição legal do Estado, normalmente de forma violenta por parte dos próprios detentores do poder político. (...) quem toma o poder político através de golpe de Estado são os titulares de um dos setores-chave da burocracia estatal: os chefes militares.” Daí o uso da expressão Golpe Militar. (Paes, 1995, p. 17).

limite a capacidade de tolerá-lo por mais tempo. Não resta outra saída ao Sr. João Goulart senão a de entregar o Governo ao seu legítimo sucessor. Só há uma coisa a dizer ao Sr. João Goulart: saia.²¹

Goulart estava deposto, e essa deposição retratava não só uma guerra interna no país, mas, também, a Guerra Fria que emoldurava a política internacional.

A chamada democracia populista chegava ao fim. Assumiam o poder os militares, dizendo salvar o país da baderna e do comunismo, em nome da segurança nacional.

(Paes, 1995)

As esquerdas – que almejavam a implementação do socialismo através de uma revolução, formando assim, uma sociedade com direitos iguais, liderada pela classe operária – estavam derrotadas. Em contrapartida, do outro lado da cena estavam as direitas – vitoriosas – formadas por aqueles que defendiam o capitalismo e a manutenção da ordem por meio da burguesia.

No dia dois de abril de 1964, sob uma chuva de papel picado, grande parte dos setores que apoiaram o golpe ocuparam as ruas do Rio de Janeiro numa imensa comemoração: era a *Marcha da Vitória com Deus pela Liberdade*, da qual mais de 500.000 pessoas participaram. Essa foi uma das últimas vezes que as pessoas puderam sair livremente às ruas.

A vacância da Presidência estava declarada. Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara, assume a presidência da República.

²¹ As aspas duplas servirão para reproduzir as falas dos autores e as aspas simples serão grifos nossos.

Em nove de abril daquele ano fatídico, baixa-se um Ato Institucional – o depois chamado AI-1 – que determinava, dentre outras coisas, que o Congresso deveria eleger o novo presidente e vice-presidente da República. Faz-se mister destacar também que o AI - 1 cassou os direitos políticos de 102 brasileiros, entre os quais Goulart, Brizola, Jânio Quadros, Miguel Arraes e Luís Carlos Prestes.

Além dos AIs, aconteciam, também, os chamados IPMs (Inquéritos Policiais-Militares), cujo objetivo era apurar as atividades consideradas subversivas e, com isso, ‘varrer’ os ‘comunistas’ de vez. Esses IPMs condenaram inúmeras pessoas através das chamadas ‘operações limpeza’, as quais eram realizadas principalmente pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e pelas PMs (Polícias Militares).

Entretanto, em 11 de abril de 1964, conheceu-se o novo Presidente da República: o General Humberto de Alencar Castello Branco, ou apenas, Castello Branco, eleito pelo Congresso Nacional como presidente “provisório”. O vice-presidente eleito foi José Maria Alkmim, deputado pelo PSD.

O governo de Castello terminaria em 31 de janeiro de 1966, mas com a prerrogativa de que as reformas política e econômica poderiam não ser concluídas até a data prevista, o Congresso prorrogou seu mandato por mais um ano: até 15 de março de 1967.

Ainda em 1964, para espionar a vida dos cidadãos, o General Golbery do Couto e Silva²², cria o SNI (Serviço Nacional de Informações) que tinha como propósito ‘caçar os subversivos’. Os agentes secretos do SNI estavam espalhados por todas as partes: em sindicatos, redações de Jornais, escolas, universidades e nas estações de TV. A vida dos cidadãos estava cerceada, invadida.

Esse cenário era composto, também, por soldados armados de fuzis; eles prendiam desde políticos democratas e dirigentes populares a intelectuais. Proibiu-se o funcionamento da UNE (União Nacional dos Estudantes) que teve seu prédio incendiado. Professores e alunos eram expulsos de escolas e Universidades. Sede de Jornais invadida e muitos jornalistas foram parar atrás das grades. Qualquer tipo de oposição tinha de ser banida. As vozes tinham de ser silenciadas.

Em outubro de 1965, Castello baixa o segundo Ato Institucional – o AI-2 – que acabava com a Constituição de 1946, ampliava os poderes do presidente (que passaria a ser eleito por votação indireta), deixava o país nas mãos da Justiça Militar e suprimia o multipartidarismo, criando Arena (ligada ao governo e à UDN) e o MDB²³ (a oposição, vinda do PTB e do PSD). Estabelecia, por exemplo, que o presidente e o vice-presidente da República e seus governadores seriam eleitos indiretamente pelo Congresso e pelas assembléias estaduais.

O AI-3 é datado de 1966. Uma de suas determinações era a de que as eleições para governador também seriam indiretas.

²² No fim de sua vida, o criador do SNI, General Golbery, desabafa amargurado: “criei um monstro.”

²³ Na realidade o MDB tratava-se de uma oposição consentida.

Em outubro desse mesmo ano, o Congresso Nacional elege o Marechal Costa e Silva, candidato da ARENA, como presidente da República. Era a chegada da 'linha dura'.

Em janeiro de 1967 é promulgada uma Nova Constituição que vigorou até 1988, quando se aprovou a Constituição atual.

A oposição à ditadura cresce muito em seu governo. Em março de 1968 morre o estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado por um PM no restaurante universitário Calabouço, no Rio. Foi um estopim. Os estudantes estavam reunidos lá no restaurante para protestar contra as condições de ensino no Brasil. O cortejo do estudante reuniu aproximadamente 50 mil pessoas, que carregavam faixas com os dizeres: "Os velhos no poder, os jovens no caixão" e "Bala mata fome?" (Gaspari, 2002, p. 278). Foi uma revolta incomensurável. Os militares não perdoaram nem a missa por Edson na Candelária. Houve estudantes espancados e alguns presos.

Dois meses depois, a UNE promove a *Passeata dos Cem Mil*, no Rio de Janeiro. A passeata reuniu artistas, intelectuais, estudantes, sindicalistas e até o clero. Protestavam contra as violências cometidas pelo Regime. "O país sangrava em virtude das punições de 1964 e das mutilações eleitorais de 65." (Gaspari, 2002, p. 278).

E os atentados não pararam por aí. Os teatros também foram alvos. Primeiro os do Rio, com ataques à bomba, depois foi a vez de São Paulo. O 'premiado' foi o Teatro onde se encenava a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda. Os atores foram espancados.

A saga da 'linha dura'²⁴ mostrava-se especialmente cruel.

Concluíram que era necessário endurecer ainda mais. Trocaram o cassetete pelo fuzil automático.

Em outubro de 1968, acontece, em Ibiúna, São Paulo, o Congresso secreto da UNE. Resultado: 920 estudantes presos.

Mas no dia treze de dezembro, uma sexta-feira, foi baixado o mais duro Ato do governo militar: o AI-5²⁵. “o Ato atribuía ao presidente da República amplos poderes para decretar: estado de sítio, recesso do Congresso, intervenção nos Estados, cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos. Subordinava os poderes Legislativo e Judiciário, ao impedir que qualquer ato do Executivo fosse contestado. Suspendia o *habeas corpus* para crimes julgados atentatórios à segurança nacional.” (Paes, 1995, p. 60).

Divulgou-se na imprensa que foi o “golpe dentro do golpe.” Como diria Gaspari (2002) “partiu-se para a ignorância.” Mas qual foi o pretexto para o AI-5? Qual o motivo para tamanho endurecimento do regime? No início de setembro, depois da PM ter invadido a Universidade de Brasília, o deputado carioca Márcio Moreira Alves, do MDB, em discurso no Congresso, sugeriu que a população boicotasse o 7 de setembro e as mulheres (de oficiais) se recusassem a ter relações sexuais com os mesmos. O discurso foi considerado uma ofensa às Forças Armadas e os

²⁴ Os militares eram divididos em ‘moderados’, conhecidos como os *Sorbonne* (referência ao preparo intelectual dos mesmos) e os da ‘linha dura’. Os primeiros tinham o objetivo de apenas afastar o perigo comunista e devolver o poder aos civis, e os segundos, não propunham a devolução do poder aos civis.

²⁵ Ver anexo 3.

militares decidiram processar o deputado. E foi diante da negativa do Congresso em suspender a imunidade parlamentar de Moreira Alves, que o general-presidente Costa e Silva decretou, assim, o AI-5. O Congresso era fechado e a Constituição de 1967 pisoteada.

E realmente estava armada a 'lambança': mal tinha saído o Ato e centenas de milhares de intelectuais, estudantes, trabalhadores, artistas estavam sendo presos. Para os militares, eles eram os 'comunistas', os 'subversivos' ou simplesmente 'inimigos do povo brasileiro'.

Depois do AI-5 o regime fecha de vez. Instaurou-se a censura. Os jornais tinham suas matérias censuradas e, para não deixarem vazias as partes retiradas pela polícia, publicavam receitas de bolos. Não bastasse isso, o jornal, além de sofrer a censura, não podia dizê-la. Não era permitido dizer nada que desagradasse o governo. Nas filas de ônibus, nas escolas e universidades, nas ruas, enfim todos tinham de 'fechar o bico', não podia haver nenhum tipo de manifestação pessoal. Se abrissem a boca era cadeia na certa.

Criou-se, com isso, o Decreto nº 477, que permitia "suspender estudantes, professores e funcionários das universidades por ações 'subversivas'; os estudantes enquadrados no decreto não poderiam matricular-se em nenhuma universidade do país, durante 10 anos." (Paes, 1995, p. 61).

Em agosto do mesmo ano, Costa e Silva sofre uma isquemia cerebral e uma Junta Militar assume o comando. Mais do que depressa, tratam de assinar decretos e Atos

Institucionais para tentar acabar com qualquer tipo de oposição, principalmente a esquerda armada. Dentre as medidas estabelecidas pela Junta Militar, destaca-se a implantação da pena de morte no Brasil.

Em setembro, militares dos grupos de esquerda, o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de outubro) e a ALN (Ação Libertadora Nacional) seqüestraram²⁶ o embaixador americano Charles Burke Elbrick. Em troca da libertação do embaixador, eles exigiam a libertação de 15 presos políticos.

Em outubro daquele ano, o General Emílio Garrastazu Médici, da ARENA, é eleito pelo Congresso.

Seu governo foi marcado por dois pontos-chave: o extermínio da guerrilha²⁷ e o magnífico crescimento econômico, conhecido como “Milagre Econômico.” Esse último, comandado pelo então Ministro Delfim Neto, demonstrava o crescimento e a modernização da produção, num ritmo frenético; a inflação mostrava-se moderada. Grandes obras foram realizadas como a ponte Rio-Niterói, a Rodovia Transamazônica e o advento da TV em cores – todos eles mostravam que a prosperidade seria *‘ad eternum.’*

²⁶ Além do embaixador americano, foram seqüestrados o cônsul do Japão em São Paulo, Nobuo Okuchi, em 1970 e os embaixadores da Alemanha, Ehrenfried von Holleben, que é trocado por 40 presos e da Suíça Giovanni Bücher, trocado por 70 presos. (Gaspari, 2002)

²⁷ Depois do AI-5, as repressões por parte dos militares aumentaram. Em conseqüência, aumentaram também as dificuldades em continuar fazendo oposição ao regime. Com isso, muitos jovens só viram um caminho a seguir: a luta armada. Num geral elas não deram certo. A única que teve alguma consistência foi a Guerrilha do Araguaia, organizada pelo PC do B (Partido Comunista do Brasil), e que se desenvolveu mais ou menos entre 72 e 74, quando estava destruída. Eram pessoas que davam suas vidas pelo ideal de libertação de seu povo. O regime considerava-os criminosos.

Contudo, via-se que os ricos ficavam cada vez mais ricos e os pobres cada vez mais pobres. Mas o governo não deixava essa situação transparecer. A Rede Globo – grande aliada da ditadura na época - veiculava a imagem de que tudo ia bem e que a saúde pública estava sob controle. Enquanto isso, do outro lado da tela, crianças morriam por uma epidemia de meningite que se alastrava devido, entre outras coisas, à falta de informação sobre a doença. Pior foram as declarações dadas por Delfim Neto e pelo presidente Médici. Sobre a situação, eles se arriscavam: “temos de esperar o bolo crescer para depois distribuir os pedaços”, alfinetava Delfim, “a economia vai bem, só o povo é que vai mal”, cutucava Médici.

Mas a festa durou pouco. O “Milagre” alçava-se de uma situação favorável e não em suas próprias forças econômicas. Em outras palavras: não havia crescimento sustentável, e sim um claro alinhamento político e econômico com os EUA e o FMI, o que garantiu ao Brasil uma série de empréstimos para realização do crescimento citado alhures. Mas, em algum momento, o Brasil teria de pagar.

Em contrapartida, do outro lado do cenário, as torturas continuavam fazendo vítimas e os militares negando-as sistematicamente. Divulgavam que os presos tinham sido mortos por atropelamento ou em tiroteio com a polícia. Foi a época mais repressora e brutal do regime. Torturou-se e assassinou-se, sem dó nem piedade. Ficou conhecida como “anos de chumbo.”

Para a população o regime de 1964 estava sendo bem sucedido. A economia ia bem (até que lhes provassem o contrário...) e o país era enaltecido por propagandas ufanistas, para conseguir a simpatia do povo, procurando levá-los a uma sensação

de otimismo, para, literalmente, ‘tapar o sol com a peneira’. Era o milagre *versus* os anos de chumbo.

Nas escolas, o clima de exaltação à pátria também prevalecia: todos tinham de acreditar que o Brasil ia para frente. Apareceram slogans como: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Este é um país que vai pra frente.”

O futebol também não ficou para trás. Copa de 1970: Brasil é Tricampeão. O povo sai às ruas cantando: “Todos juntos vamos/ Pra frente Brasil Brasil...” Foi um chute na verdade.

O General Ernesto Geisel assume o comando da nação em 1974. O choque do petróleo em 1973 faz investidores retirarem seus empréstimos do Brasil. A economia começa a dar sinais de desgaste. Para dar asas ao crescimento pede emprestado aos banqueiros estrangeiros e trata de emitir papel-moeda. A inflação aumenta. A insatisfação cresce. O “Milagre Econômico” chega ao fim.

Geisel anuncia a abertura política mas, claro, sem perder o controle sobre o regime. Propôs-se uma “distensão lenta, gradual e segura.”

1978: fim do AI-5. Conquistam-se também, nesse ano, importantes demandas da oposição: é consentida a anistia a todos os cidadãos que tinham sido cassados e perdido seus direitos políticos, bem como aos exilados por terem participado de ações armadas. Conseguiu-se, também, a liberdade (quase total) de imprensa.

Finda-se o governo Geisel que, segundo Gaspari (2002) “quando assumiu (Geisel), havia uma ditadura sem ditador. No fim de seu governo, havia um ditador sem ditadura.”

Em 1979, voltam ao Brasil os primeiros cidadãos beneficiados pela Lei da Anistia. Esse foi o primeiro ato marcante do governo do General João Batista Figueiredo.

Em seu governo foi feita a reforma partidária, em 1979, acabando, assim, com o bipartidarismo. Restabelece-se o pluripartidarismo.

No início da década de 1980, alguns novos partidos se firmaram: a antiga ARENA virou o PDS (Partido Democrático Social), partido do governo, o antigo MDB (Movimento Democrático Brasileiro) virou PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), o PT (Partido dos Trabalhadores), o PDT (Partido Democrático Trabalhista), dentre outros, partidos que, em 1982, disputaram a primeira eleição direta para governador desde 1965.

Com isso, os sindicatos se fortalecem e a oposição ganha espaço.

Em 1984, com o movimento das *Diretas-Já*, artistas, jogadores de futebol, políticos de oposição saem às ruas reivindicando a aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que garantia, naquele ano, as eleições diretas para presidente. Foi em vão.

Em quinze de janeiro de 1985, o deputado Tancredo Neves é escolhido pelo Colégio Eleitoral como o novo presidente da República, marcando o fim da ditadura.

Mas, antes de assumir, Tancredo adoece e vem a falecer. Assume o vice: José Sarney. É no seu governo que se promulga a Nova Constituição, em 1988, restabelecendo os princípios democráticos no país. Era a vez daquele slogan tão difundido na Campanha das *Diretas-Já!* que pedia passagem: Muda Brasil!

Passemos, agora, à segunda e terceira partes deste dossiê: “Chico Buarque de Hollanda *De Todas as Maneiras*” e “*As produções musicais buarqueanas sob o ‘céu-de-chumbo*” que situam esse grande compositor brasileiro e suas magníficas produções musicais, nas terríveis páginas da história tupiniquim: o fatídico período ditatorial.

C- CHICO BUARQUE DE HOLLANDA *DE TODAS AS MANEIRAS*

Música Popular Brasileira. Três palavrinhas mágicas que, juntas, tornaram-se uma *poção de sucesso* no decorrer da década de 1960, cumprindo, de certa forma, a função de “defesa nacional.”

Mais tarde, ganhou uma sigla: MPB, que, segundo Sandroni (2004), era “quase uma senha de identificação político-cultural.” Essa sigla alude a um momento da nossa história em que o povo brasileiro foi o ‘centro das atenções’ de muitos debates, nos quais a música também ocupou um papel bastante relevante – o período ditatorial, marcado pela forte repressão, pela censura, pelas torturas e pelos militares assassinos que silenciaram muitas vozes nos porões da ditadura.

E foi sob esse ‘céu nada anil’ que foram produzidas muitas canções (de protesto), umas bem conhecidas, outras nem tanto, mas que, à sua maneira, contribuíram muito para a construção dessa página da história brasileira.

Apesar de a ditadura ter se instalado em território nacional a partir de 1964 através do Golpe de Estado, a censura só apareceu mesmo a partir do AI-5, no final de 1968. Mas chega mesmo com força total em 1969.

Entre os anos de 1964-1968 tivemos banidos muitos partidos políticos, sindicatos, movimento estudantil, mas a arte e a cultura ‘não foram atingidas’. Elas se mantiveram vivas, germinando em solo brasileiro.

Entretanto, quando entra em vigor o AI-5 muda-se o cenário. As chamadas músicas de protesto e o teatro de resistência que se fizeram presentes no período (1964-1968) começaram a ser alfinetados pelos censores. Era a censura dando o 'ar da graça.'

Segundo Chico Buarque de Hollanda,

esse período, o período mais fértil da música e o período que deu início a tudo o que a gente conhece hoje como moderno cinema brasileiro, como moderno teatro, isso antecede a censura. Há um equívoco muito grande. Falam em épocas de Festivais, mas foi a partir da Bossa Nova que se desencadeou isso tudo. Foram os finais dos anos 50, ali que a coisa explodiu. (Revista *Caros Amigos*, p. 24, dez. 1998).

E, para isso, há algumas explicações. Além de ter como freqüentador assíduo em sua casa nada mais nada menos que Vinicius de Moraes, também se deliciou com o elepê *Chega de saudade*, de João Gilberto, o 'pai' da Bossa Nova. Chico tinha 15 anos. Foi uma revolução que marcou não só a vida do adolescente Chico, mas também dos 'meninos' Caetano, Gilberto (Gil), Edu (Lobo).

O advento da Bossa Nova foi extremamente impactante e o divisor de águas que os impulsionou em suas respectivas carreiras artísticas.

As coisas começam a clarear-se. Realmente não foi nos conhecidos Festivais que a música tomou forma em suas vidas. Eles (os Festivais), de certa forma, projetaram esses compositores/ intérpretes na mídia, para o povo. E repercutiu muito bem para a grande maioria que neles se apresentava.

Antes disso, Chico já dedilhava seu violão em apresentações na Faculdade: estudava arquitetura na FAU-USP. Mas foi no show *Avanço*, realizado no Teatro Paramount, em São Paulo, no ano de 1964 que Chico surge para o público pela primeira vez, na companhia, entre outros, de Bethânia e Gil.

Os Festivais vieram logo depois, em 1965. Chico participou de seu primeiro Festival na TV Excelsior com a música *Sonho de Carnaval*²⁸, interpretada por Geraldo Vandré. Não ganharam. O prêmio foi para Elis Regina, que interpretou “*Arrastão*”²⁹, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes.

Chico Buarque foi contratado pela TV Record e no ano seguinte – 1966 – no Festival produzido pela emissora, ganha com *A Banda*³⁰, interpretada por Nara Leão. Foi através de *A Banda* que Chico ficou conhecido. Tinha aí 22 anos. Sua vida mudou. Lançou seu primeiro LP *Chico Buarque de Hollanda*.³¹

Logo, em 1967, veio o segundo *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2*³², e muitos mais shows. Em seguida – 1968 – lançou seu terceiro LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3*.³³

Nesse mesmo ano, estreou no Rio, uma peça de teatro sua – *Roda Viva* - cujo diretor, Celso Martinez Corrêa dizia na época: “É preciso provocar o espectador, chamá-lo de burro, recalçado, reacionário.” (Gaspari, 2002, p. 299). Foi o caos. O

²⁸ Ver anexo 4.

²⁹ Ver anexo 5.

³⁰ Ver anexo 6.

³¹ Ver anexo 7.

³² Ver anexo 8.

³³ Ver anexo 9.

CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu o teatro, destruiu o cenário e também os atores.

Chico foi levado ao DOPS, interrogaram-no sobre a peça. A censura começa a agir. Mas é mais precisamente em dezembro de 1968, quando o governo Costa e Silva baixa o AI-5 que as ‘coisas mudam de figura’.

Por enquanto, apenas uma música de Chico havia sido censurada: *Tamandaré*³⁴, que segundo o que se alegou na época, referia-se à Marinha.

Um pouco antes do natal de 1968, Chico acorda com a polícia em seu quarto, que o leva primeiro ao DOPS, despachando-o depois ao I Exército. Fizeram-lhe uma sabatinada de perguntas – dentre as quais, o(s) porquê(s) de ter participado da *Passeata dos Cem Mil*, da sua peça *Roda Viva* e também sobre Geraldo Vandré – que durou o dia inteiro. Depois foi liberado com uma condição: “Se quisesse sair da cidade ou do país, teria de falar com o Coronel Átila.” (Zappa, 1999, p. 101).

Mesmo com a censura ‘toda prosa’, Chico continuava fazendo shows e cantando (ou não) as músicas proibidas.

Passado esse episódio, Chico teve de pedir ao Coronel Átila que o liberasse para sair do país. Motivo: ia ser lançado na Itália um disco com a música *A Banda*, pela RCA italiana. Só pediu 10 dias, mas, no final, acabou ficando 14 meses (entre 1969/1970). Mas por quê? A repressão aumentava cada vez mais. Soube que

³⁴ Ver anexo 10.

Caetano e Gil tinham sido presos. Todos, amigos e familiares, intimaram-no a ficar na Itália. Voltou à Terrinha em março de 1970. Participou de um especial na Globo.

Depois disso, gravou *Apesar de você*, que foi submetida à censura mas passou. Lançou o disco. Sucesso. Apreenderam-no.

Daí para frente tudo o que fazia, mesmo que não carregasse mensagens subliminares, era, em sua maioria, vetado pela censura ou pediam-lhe para que alguns versos fossem substituídos. Isso aconteceu em várias de suas composições por exemplo, em *Samba de Orly*³⁵, conforme já explicitamos anteriormente.

Chico desabafou dizendo “de cada três músicas que faço duas são censuradas. De tanto ser censurado, está ocorrendo comigo um processo inquietante. Eu estou começando a me autocensurar. E isso é péssimo.” (Zappa, 1999, p. 122). Foi aí que resolveu criar os heterônimos (ou quase heterônimos): *Julinho da Adelaide* e *Leonel Paiva*. Lançou o LP *Sinal Fechado*. A censura aprovou. Julinho ‘viveu’ por uns anos, ‘morreu’ em 75. Uma matéria publicada no *Jornal do Brasil* revelava toda a verdade: Julinho e Chico eram a mesma pessoa.

Em meados de 1978/1979, Chico começou a ser incomodado pelo CCC, por meio de ‘(des)agradáveis’ cartões-postais que diziam:

Você lê jornais? Então sabe que seu “pai espiritual”, Fidel Castro, está libertando milhares de presos políticos. O Brasil tem cerca de 200 e Cuba milhares. Onde há mais liberdade? “Cálice” a voz da razão, quando grita a ideologia, não é? Você é o primeiro de nossa relação. O Comando de Caça aos Comunistas deseja a você,

³⁵ Ver anexo 11.

ativista da canalha comunista que enxovalha nosso país, um péssimo Natal e que se realize no ano de 1979 nosso confronto final. (Zappa, 1999, p. 120).

Uma ironia sarcástica. Chico dizia que isso lhe “atiçava”, lhe dava “gás” para produzir.

De 1979 a 1981, dedicou-se também aos shows do *Primeiro de Maio*, que eram produzidos para arrecadar fundos para campanhas políticas ou sindicatos. Esses shows se tornaram o *Canta Brasil* que percorreu todo o território nacional. Em 1983, realizou-se o último deles, no Anhembi, em São Paulo. A partir daí “os eventos passaram a ser partidários, ou faziam parte de campanhas, como as *Diretas-Já*.” Eram os showmícios. (Zappa, 1999)

Tais shows eram promovidos pelo CEBRADE (Centro Brasil Democrático), que tinha ligação com o Partido Comunista. Chico nunca se filiou a partido qualquer, apesar de muitos pensarem que ele era comunista ou petista. O que estava claro é que ele era de esquerda. Chico sempre foi oposição.

Toda a produção desse período – não só a de Chico – buscava reverter o avanço daquele regime autoritário que imperava no Brasil.

E é nesse

nó estético-político, que encontra na música expressão privilegiada, (...) que a figura de Chico Buarque encontra-se paradigmática. (...) Gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam

embutidas as concepções republicanas cristalizadas na “MPB”, mesmo nos casos em que a letra passava longe da política. (Sandroni, 2004, p. 30)

O que notamos é um discurso em que a realidade nacional é posta à prova, mas sem perder o afeto e a docilidade.

Mas que posição assume – nesse momento político-histórico- o sujeito desse discurso, Chico Buarque de Hollanda?

Nem todas as canções produzidas por Chico no período ditatorial eram de cunho político. Mas as que assim se consagraram por sustentarem um conteúdo significativo subjacente externavam – de forma velada³⁶ – o descontentamento com o sistema político nacional.

Inserida a esse sistema estava a censura³⁷, cuja ordem maior era vetar tudo aquilo que parecesse subversivo; atitudes que caracterizassem discordância ao regime militar imposto(r).

Chico falava do lugar de um indivíduo que estava assujeitado pelas coerções sociais, sua posição era de esquerda, ou seja, contra o Regime.

³⁶ No decorrer de nossas análises serão esclarecidas – através das letras de músicas selecionadas para esta pesquisa – algumas formas possíveis de fazer significar os sentidos censurados.

³⁷ “...censura é um processo que não trabalha apenas a divisão entre dizer e não-dizer mas aquela que impede o sujeito de trabalhar o movimento de sua identidade e elaborar a sua história de sentidos; a censura é então entendida como o processo pelo qual se procura não deixar o sentido ser elaborado historicamente para ele não adquirir força identitária, realidade social”. (Orlandi, 2007, p. 168)

E esse assujeitamento nos remete, obrigatoriamente, à visão marxista do homem: aquele que age coercivamente, por forças sociais. O sujeito não se mostra tal qual como ele é, mas segundo o contexto social em que está inserido.

Em seu *Ideologia Alemã*, Marx e Engels (1999) explicitam bem essa posição assujeitada, declarando que,

A produção de idéias, de representações da consciência está, de início, diretamente entrelaçada com a atividade material e com o intercâmbio material dos homens, como a linguagem da vida real. O representar, o pensar, o intercâmbio espiritual dos homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, das leis, da moral, da religião, da metafísica de um povo. Os homens são os produtores de suas representações, de suas idéias (...) e, com efeito, os homens são condicionados pelo modo de produção de sua vida material, por seu intercâmbio material e seu desenvolvimento ulterior na estrutura social e política. (p. 36)

Chico, em suas canções políticas, atacava o Regime e os que nele estavam envolvidos porém, como havia a censura, isso tinha de ser feito de forma camuflada, nas entrelinhas. E é aí que se revela a posição de assujeitamento desse sujeito ao contexto em que vivia.

O que acontece, então, é uma 'disputa' de ideologias entre a classe dominante e a classe dominada. Isso fica claro em Marx e Engels (1999) ao afirmarem que,

Os indivíduos que constituem a classe dominante possuem, entre outras coisas, também consciência e, por isso, pensam; na medida em que dominam como classe e determinam todo o âmbito de uma época histórica, é evidente que o façam em toda sua extensão e, conseqüentemente, entre outras coisas, dominem também como pensadores, como produtores de idéias; que regulem a produção e

a distribuição das idéias de seu tempo e que suas idéias sejam, por isso mesmo, as idéias dominantes da época. (p.72)

Como o Brasil vivia um Regime ditatorial, o que deveria ser veiculado eram tão e somente as idéias/ ideologia da classe dominante: os opressores. Então, disseminar as idéias/ a ideologia da classe dominada – os oprimidos – perante a situação vigente era uma afronta ao Sistema repressor que se instalara no país.

Francisco Buarque de Hollanda, brasileiro, cantor e compositor, escritor, carioca, amante do futebol (prefere jogar bola a assistir aos jogos), eterno integrante do *Politheama* (seu time de futebol de botão quando era menino), pai e agora avô. Nascido no dia 19 de junho de 1944, na cidade do Rio de Janeiro. É geminiano e filho de Maria Amélia Alvim Buarque de Hollanda e de Sérgio Buarque de Hollanda. É irmão de Miúcha (Heloísa), Álvaro, Sergito, Maria do Carmo, Ana Maria e Cristina.

Seu sucesso fica por conta da maneira como viu (e vê) o mundo, através de seus olhos azul-anil, e de seu coração verde-amarelo que, acompanharam atentos, “a banda passar.”

D- AS PRODUÇÕES MUSICAIS BUAQUEANAS SOB O ‘CÉU-DE-CHUMBO’

Durante o regime ditatorial implantado no Brasil – implantou-se, também, a censura que, vigiava dia e noite, as produções culturais da época. A censura musical – denominada Divisão de Censura de Diversões Públicas³⁸ – não era novidade. Ela já existia desde o Estado Novo e era mais conhecida como censura prévia. Essa, somente divulgava na rádio as canções que, de alguma forma, elogiavam o Estado.

Segundo a ex-técnica de censura Odette Lanzotti,

Os censores tinham que tomar muito cuidado com as orientações dos chefes, que distribuía as músicas. Às vezes a recomendação era para prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Em outras era para ficar atento na preservação da moral e dos bons costumes (...) E os censores, como eram também muito vigiados, ficavam atentos a tudo, então pouca coisa passava. (www.censuramusical.com)

Sobre as proibições da censura Chico diz em entrevista à Rádio Eldorado³⁹, em 27/09/1989 que,

Havia proibição e músicas integralmente, e havia proibição de palavras dentro do texto. Ou você era obrigado a mudar essas palavras ou simplesmente não podia pronunciá-las. Você podia optar. Em algumas músicas eu desisti. Outras eu troquei palavras.

Os compositores que tivessem suas canções censuradas podiam recorrer nos órgãos de censura – que ficavam em Brasília – e, assim, suas letras sofriam

³⁸ Ver anexo 12.

³⁹ Disponível no site www.chicobuarque.com.br

modificações em algumas palavras ou frases, o que acabava mudando, também, a intenção da canção. (Lanziotti, www.censuramusical.com)

Inúmeros artistas foram alvos dessa excessiva censura que assolou o país por cerca de 21 anos.

Em compensação, tudo que era proibido se tornava mais interessante, mais atrativo. Isso nos faz remeter a um comentário feito por Zuza Homem de Mello – cuja fonte nos foge à memória – que dizia que quanto mais forte ficava a ditadura, mais a música popular brasileira crescia, mas quando a ditadura acabou, acabou-se também a criatividade.

Com relação às suas produções (discos) Chico afirma ter tido uma fase totalmente condicionada à realidade em que vivia:

Desde *Construção* até *Meus caros amigos*, você vai ter toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi. Tem referências a isso o tempo todo. Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. (...) A luta contra a censura, pela liberdade de expressão está muito presente nesses 5 discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70. *Construção*, *Quando o Carnaval Chegar*, *Caetano e Chico ao vivo*, *Calabar*, que nem se chamou *Calabar*, ficou sendo só *Chico Canta*, *Sinal Fechado*, onde eu canto só músicas de outros compositores, e *Meus Caros Amigos*. (...) Fica bastante claro que a partir de 78 minha música está respirando melhor. (Rádio Eldorado, 27/09/1989. In: www.chicobuarque.com.br)

É interessante observar que, apesar do próprio Chico asseverar – como assim o fez no trecho supramencionado – que teve essa fase de produções voltadas à realidade

em que vivia, assim admitindo uma divisão artística em seu trabalho, acreditamos encontrar essa característica em toda sua obra musical.

È claro que não se pode deixar de salientar que, como ele mesmo já declarou em entrevistas, os momentos de angústia propiciavam certa predisposição para criar e, no final das contas, se suas músicas incomodavam, “é porque elas tinham alguma coisa para dizer”, diz Chico.

Mas voltando à questão de uma (possível) divisão de sua obra musical, vislumbramos nessa, três grandes momentos. O primeiro deles, que se dá logo no início da ditadura militar, marca-se por composições nas quais a nostalgia e a busca por dias melhores se faziam presentes. Um exemplo é a canção *A Banda*, de 1966, que retrata uma cena da vida urbana, mostrando a dureza da vida daquela “gente sofrida que despediu-se da dor” que estava desesperançosa com a situação política vigente e que vivia amedrontada por causa do regime ditatorial. È um misto de esperança e desesperança; como nos revelam as estrofes finais: “mas para meu desencanto o que era doce acabou/ tudo tomou seu lugar depois que a banda passou”.

O segundo momento explode em 1968 – com a implantação do Ato Institucional nº 5, o Ai-5 – que ‘fechou o cerco’ e endureceu ainda mais o Regime. Acreditamos ter sido esse um dos períodos mais marcantes da carreira de Chico, pois as músicas produzidas a partir de então o consagraram como um dos ícones da MPB.

Até hoje em seus shows essas músicas são requisitadas pelos seus espectadores que, ansiosos, aguardam as antigas (porém sempre atuais) canções da década de 1970. Depois de sete anos longe dos palcos, Chico ganha estrada com a turnê do show *Carioca* (2006-2007), que está repleta de novidades musicais, porém o público sempre espera pelas conhecidas.

Em artigo publicado no Jornal *O Estado de São Paulo*, em 31/12/2006, Luiz Tatit declarou que,

O prestígio do compositor garantiu a presença de todas as novidades no repertório do show, entretanto, do ponto de vista da platéia, era como se houvesse em contrato implícito: nós ouvimos, mas depois você canta “as boas”.

Mas por que a preferência pelas “boas”? O próprio Tatit nos explica, no mesmo artigo:

A preferência por obras assimiladas é um recurso, na verdade muito humano, de preservação de identidade. Aquilo que nos atrai é parte de nós que se despreza, mas que queremos de volta para nos sentirmos inteiros.

Na verdade, as canções produzidas por Chico no período ditatorial estão arraigadas no imaginário do povo. Elas são um marco na história do Brasil e dos brasileiros. São desse período turbulento as canções *Apesar de Você* (1970), *Roda Viva* (1968), *Construção* (1971), *Deus lhe pague* (1971), *Partido Alto* (1972), só para citar algumas.

Em 1978, o próprio Chico diz que sua música “respira melhor”, porém ainda não totalmente aliviada. Acreditamos que num terceiro momento, que se marca a partir da Abertura, entre 1985, implantada no governo Geisel que propunha uma “distensão lenta, gradual e segura”, é que os caminhos parecem tomar novos rumos. São dessa fase as músicas *O Último Blues (1985)*, *Paratodos (1993)*, *Tempo e artista (1993)*, *Subúrbio (2006)*, *As Atrizes (2006)*.

O interessante de tudo isso é poder constatar que, em toda sua trajetória – que já dura mais de 40 anos -, a tônica de sua arte se manteve a mesma: a crítica à sociedade representada por indivíduos que nela se fazem presentes, nem sempre aos olhos de todos.

E é nessa *Ópera de Malandros*, entre *vagabundos*, *operários*, *Mulheres de Atenas*, *Anas de Amsterdam* e *Angélicas*, que Chico comanda sua *Linha de Montagem Paratodos*.

Às cenas do próximo capítulo: análises lingüístico-discursivas das canções *Roda-Viva*, de 1967, *Apesar de Você*, de 1970, *Quando o Carnaval Chegar* e *Bom Conselho*, ambas de 1972.

CAPÍTULO V - ANÁLISES LINGÜÍSTICO-DISCURSIVAS DAS CANÇÕES

*“Pobre velha música!
Não sei por que agrado,
Enche-se de lágrimas
Meu olhar parado”*

Fernando Pessoa (Cancioneiro)

Quando se fala em música, logo se pensa em ritmo, cadência, acordes e melodias que emolduram uma letra que pode agradar a alguns e desagradar a outros.

A atitude de um leitor/ ouvinte (mais) desavisado é lançar um olhar distraído a esse tipo de texto, o que faz com que contemple apenas a superficialidade das canções, esquecendo-se de que há muito para se ‘desbravar’ em suas profundezas, principalmente quando se trata das canções produzidas no período ditatorial no Brasil: que compreendeu os anos de 1964 a 1985.

Tais canções – algumas delas até ganharam o título de ‘canções de protesto’ – expressavam de forma implícita, camuflada, toda a insatisfação com o sistema de governo vigente e a repulsa contra todas as atrocidades que vinham acontecendo no país – torturas, prisões, mortes – mas, sobretudo, declaravam a esperança de que toda aquela repressão fosse um dia dissipada.

Já vimos que o texto é processo e produto que apresenta qualidades (principalmente) lingüísticas; os participantes são representados pelo(s) produtor(es) e receptor(es) e, o contexto situacional é o lugar onde o texto e os participantes se situam.

O tipo de texto escolhido são as músicas, porém não são letras quaisquer: são letras produzidas na época da ditadura militar no Brasil, pelo grande poeta Chico Buarque de Hollanda. Para essa investigação, escolhemos quatro dessas canções: Roda Viva (1967); Apesar de você (1970); Quando o Carnaval chegar(1972) e Bom Conselho (1972).

Temos, então, um sujeito que diz algo a outrem a partir de um determinado lugar. Chico, assim, como qualquer outro brasileiro experimentou as agruras acarretadas por um regime ditatorial e a esperança de que tudo aquilo chegasse ao fim. Como cidadão, ele tinha consciência de sua responsabilidade social.

Nas letras de músicas que escolhemos, notamos duas vozes que se entrecruzam: a voz do indivíduo que sofre e se mostra indignado com a situação política de seu país e a voz do povo na qual transparece o inconformismo social, é a voz que carrega um grito contido que diz uma coisa para significar outra.

Quando questionado pela revista 365⁴⁰, em 1976, a respeito de suas composições, com intenção de denúncia ou protesto, Chico é taxativo:

Não, minhas músicas não são feitas com nenhuma intenção. São feitas mais com intuição, com emoção, com estalos assim e o que elas têm de elaborado é só a parte formal, mesmo quando elas abordam temas sociais. Acho que a canção de protesto, canção definida e dirigida política ou ideologicamente, acho que não há condições para se fazer uma canção assim, no Brasil, no momento. Não passa. Quer dizer, nem passa pela cabeça de ninguém. Então, eu não sou um cantor de protesto. Pode dizer que sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto. Pode dizer isso.

⁴⁰ Disponível no site www.chicobuarque.com.br

Interessante é observar que, na mesma entrevista, ele diz que “é melhor ser censurado do que omissivo”. Vejamos. Se ele é censurado é porque não omite suas opiniões, ele as emite, claro que de forma velada, pois quer atingir o povo brasileiro, quer sacudi-lo e dizer: “Preste atenção!” Se há emissão de opiniões, há ideologia e há intenção. A questão é que as suas canções não eram compreendidas por todos. Sobre isso, ele diz:

Acho que a censura à informação é um erro grave porque limitando a divulgação, impede o conhecimento amplo das verdades e cria uma falsa realidade que acaba contagiando os próprios responsáveis pela censura. (...) A censura à manifestação e à criação artística limita e marginaliza o autor teatral, o músico, o cineasta, muitas vezes, obrigando o cara a fazer malabarismos pra dizer alguma coisa. Alguma coisa que só passa por uma pequena elite que já sabe dessa coisa. A obra de arte nacional acaba se afastando do povo, acaba ficando chata. (Revista 365, 1976. In: www.chicobuarque.com.br)

Essa declaração deixa claro que, mais do que nunca, as canções de Chico pretendiam atingir a grande massa, pois a pequena elite estava engajada na política nacional.

O público de Chico (segundo ele mesmo) na época, eram os que estavam na faixa universitária, já que a censura bloqueava o contato mais freqüente do artista com seu público, o que acabava levando a arte a perder seu compromisso com o popular.

Chico queria que, através de suas produções, o povo refletisse e chegasse às suas próprias conclusões:

Realmente, eu não proponho mudanças. A idéia é justamente essa: constatar uma situação, colocar uma situação, confiando no critério

das pessoas que vão ouvir minha música ou assistir à peça. E que elas tirem daí alguma conclusão. (Revista Veja. Como falar ao povo?SP.ag/78. In: www.chicobuarque.com.br)

Chico nunca quis dar uma de herói e mudar o mundo ou o ser humano. Ele sempre afirmou ser artista e não político, nem subversivo.

Em entrevista à revista *Bondinho*⁴¹, em 1976, afirma que:

Se alguém me faz subversivo, é a própria censura, porque eu quero dizer as coisas claramente. Não quero dizer sub não. Inclusive, eu acho que às vezes tenha que procurar uma imagem, uma metáfora, pra dizer um negócio. Eu gosto de dizer as coisas claras.

Ele acredita que o homem tem de se modificar por si só e não por influência de um indivíduo. Ademais, declara que uma mudança na sociedade só será possível com a participação da grande massa de indivíduos: “o homem modificando a sociedade para a sociedade modificar o homem.” (Revista 365, 1976) E isso só será possível com a contribuição da arte que, ao menos, tem licença política para imaginar tempos melhores.

Como vimos, Chico foi um relator de seu tempo. Ele conseguiu transmitir (mesmo que de forma camuflada, nas entrelinhas) tudo o que os brasileiros estavam sentindo naqueles anos de chumbo. Ele foi porta-voz, embora tenha tentado recusar esse papel, de uma geração que estava desiludida e que carecia de alguém que pudesse lutar por ela.

⁴¹ Disponível no site www.chicobuarque.com.br

Os anos de 1968 a 1974 marcaram um grande vazio político em todo o Brasil. Sobre esse vazio, Chico diz que,

as opções que se apresentaram eram muito pobres para interessar o jovem, as pessoas gostariam de estar participando de alguma forma da sociedade. Então, é evidente que nesse período, qualquer palco virava uma tribuna, mesmo não querendo o sujeito estava lá assumindo uma posição. O tempo todo, a cada momento, a cada canção e a cada entrevista. (Folhetim. FSP, 1978. In: www.chicobuarque.com.br)

O que notamos são canções que exprimiram as marcas da história, marcas essas deixadas por um sujeito socialmente inconformado e que conseguiu materializar em discurso o sentimento do povo brasileiro que vivia sob as garras de um regime ditatorial que lhes tolhia a liberdade de expressão. O direito de SER e, além disso, lhes impunha os adesivos de Brasil: “Ame-o ou deixe-o”. que se viam estampados nos vidros dos carros, totalmente ufanistas, sugerindo o apoio ao Regime ou à expatriação. De uma forma ou de outra, as canções de Chico levaram muita gente à reflexão dos seus próprios direitos como cidadãos.

A arte de Chico é plural e pulsa até hoje no coração e no imaginário do povo, o mesmo que vai a seus shows e nunca se esquece das “Boas”.

Nossa proposta é realizar uma análise lingüístico-discursiva das letras de músicas *Roda-Viva*, de 1967, *Apesar de Você*, de 1970, *Quando o Carnaval Chegar* e *Bom Conselho*, as duas de 1972, uma vez que, como diz o próprio Chico – em entrevista à Rádio Eldorado, em 1989 – elas se referem à realidade que estava vivendo, à realidade política do país; razão maior da nossa pesquisa.

RODA-VIVA, de Chico Buarque, 1967

Tem dias que a gente se sente
Como quem partiu ou morreu
A gente estancou de repente
Ou foi o mundo então que cresceu
A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega o destino pra lá
Roda mundo, roda-gigante
Roda-moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a roseira pra lá
Roda mundo (etc.)

A roda da saia, a mulata
Não quer mais rodar, não senhor
Não posso fazer serenata
A roda de samba acabou
A gente toma a iniciativa
Viola na rua, a cantar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a viola pra lá
Roda mundo (etc.)

O samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou
Foi tudo ilusão passageira
Que a brisa primeira levou
No peito a saudade cativa
Faz força pro tempo parar
Mas eis que chega a roda-viva
E carrega a saudade pra lá
Roda mundo (etc.)

Essa canção foi escrita por Chico Buarque em 1967 para compor o repertório musical da peça *Roda-Viva*, também escrita por ele no mesmo ano. A música conquistou o 3º lugar no III Festival da TV Record, porém ela entraria para a história não como música de festival e sim como tema da peça. Essa peça⁴² só foi encenada no início de 1968, com estréia no Rio de Janeiro, sob direção de José Celso Martinez Corrêa. Faziam parte do elenco da primeira montagem Marieta Severo, Heleno Pestes, Antônio Pedro entre outros. Essa temporada foi um sucesso. Mas é na segunda montagem – em São Paulo – que o “circo pega fogo”. A ‘tropa’ do CCC invade o Teatro Galpão – onde estava sendo encenada a peça – acaba com o cenário e, o pior, espanca os atores. Marília Pêra e Rodrigo Santiago que viviam Juliana (Juju) e Ben Silver foram vítimas dos agressores.

Todo esse ‘bafafá’ foi gerado em virtude de a peça ter se transformado num símbolo da resistência contra a ditadura, nessa segunda temporada. Na verdade é a partir desse ano de 1968 que a repressão aumenta por causa, também, do AI-5.

Chico declara que em fins de 1968 foi chamado à realidade. “Realmente, aí, pisaram nos meus calos”. (O Globo, jul. 1979)

A canção *Roda-Viva* que venceu *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso no Festival de 1967, mudaria a imagem daquele mocinho bonzinho e bem criado, compositor de *A Banda. Roda-Viva*, com seus versos octossílabos que rimam alternadamente – a, b, a, b – nos leva a pensá-la como uma grande engrenagem que, chega para esmagar quem estiver no caminho inverso.

⁴² Essa peça, que tinha como protagonistas o cantor Ben Silver, um ídolo inventado e imposto ao público pela publicidade, criticava a situação do artista triturado pela mídia. (Severiano & Mello, 1997)

O ritmo da canção nos faz imaginar realmente o movimento dessa grande roda que gira e se move em direção às pessoas, para triturá-las; nesse momento, o ritmo da música diminui até parar de vez.

Segundo consta do dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 2467), Roda-Viva é um movimento incessante, uma inquietação, uma confusão. E nesse movimento incessante vem a Roda arrancando, dilacerando tudo aquilo que ainda estava desenvolvendo-se. Nos versos “...a gente estancou de repente...” o verbo estancar nos remete à sangue; é ele que pode ser estancado. Porém, estancar está empregado nesse verso, para denotar o estancamento do indivíduo, impedindo-o de crescer.

Essa Roda-Viva pode ser interpretada como uma forte imagem da opressão e dos opressores do Regime que ‘esmagavam’ a liberdade de expressão dos cidadãos brasileiros. Essa grande engrenagem leva embora “o destino”, “a roseira”, “a vida” e “a saudade”, que representam a vida, a música e os sentidos.

A Roda não só oprime algumas tradições musicais brasileiras como a seresta, a roda de samba e a serenata, como também, acaba com o lirismo da vida. Os indivíduos parecem prender-se nas engrenagens da Roda-Viva, não tendo outra saída a não ser assujeitar-se a ela e agir segundo suas coerções.

Temos então, em Roda-Viva, um discurso produzido por um sujeito histórico-ideológico. Histórico, pois seu discurso ecoa de um lugar e de um tempo determinados e, ideológico, porque a crítica social na canção é reflexo do tempo

histórico e do espaço social aí representados. O contexto histórico no qual está inserida a canção – os anos de chumbo – representa, para a cultura brasileira, o fim da liberdade de expressão.

Por mais que Chico refute os rótulos de porta-voz político, engajado ou panfletário, impostos pela mídia, nunca se despolitizou literalmente. Houve talvez, um desânimo momentâneo, uma vez que,

por temperamento, Chico passou a atuar discretamente, e a resistência, que um dia pretendia incendiária, foi retomada através das suas composições, da participação em shows, do apoio a movimentos de esquerda. (...) A intenção de tudo o que dizia nas suas músicas estava ali, dentro dele, para ser reconhecida pelo público. (Zappa, 1999, p. 91)

Segundo um historiador francês, Roger Chartier (2002) toda produção artística está calcada na díade produção-consumo. Trocando em miúdos, o público que deglutiava as canções buarqueanas, (não nos referindo, aqui, a todos os brasileiros) construíram uma imagem de Chico: a de um cantor engajado que, por meio de metáforas, implícitos e silêncios estampou em seus versos melódicos um inconformismo social, retratando, assim, cenas de um Brasil que era ‘obrigado’ a sangrar calado.

Exatamente através dessa imagem constituída e, claro, por compartilharem da mesma realidade política instalada no Brasil, o público de Chico Buarque ‘lia’ as entrelinhas de seus versos, que ganhavam outros sentidos: os sentidos pretendidos, os quais eram compreendidos mesmo que não se dissessem as palavras instituídas para esses sentidos. (Orlandi, 2007)

A música Roda-Viva, segundo o próprio Chico foi

uma espécie de desabafo, uma afirmação de onde eu estava me metendo sem ter percebido, eu á não podia mais levar adiante a vida inteira, a careta do menino de 21 anos que cantava “A Banda”. Já não era mais a minha realidade e isso chocou as pessoas que esperavam que fosse só o lirismo – a gente não é só uma coisa. (Rádio do Centro Cultural São Paulo, 10/12/1985. In: www.chicobuarque.com.br)

Realmente, poder-se-ia dizer que todo aquele lirismo nostálgico deu passagem – a partir de Roda-Viva – à crítica social, expressada, nas canções, como denúncias à política nacional.

Todo aquele estado repressivo em que se encontravam os brasileiros (e Chico se inclui nesse ‘balaio’) era retratado pelo compositor em suas canções, porém, de forma velada em virtude da censura.

No trecho:

...A gente quer ter voz ativa
No nosso destino mandar...

Podemos pressupor das locuções verbais “quer ter” e “quer mandar” que:

- a) O Brasil vive uma ditadura;
- b) Antes da ditadura se podia falar, havia liberdade de expressão;
- c) Agora não se pode dizer, não há mais a liberdade de expressão.

Isso nos revela que a força da Roda esmaga o poder de decisão de seu próprio destino, deixando-se ser arrastado pela grande engrenagem.

Notamos o mesmo nos versos:

...não posso fazer serenata
A roda de samba acabou...

Nesse trecho, as expressões “não posso fazer” e “acabou” nos levam a pressupor que:

- a) Antes, havia tempo para essas tradições poético-musicais.
- b) Agora, essas tradições foram oprimidas pela Roda-Viva.

Esses versos nos revelam que a grande Roda triturava, inclusive, essas tradições antigas que reinaram em tempos de paz.

A estrofe final da canção que se inicia com os versos:

...o samba, a viola, a roseira
Um dia a fogueira queimou...

traz os seguintes pressupostos:

- a) Antes da ditadura havia liberdade de expressão
- b) Agora há a censura, que “arranca” dos artistas sua liberdade de expressão

Já não podiam cantar mais o que quisessem, pois a censura estava aí, para cercear cada pisada em falso.

Na segunda estrofe da canção em “...a gente vai contra a corrente...” e na terceira “...a gente toma a iniciativa/ viola na rua a cantar...”, fica subentendida a idéia de que quem fosse contra a ‘maré’, enfrentando, assim, o Regime ditatorial, poderia se dar mal: ser preso, torturado, exilado ou até mesmo morto.

É interessante observar que, a conjunção adversativa MAS que aparece repetidas vezes na canção em “...mas eis que chega a Roda-Viva e carrega...”, pontua uma mudança de direção, de rumos: uma ação adversa (contra). Rumos esses, não só do pensamento do compositor – que a partir dessa canção deixou para trás a “máscara” de bom moço – mas essa nova direção de todos os brasileiros provocada pela imposição ditatorial.

O refrão “...roda-mundo, roda-gigante/ roda-moinho, roda pião/ O tempo rodou num instante/ Nas votas do meu coração” nos faz lembrar (pelo seu ritmo e uso de alguns vocábulos) as cantigas de roda, pois lançam mão de elementos do universo infantil como “roda-gigante” e ‘pião. Porém, essa referência exprime algo que está fora do prumo, algo absurdo, uma desordem: a ditadura; que não era vista como algo natural, normal, mas sim, como algo que está fora da ordem da razão.

Além de todos os elementos implícitos, encontramos, também, o silêncio, provocado pela censura; lugar da resistência. “Na proibição está o “outro” sentido (...) e o silêncio não é o não-dito que sustenta o dizer mas é aquilo que é apagado, colocado de lado, excluído”. (Orlandi, 2007, p. 118, 102)

Os silêncios, nessa canção, se fazem presentes através das metáforas em alguns versos. Em “...vai contra a corrente...” a palavra *corrente* simboliza, na verdade, Regime ditatorial e seus opressores.

Caminhando um pouquinho mais, na mesma estrofe, encontramos:

...faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há...

O cultivo da roseira representa, aqui, a carreira de muitos artistas que estava sendo interrompida pela ditadura. É como se lhes tirasse a essência: a voz, o destino e a possibilidade de exprimir, inclusive, os seus sofrimentos através da música. Foi-lhes tirada a “viola” e a “roseira” que estava sendo cultivada há tempos, mas, de súbito, impediram-na de mostrar tudo aquilo que prometia.

No final de tudo, deparamo-nos com um sujeito assujeitado, que submetido à censura

não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba. Assim, não é porque o sujeito não tem informações ou porque ele não sabe das coisas. (...) O silêncio da censura não significa ausência de informação mas interdição”. (Orlandi, 2007, p. 107)

Como vimos a censura tem relação direta com a identidade do sujeito que, sob sua égide, mostra-se não tal qual como é, mas segundo o contexto social no qual está inserido.

APESAR DE VOCÊ, de Chico Buarque, 1970

Amanhã vai ser outro dia (2x)

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Eu pergunto a você
Onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar

Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer

Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
Que esse dia há de vir
Antes do que você pensa

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente

Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai se dar mal
Etc. e tal

Apesar de Você foi escrita depois que Chico Buarque voltou de um auto-exílio na Itália com sua família.⁴³ Ele só voltou ao Brasil por influência de André Midani, então diretor de sua gravadora, e que lhe disse que a situação aqui no Brasil estava melhorando.

Mas a verdade foi que quando aterrissou por aqui, Chico viu que as coisas iam mal. Foi então que resolveu externar sua indignação em *Apesar de Você*, que acabou passando pela censura. Essa canção foi um “desabusado recado à ditadura, propositalmente muito mal disfarçado numa fictícia briga de namorados”. (SEVERIANO & MELLO, 1997. In: www.chicobuarque.com.br)

O samba foi o maior sucesso: estourou nas rádios e seu compacto vendeu quase cem mil cópias. No entanto, em pouco tempo, “o governo entendeu a mensagem e, imediatamente, proibiu a música, recolheu e destruiu os discos e, para completar, puniu o censor incompetente”. (ibid.) O produtor musical Manoel Barenbein que, em 1970, produziu o censurado compacto *Apesar de Você*, explica como tudo aconteceu:

Um dia, eu estava no Rio, dez e meia da manhã toca meu telefone e minha secretária disse que o Chico tava na linha. (Manoel relembra o diálogo no telefone)

Chico: Alô, Manoel!

Manoel: Fala Chico! O que você tá fazendo acordado essa hora?

Chico: Não fui dormir ainda. Estou aqui com o Vinícius. Você não quer vir aqui não? Fiz uma música, você não quer ver?

Cheguei lá, tava o Vinícius num canto com um copo na mão. Aí o Chico pegou o violão e começou a cantar. Quando terminou, me perguntou: “O que você acha?”

Eu disse: Se você não disser que tem segunda intenção, não dá pra dizer nada. Agora se você disser que sim, é óbvio. Manoel comenta – Se você pegar a letra, pensa numa mulher. Esquece de ditadura, ditador, de Médici.

O Chico me perguntou: “O que você acha? Passa?”

⁴³ Nessa época Chico já estava casado com Marieta Severo e tinha uma filha pequena, Sílvia.

Manoel: Não sei. Vamos fazer como fizemos com todas as outras.
Então o Dr. João Carlos Miller
Chaves (advogado da gravadora Philips na época) mandou pra
Brasília e a música voltou liberada. Eu liguei pro Chico: “Voltou
liberada!”
Ele disse: “Você tá me gozando...”
Manoel: Estou indo aí. Pode preparar uma dose que eu quero beber!

O veto do compacto surgiu quando:

O disco já tinha vendido em torno de 80 a 100 mil cópias. Um dia, alguém abriu o bico, porque sempre tem alguém que abre. Apareceu um fileto de jornal “A música de Chico Buarque “Apesar de você” foi feita em homenagem ao presidente Médici.” Isso saiu num domingo de manhã. Na segunda de manhã, o exército invadiu a fábrica. Dr. João Carlos me ligou e falou: Some! Depois de três, quatro dias em casa ele avisou que eu podia sair. Eles invadiram a fábrica e quiseram saber qual era o disco no estoque que tinha “Apesar de você”. Eles levaram tudo pra quebrar. Só não quebraram a matriz, porque não estava lá. (www.censuramusical.com)

A música só foi regravada no LP *Chico Buarque 1978*.

A partir daí, Chico não teve mais sossego. Fato que o levou a criar os pseudônimos de *Julinho da Adelaide* e *Leonel Paiva*. Mas não durou por muito tempo. Quando descobriram a farsa, a censura passou a exigir cópias da carteira de identidade e do CPF do compositor juntamente com as letras. Era a censura que entrava em cena, ‘amordaçando’ a liberdade de expressão.

Em um dos muitos interrogatórios dos quais participou, os censores quiseram saber de Chico quem era o *você*, ao que ele respondeu: “É uma mulher muito mandona, muito autoritária”. (WERNECK, 1989. In: www.chicobuarque.com.br) Em declaração à ZAPPA (1999, p. 123) Chico diz que “Apesar de Você é tudo, é o contexto”.

Como vimos, essa canção foi composta por Chico em 1970, exatamente quando chegava de um exílio forçado na Itália, e se deparou com uma situação política que se agravava a cada dia. Na fúria e com ganas de externar toda sua indignação e perplexidade diante do endurecimento do Regime, escreveu *Apesar de Você*.

Essa canção foi uma espécie de denúncia à situação de repressão vigente na época, ou como bem disseram SEVERIANO & MELLO, um “desabusado recado à ditadura”, mas deixava clara, ademais, a esperança de que toda aquela situação teria um fim, o que mostra que, apesar do Regime – *Apesar de Você* – o povo brasileiro estava vivo, esperançoso, acreditando que a luta entre opressores e oprimidos não duraria para sempre.

Do título da canção - *Apesar de Você* – podemos inferir que o compositor teve a intenção de referir-se ao Regime Militar que, por sua vez, tinha o General Médici como maior representante. *Apesar de Você*: Regime Ditatorial, General Médici e seus opressores, nós brasileiros conseguiremos vencer essa ‘batalha’. Pressupomos ademais que, o Regime instalado no Brasil era repressor: tolhia a liberdade de expressão dos cidadãos.

A introdução da música “*amanhã vai ser outro dia...*” chega de mansinho, bem baixinha e vai crescendo aos poucos até ficar totalmente audível.

Da expressão “*...outro dia...*” pressupomos que naquele momento os dias eram terríveis. Seguindo a letra, deparamo-nos com a primeira estrofe da canção. Dos três primeiros versos:

...hoje você é quem manda
falou, tá falado
não tem discussão...

Podemos depreender, a partir do advérbio de tempo HOJE, os seguintes pressupostos:

- a) antes do regime Militar o Brasil não era governado por um ditador, que impunha suas 'leis' sob todas as coisas;
- b) O ditador era Médici, uma vez que no ano em que a canção foi escrita – 1970 – ele era o governante.

Ao mesmo tempo, fica subentendido que, se o país vivia uma ditadura, a liberdade de seu povo estava sendo, de alguma forma, cerceada.

No quarto, quinto e sexto versos da primeira estrofe:

...a minha gente hoje anda
falando de lado
e olhando pro chão, viu...

Podemos pressupor, também a partir do advérbio de tempo HOJE que:

- a) Antes da ditadura as pessoas eram mais felizes
- b) Com a ditadura as pessoas tinham estampadas em seus rostos a tristeza, o descontentamento.

Nos três primeiros versos fica claro que o Brasil estava sob o comando de um ditador, na época – 1970 – o então Gal. Médici que, por sua vez, era o representante maior do Regime ditatorial imposto e que ele ditava as ‘regras do jogo’.

Ainda na primeira estrofe, os versos finais:

...você que inventou o pecado
esqueceu-se de inventar
o perdão...

deixam subentendida a idéia de que o Regime só tinha um lado, o que punia, o que oprimia, uma vez que não ‘perdoava’ um só posicionamento do povo, uma só reivindicação. Era uma luta constante entre opressores e oprimidos.

Logo no início da segunda estrofe temos:

...amanhã há de ser
outro dia...

A expressão “há de ser” é um marcador de pressuposto, uma vez que indica mudança de estado. Mudança essa que, traz nela mesma a esperança, as ganas e a certeza de que viriam dias melhores, dias de liberdade.

Em:

...eu pergunto a você
onde vai se esconder
da enorme euforia...

Fica subentendida a vergonha que, provavelmente, sentiria o Gal. Médici e todos os seus aliados quando tudo aquilo acabasse. Eles perderiam o poder e seriam, enfim, ‘escrachados’ pelo povo.

Observando os três primeiros versos da terceira estrofe:

...quando chegar o momento
esse meu sofrimento
vou cobrar com juro, juro...

Pressupomos, no primeiro verso, que a ditadura, o Regime Militar ainda não tinha chegado ao fim. No segundo verso, ao mesmo tempo em que ficam subentendidas a tristeza e a angústia sentidas pelo compositor. Ademais, pressupomos que, antes da ditadura não havia o sofrimento, pois esse estado foi “inventado” e do AI-5, o mais terrível de todos os Atos desse período.

Em:

...todo esse amor reprimido
esse grito contido
este samba no escuro...

pressupomos, através dos adjetivos “reprimido”, “contido” e “escuro” a opressão, a repressão e a censura que assolava a nação brasileira naquele momento.

Em:

...você que inventou a tristeza
ora, tenha a fineza
de desinventar...”

está pressuposto através do verbo “inventou” que, antes da implantação do Regime Militar, não havia tristeza.

Dos três últimos versos da terceira estrofe:

...você vai pagar e é dobrado
cada lágrima rolada
nesse meu penar...

podemos subentender um velho ditado que diz que “aqui se faz, aqui se paga”. Traduzindo, toda atitude repressora e impostora que, no caso, Gal. Médici realizou contra a nação, contra o povo, uma vez que era o então Presidente da República, ser-lhe-ia cobrada, “centavo por centavo”, “tim-tim por tim-tim”, “mais cedo ou mais tarde”.

Chegaria o dia em que o povo teria de volta sua liberdade de expressão e ele (Gal. Médici) apesar dessa liberdade, talvez vivesse ‘preso’ nas atrocidades que cometera no período em que foi ditador do Brasil.

Na quarta estrofe:

...você vai se amargar
vendo o dia raiar
sem lhe pedir licença...

subentendemos, nos dois primeiros versos, o fato de as pessoas voltarem a ser livres, podendo pensar e agir segundo seus princípios. Já em “sem lhe pedir licença”, pressupomos que, com o Regime imposto, só se podia realizar algo com a permissão do ditador Gal. Médici e do Sistema em vigor. Era o que acontecia com as canções e peças teatrais produzidas naquela época, que tinham de passar pelas mãos da censura para ver se seu conteúdo não trazia idéias subversivas.

E, nos versos finais dessa estrofe:

...e eu vou morrer de rir
que esse dia há de vir
antes do que você pensa...

A expressão “há de vir” chega como um marcador de pressuposto, indicando uma mudança de estado. Essa mudança representa o término da ditadura que chegaria ao fim, bem antes do que os opressores do Regime imaginavam.

Os seis primeiros versos da penúltima estrofe da canção:

...apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
você vai ter que ver
a manhã renascer
e esbanjar poesia...

Trazem subentendida a idéia de que a ditadura chegaria ao fim e, com isso, uma vida nova também (re)começaria, trazendo a liberdade de expressão de volta aos cidadãos brasileiros. A expressão “esbanjar poesia” também remete aos artistas

(compositores, escritores, poetas) que, enfim, poderiam ‘publicar’ seus dizeres sem o impedimento de nenhum órgão superior e repressor.

E isso tudo, além de acontecer naturalmente – sem que nada nem ninguém interviesse – provocaria uma situação perante a qual ele (Gal. Médici, representante do Regime) não teria mais o controle.

E, da última estrofe da canção:

...apesar de você
amanhã há de ser
outro dia
você vai se dar mal
etc. e tal

Subentendemos que, apesar dos pesares e de tudo que se tentou proibir, o Regime fracassaria, “cairia” e, o povo brasileiro respiraria aliviado, afinal, nada dura para sempre...

Segundo SEVERIANO & MELLO, *Apesar de Você* foi um recado à ditadura “disfarçado numa suposta briga de namorados”. Chico, em interrogatório, na época, declarou que o *você* “é uma mulher muito mandona, muito autoritária”.

Como vimos, Chico Buarque valeu-se do discurso amoroso para falar do político, o que marca um deslocamento do sentido, um silenciamento. Na letra da canção em si observamos o uso de metáforas cujos sentidos rompem “o processo discursivo significando não pela metáfora mas pelo rompimento dela”. (Orlandi, 2007, p. 121) É o que notamos em:

...inventou de inventar
toda escuridão...

O substantivo *escuridão* é uma metáfora do sofrimento dos brasileiros diante do regime opressor.

No trecho:

...você que inventou o pecado
esqueceu-se de inventar
o perdão...

Temos palavras antagônicas como “pecado” versus “perdão”. O vocábulo “pecado” representa o Regime e suas ações criminosas. Para a Igreja Católica, o pecado é toda ação que, de certa forma, contraria os dogmas religiosos ou que prejudicam ao próximo. O vocábulo “pecado” representa na canção de Chico Buarque a contrariedade aos ‘dogmas’ do Regime Militar.

Os versos:

...como vai proibir
quando o galo insistir
em cantar
água nova brotando
e a gente se amando
sem parar...

As figuras *galo* e *água nova* representam concretamente a realidade e estão carregadas de significados abstratos. A figura do *galo*, no reino animal, é uma ave que canta a qualquer hora do dia ou da noite, ou seja, é livre. O *galo* referido na canção representa exatamente o povo que lutava pela liberdade de expressão, a

qual lhes foi tolhida pelo Regime. A figura *água nova* representa a nova geração, a juventude que chegaria com ‘os dois pés no peito’ da ditadura.

Em:

...inda pago pra ver
o jardim florescer
qual você não queria...

da expressão *o jardim florescer* subentende-se a liberdade, as pessoas podendo se manifestar, podendo dizer o que pensavam. E “qual você não queria” pressupomos que havia um Regime ditador que tolhia o direito à liberdade de expressão dos cidadãos.

Chico já disse, por vezes, que nunca fez música de protesto, com exceção de *Apesar de Você*. Ele nunca gostou dos rótulos de subversivo, cantor de protesto, comunista ou qualquer outro que a mídia lhe tentou impor na época. Porém, é inegável que as músicas produzidas nessa época refletiam um sujeito inconformado e descontente com a situação política que seu país enfrentava e, toda essa indignação foi externada em *Apesar de Você*.

Destarte, havia toda uma intenção, por parte do compositor, em deixar claro seu inconformismo, fazendo – através de sua música – uma crítica à sociedade.

No entanto, em tempos de chumbo, essa crítica não podia ser escancarada e, por isso, Chico teve de ‘conter seu grito’ por meio de metáforas e implícitos. Essa atitude nos revela um indivíduo que se assujeita às coerções sociais, que não age como ele gostaria, mas como lhe é possível naquele momento.

Apesar de Você é, de fato, uma música política, pois exprime em seus versos marcas da nossa história. Sua voz tinha de ser ouvida de alguma forma.

E, apesar da censura, Chico continuou externando seu 'desencanto' em suas canções. Em entrevista à Revista *Veja*⁴⁴, em 1976, ele disse que:

Se estavam proibindo tudo que fazia, isso devia ter alguma importância. Meu trabalho, então, parecia poder ser útil a alguém. Minha resistência também. Daí eu só podia resistir. E continuei.

Sorte a nossa...

⁴⁴Disponível no site www.chicobuarque.com.br

QUANDO O CARNAVAL CHEGAR, de *Chico Buarque*, 1972

Quem me vê sempre parado, distante
Garante que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando
Que eu vou aturar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Chico escreveu essa canção para um filme de Cacá Diegues, que leva o mesmo nome: *Quando o Carnaval Chegar*.

O filme protagonizado por Chico Buarque, Nara Leão e Maria Bethânia, conta a história de três cantores populares que não fazem sucesso. No entanto, seu empresário consegue fechar um contrato para eles cantarem num carnaval oficial; só que como nem tudo são flores... Logo começam a surgir conflitos em virtude das pressões que esses cantores sofrem de seu empresário, advindos da contratante. A trupe começa, então, a sofrer ameaças da organização, o que acaba levando-os a refletir sobre uma questão: é mais válido cantar para o *rei* ou para o *povo*?

Como notamos, tudo é muito sugestivo nessa montagem, desde o título até o enredo. O filme faz uma crítica à sociedade, à situação política vigente, tendo como personagens principais, cantores cujo insucesso pode ser entendido como o 'ter de se calar' em virtude da repressão que sofriam. As pressões por parte do empresário são as sofridas pelos artistas brasileiros através dos órgãos do governo, como a censura, por exemplo.

A questão levantada no filme a respeito de dever cantar para o rei ou para o povo é também bastante intrigante. A figura do rei representa o opressor, o poder, o governo (sistema) que tolhia a liberdade de expressão e, o povo representa os oprimidos, a população brasileira.

A palavra *carnaval* – presente no título da canção e que ecoa o tempo todo na letra, no refrão "...tô me guardando pra quando o carnaval chegar..." – deriva do italiano "*carne levare*", que significa suspender, pôr de lado a carne. Essa expressão nos remete à outra muito usada no Brasil "lavar a alma". E é esse sentido que carrega o

vocábulo *carnaval*, que é uma festa popular na qual as pessoas 'libertam' seus sentimentos, põem de lado as amarguras dançando e cantando alegremente ao som dos tamborins.

Lembrando que essa canção está inserida em um momento histórico determinado em que o nosso país vivia um Regime ditatorial, o *carnaval* representa a alegria, o fim da ditadura, o momento em que os ressentimentos, como já dito, poderão ser libertados, ou seja, tudo aquilo que ficou entalado na garganta agora poderá ser dito, em alto e bom tom. Então, o refrão que permeia a canção é uma espécie de resposta que se dará aos opressores do regime, quando este acabar.

Do advérbio de tempo QUANDO, pressupomos que ainda há a ditadura, fato esse, não discutível. Além disso, esse refrão traz subentendida a idéia de que, vai chegar a hora em que tudo o que se pensa e acredita não só poderá como será dito. Há esperanças de dias melhores, de dias de paz.

O refrão funciona como uma espécie de mantra que se repete para atrair bons fluidos: o fim da ditadura. A repetição desse refrão, na verdade, provoca um deslocamento de sentidos, recuo que faz significar os sentidos censurados. A censura é um indício de que ali pode haver um outro sentido. (Orlandi, 2007)

Se caminharmos um pouco mais pela canção, notaremos, de forma implícita, a presença constante da censura nos versos:

“Quem me vê sempre parado, distante...”

“...eu to só vendo, sabendo, sentindo, escutando
e não posso falar...”

“...eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar...”

que nos levam a duas interpretações: há alguém que está deixando de produzir (músicas) por causa da censura, alguém que nesse momento foi obrigado a parar mas está esperando a hora certa para se colocar, não desistir “de sambar”.

Em todos esses trechos, observamos uma idéia subentendida que os alinhava: a de que esse sujeito representado por *eu* só está esperando o momento oportuno para dizer o que pensa. O tempo todo deixa claro que ele vai ‘botar a boca no trombone’.

No primeiro trecho, podemos depreender a seguinte informação: que esse alguém que fala em primeira pessoa produzia suas canções antes da censura e agora não as produz mais; fazendo referência, inclusive, àqueles que estão exilados e que, portanto, foram forçados a parar com sua arte.

Do segundo trecho mencionado, pressupomos a censura através dos versos finais “...não posso falar...”. Se não se pode falar é porque algo lhe impede, no caso, a censura ou um exílio.

No último trecho citado, a censura surge pressuposta por meio dos adjetivos “adiada” e “abafada”. A alegria que foi adiada, que está abafada e sobre a qual tanto se quer gritar, assim o está pela censura, que tolhia a liberdade de expressão de todos aqueles que, de alguma forma, contestassem o Regime militar.

No verso:

...e quem me ofende, humilhando, pisando...

Os verbos ofender, humilhar e pisar nos levam a pressupor que havia torturas e maus tratos com aqueles que ‘caíam’ nos porões da ditadura.

A canção toda está permeada de silêncios, de posições que o sujeito quis assumir, manifestar, porém, não as explicitou, pois isso só seria possível “quando o carnaval chegasse”.

No trecho:

...eu vejo as pernas de louça da moça que passa e não posso pegar
tu me guardando pra quando o carnaval chegar
há quanto tempo desejo seu beijo
molhado de maracujá...

Essa alusão feita a um possível relacionamento amoroso que viveu, também marca um deslocamento de sentidos: vale-se do discurso amoroso para, na verdade, falar do político.

A censura, como já dito, afeta a identidade do sujeito que, por sua vez, se assujeita às coerções sociais. Esse sujeito que se faz ouvir nessa canção está vivendo sob (re)pressão, é a voz do oprimido que fala mais alto: ele está ‘impedido’ de expressar suas idéias, porém, dizem que elas não podem ser expressadas.

Podemos notar nessa letra de música uma crítica social, aliás, elemento-chave na obra de Chico, além disso, notamos também um descontentamento com a situação política de seu país, mas sem perder a esperança de que tudo aquilo teria um fim.

BOM CONSELHO, de Chico Buarque, 1972

Ouçã um bom conselho
Que eu lhe dou de graça
Inútil dormir que a dor não passa
Espere sentado
Ou você se cansa
Estã provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo
Deixe esse regaço
Brinque com meu fogo
Venha se queimar
Faça como eu digo
Faça como eu faço
Aja duas vezes antes de pensar

Corro atrás do tempo
Vim de não sei onde
Devagar é que não se vai longe
Eu semeio vento na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade

Essa canção também foi escrita para o filme *Quando o Carnaval Chegar* – sobre o qual já falamos -, de Cacá Diegues.

Chico compôs *Bom Conselho* em 1972, em pleno Regime Militar. Um bom motivo para se dar ‘de graça’ Bons Conselhos aos cidadãos brasileiros. E assim o fez, construindo seu texto/discurso a partir de provérbios extraídos da cultura popular, porém apresentando-os desconstruídos, a fim de transmitir novas mensagens.

Para chegarmos aos sentidos desconstruídos, faz-se mister retornar, rapidamente, ao sentido primeiro que cada um desses provérbios carregam para que sua desconstrução faça sentido.

Dos três primeiros versos da primeira estrofe podemos depreender o primeiro provérbio:

1- “Se conselho fosse bom, ninguém daria, mas venderia”

Esse provérbio é comumente utilizado em situações, nas quais alguém com certa experiência aconselha a outrem menos experiente. Esse, na maioria das vezes, não está interessado em ouvir o que lhe é aconselhado.

No verso seguinte, retiramos mais um provérbio:

2- “Quando dormir a dor passa”

As mães são as que mais lançam mão desse provérbio. Quem nunca ouviu essa frase quando criança e chorávamos por alguma ‘dorzinha’ aqui ou ali. Mas, às vezes, essa dor não passava...

Ainda nessa primeira estrofe, os três últimos versos trazem o repetitivo:

3- “Quem espera sempre alcança”

Que carrega a idéia de que as coisas têm o seu tempo certo para acontecer e, portanto, devemos esperar que o momento oportuno sempre chega.

Na segunda estrofe, depreendermos dos versos iniciais o seguinte provérbio:

4- “Quem brinca com fogo se queima”

que, trocando em miúdos, quer dizer que, se você ‘mexe’ com alguém ou algo perigoso, poderá ter problemas.

Os dois versos seguintes trazem o famoso:

5- “Faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço”

que por si só já diz tudo: alguém que quebra as regras, porém exige que o outro as cumpra.

O último verso dessa estrofe nos conduz ao:

6- “Pense duas vezes antes de agir”

ou seja, analise bem as situações antes de tomar decisões precipitadas.

Os três primeiros versos da terceira estrofe nos remetem ao conhecido:

7- “Devagar se vai ao longe”

que, traduzindo, quer dizer que quem faz as coisas com pressa ou sem pensar, está sujeito a fazer coisas erradas, das quais poderá se arrepender depois.

E, para terminar, dos últimos dois versos depreendermos o:

8- “Quem semeia vento colhe tempestade”

o que significa que, quem provoca a discórdia ou o mal do outro, acaba gerando problemas.

Uma vez esclarecidos e retomados os provérbios da maneira como são apresentados na tradição popular, cabe-nos, agora, a leitura desses, tal qual como Chico assim o fez: de uma forma desconstruída. Não nos esqueçamos do contexto situacional em que foi produzida a canção. Vejamos:

Nos versos iniciais da primeira estrofe temos:

Ouçã um bom conselho
que eu lhe dou de graça...

Esse trecho é um chamamento que se faz ao povo, é um “Escute-me” tenho algo importante a dizer-lhes e sem “cobrar nada”, como sugere o provérbio. A situação política do Brasil era grave e os brasileiros precisavam agir, não podiam fugir à realidade.

Em:

...inútil dormir que a dor não passa...

O verbo dormir transmite uma atitude passiva frente ao problema. Acorde! A dor não passará com o sono, mas com o tempo. A dor é também a ditadura, pois está diretamente ligada ao sofrimento das pessoas; à perda de familiares e amigos presos, exilados ou mortos pelas ‘garras’ da ditadura.

O trecho:

...espere sentado
ou você se cansa
está provado, quem espera nunca alcança...

Demonstra algo interessante: a substituição do advérbio sempre pelo nunca, expressando frequência e nulidade. O provérbio traz a idéia da paciência, da

cautela, porém, sua desconstrução revela exatamente o contrário: é quase uma intimação ao povo para que lute, que tome uma posição, que se engaje politicamente a fim de inverter a situação: o povo decidindo pela democracia e não os militares apontando suas armas sobre nossas cabeças, afinal, “Quem sabe faz a hora não espera acontecer...”

Nos versos:

...brinque com fogo
venha se queimar...

A figura do *fogo* representa, quase sempre, a iminência de perigo. E quem era o perigo naquela época? Era a ditadura. No entanto, era preciso fazer alguma coisa: naquele momento era necessário arriscar-se.

Outra desconstrução acontece nos versos:

...faça o que digo
faça o que eu faço...

Nesse caso, o original carrega a idéia de que as pessoas aconselham as outras a fazerem o que elas mesmas não fazem. Já Chico, induz para que se faça o que ele faz: lutar pela liberdade, expondo sua ideologia e criticando a ordem social.

Em:

...aja duas vezes antes de pensar...

Aqui, Chico inverte a posição dos verbos *agir* e *pensar*, o que demonstra as ganas de que o povo agisse mais e pensasse menos, ou seja, saíssem daquele estado de inércia, da passividade.

A idéia da pressa na tomada de decisão está clara no trecho:

...devagar é que não se vai longe...

Ao afirmar que devagar não se vai a lugar nenhum, enfatiza a necessidade de exterminar a dor, a ditadura.

Fica claro nos versos:

...eu semeio vento na minha cidade
vou pra rua a bebo tempestade...

Que Chico 'batia de frente' com o Regime, não aceitava a situação imposta e que estava envolvido nessa causa, fazendo suas músicas, encarando a censura e "bebendo a tempestade" no dia seguinte.

O que percebemos nesse jogo de provérbios construídos e desconstruídos é a vontade de dar um "grito de alerta" para o povo, é chamá-lo à realidade, para que todos juntos pudessem lutar para a mudança daquele quadro.

O simples fato de utilizar-se de provérbios desconstruídos, já reflete a intenção de Chico: revelar sua posição contrária ao Regime e, com isso, convencer o povo a

tomar frente na luta para o extermínio da ditadura. Não dava mais para ficar calado, “esperando a morte chegar”.

Além de toda essa construção permeada por provérbios e burlando a censura, há algo mais a ser desvendado: os implícitos e o silêncio.

As duas primeiras estrofes trazem dois pressupostos, detectados pelos verbos “espera”, “deixe”, “brinque”, “venha”, “faça” e “aja”. O primeiro pressuposto é o de que os cidadãos brasileiros estão passivos em relação à situação política que lhes bate à porta. O fato de esses verbos estarem conjugados no Imperativo denota um chamamento à realidade, abandonar o estado de inércia: “Prestem atenção!”, “Acordem”. E o segundo é a certeza de que o compositor está agindo, está se posicionando, tem consciência crítica.

Nessas duas primeiras estrofes o sujeito diz como os cidadãos deveriam agir; já na terceira e última estrofe, ele expõe suas atitudes, mostrando como age perante a ditadura.

Da primeira estrofe, inferimos que o povo deve tomar uma atitude diante da situação do Brasil:

Ouça um bom conselho
que eu lhe dou de graça
inútil dormir que a dor não passa
espere sentado
ou você se cansa
está provado, quem espera nunca alcança...

portanto, ajam! mexam-se! façam sua parte!

Da segunda estrofe, o que fica subentendido é o recado para que o povo brasileiro se arrisque mais, que assuma uma posição e lute pelo Brasil:

...venha, meu amigo
deixe esse regaço
brinque com meu fogo
venha se queimar
faça como eu digo
faça como eu faço
aja duas vezes antes de pensar...

portanto, arrisquem-se! façam mais e pensem menos!

São palavras de ordem que se encaixam umas às outras, num “grito contido”.

Observemos agora como aparecem os silêncios nessa canção. O silenciamento em *Bom Conselho* se dá através das metáforas.

A *dor* que aliás é a espinha dorsal desse poema, é a metáfora da ditadura. Naquela, exprime-se, também, o sofrimento, ou seja, a ditadura gera o sofrimento nas pessoas.

O *fogo* é a outra metáfora e simboliza o perigo, o risco que esse representa. Esse perigo é exatamente o risco que se corre, ao levantar a bandeira do combate à ditadura.

O *vento* metaforiza a discórdia, as provocações advindas daqueles que estavam engajados na luta contra o Regime. Já a *tempestade*, outra metáfora, representa os problemas gerados pelas provocações supramencionadas.

O sujeito que constrói esse texto/discurso, salpicado de implícitos e silêncios, é alguém que tem de dizer uma coisa para significar outra; é alguém que age coercivamente, por forças sociais.

A canção, na realidade, não traz apenas um Bom Conselho, mas vários deles que se espraiam por entre sua poesia que parece querer sair do papel e gritar! É um convite/ intimação para que aos cidadãos brasileiros lutem para reconquistar a democracia!

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chico Buarque de Hollanda é um dos maiores artistas brasileiros de todos os tempos e possui uma qualidade extraordinária em tudo o que faz: seja na literatura, no teatro ou na música. Entretanto, é através desta última que se torna conhecido, porém carregando, nesse momento, a imagem de bom moço, (quase) ingênuo que agrada muito ao público feminino.

No entanto, em 1968, com o estouro do AI-5 e, conseqüentemente, da invasão do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) à encenação da peça *Roda-Viva*, escrita por ele, a imagem do bom moço já não poderia mais permanecer. A partir de então, torna-se um emblema de resistência à ditadura.

Chico se engaja duplamente: com a poesia (palavra) e com a sociedade. Sua palavra, sempre foi bem elaborada, já que a censura proibia o movimento de alguns sentidos. E é assim que ele exerce sua resistência: dizendo uma coisa para significar outra, através de suas músicas que, sem dúvida, são uma grande forma de resistência e mobilização popular. (Orlandi, 2007)

Haja vista os famosos *Festivais da Canção* nos quais o povo se reunia caloroso nos teatros para acompanhar de perto as novas bossas – inclusive as de Chico – que ‘falavam’ com o povo. Elas retratavam a realidade social brasileira e propunham sua inversão.

Destarte, não há como dissociar todo esse contexto histórico-político-social das canções de Chico Buarque produzidas no período ditatorial.

Conhecer o contexto situacional facilita (e completa) o trabalho do analista uma vez que, a partir daquele, é possível desvendar os elementos lingüístico-discursivos que se revelam nesses textos.

A partir do contexto, descobre-se/revela-se quem é esse sujeito que diz para quem diz e por que diz o que diz.

Tanto é verdade que, se ouvirmos essas músicas hoje, elas não significarão da mesma forma, uma vez que as condições de receptividade mudam com o passar do tempo. Em contrapartida, essas canções permanecem na memória coletiva dos cidadãos brasileiros que, ao ouvi-las hoje, resignificam-nas de acordo com o momento histórico vivido.

Trocando em miúdos, quando se conhece o contexto situacional que envolve uma produção textual/discursiva revelam-se conseqüentemente dois fatores de textualidade: a *intencionalidade* e a *aceitabilidade*.

As posições desse sujeito cujo dizer é intencional revelam sua ideologia nas entrelinhas, de forma implícita, através de recursos discursivos, tais como os pressupostos, os subentendidos e os silêncios.

Nossa proposta nesta investigação foi mostrar uma das leituras possíveis das letras de músicas aqui apresentadas, sem a intenção de esgotar os vários outros sentidos que lhes possam ser apreendidos.

Em seu discurso, Chico retratou o Brasil e os brasileiros denunciando as mazelas de uma “gente sofrida” que viveu confinada por leis que a impediam de defender seus ideais.

Frei Betto, no livro *Chico Buarque do Brasil* resume tudo aquilo que também sentimos a respeito do cancionista buarqueano:

As letras de suas músicas recendem a poesia, esquadriham a alma humana, pinçam Deus e o diabo nos detalhes, e subvertem a lógica e o sistema. (...) Na literatura (...) sua antimensagem é um convite ao mais profundo do nosso ser, lá onde o discurso se cala e a intuição passeia de mãos dadas com sua irmã gêmea – a inteligência. (...) Chico é todo ele palavra.

“Louvemos Chico Buarque”, como bem o disse Antonio Cândido.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1998.
- ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos de Estado*. Lisboa: Presença-Martins Fontes, 1974.
- BANDEIRA, Manuel. *Bandeira a vida inteira*. Rio de Janeiro: Alumbamento, 1986.
- BEAUGRANDE, Robert Alain de, DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel Lingüística, 2005.
- BEAUGRANDE, Robert Alain de. *New Foundations for a science of text and discourse: cognition, communication, and freedom and access to knowledge and society*. New Jersey: Alex, 1997.
- _____. *Teoría y práctica en estudios de la lengua*. Cap. II. Disponível em: <<http://www.beaugrande.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2007.
- _____. *Nueva introducción básica al estudio del texto y del discurso*. Disponível em: <<http://www.beaugrande.com/>>. Acesso em: 08 jan. 2007.
- _____, DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel, 1997.
- BEDIN, Olivo. *Fatores de textualidade e discursividade no editorial*. Dissertação de Mestrado da Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2003.
- BENTES, Anna Christina. *Lingüística textual*. In: MUSSALIM, Fernanda e BENTES, Anna Christina (orgs.) *Introdução à lingüística 1: domínios e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2001. p. 245-287.
- BERNÁRDEZ, Enrique. *Lingüística del texto*. Madrid: Arco Libros, 1987.
- _____. *Teoría y epistemología del texto*. Madrid: Cátedra, 1995.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- BROWN, Gillian, YULE, George. *Análisis del discurso*. Madrid: Visor Libros, 1993.
- CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 190 p., 23,5 cm. (Outras conversas sobre os jeitos da canção, v. 1).

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 175 p., 23,5 cm. (Retrato em branco e preto da nação brasileira, v. 2).

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (Orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. 175 p., 23,5 cm. (A cidade não mora mais em mim, v. 3).

CHAROLLES, Michel. *Introdução aos problemas da coerência dos textos: abordagem teórica e estudo das práticas pedagógicas*. Trad. Paulo Otoni. In: GALVES, Charlotte, ORLANDI, Eni Puccinelli, OTONI, Paulo. *O texto: escrita e leitura*. Campinas: Pontes, 1988. p. 39-86.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

CITELLI, Adilson. *O texto argumentativo*. São Paulo: Scipione, 1994.

CONTE, Maria-Elizabeth. (org.). *La lingüística testuale*. Milão: Feltrinelli Economica, 1977.

DIJK, Teun van. *La ciencia del texto: un enfoque interdisciplinario*. Barcelona: Paidós, 1997.

_____. *Estructuras y funciones del discurso: una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso*. México: Siglo XX, 2001.

_____. *Cognição, discurso e interação*. (Org. e apresentação) KOCH, Ingedore G. Villaça. São Paulo: Contexto, 1999.

_____. *El discurso como estructura y proceso*. Barcelona: Gedisa, 2001.

_____. *De la gramática del texto al análisis crítico del discurso*. Disponível em: <<http://www.discursos.org>>. Acesso em: 25 nov. 2006.

_____. *Discurso, conocimiento e ideología: reformulación de viejas cuestiones y propuesta de algunas soluciones nuevas*. Disponível em: <<http://www.discursos.org/>>. Acesso em: 10 dez. 2006.

_____. *Discurso, poder y cognición social*. Disponível em: <<http://www.discursos.org/>>. Acesso em: 10 dez. 2006

_____. *Discurso y dominación*. Disponível em: <<http://www.discursos.org/>>. Acesso em: 11 dez. 2006.

_____. *El análisis crítico del discurso*. Disponível em: <<http://www.discursos.org/>>. Acesso em: 11 nov. 2006.

_____. *Leer entre líneas*. Disponível em: <<http://www.discursos.org/>>. Acesso em: 08 jan. 2007.

DROP, W. *Planificación de textos com ayuda de modelos textuales*. In: BERNÁRDEZ, Enrique. *Lingüística del texto*. Madrid: Arco Libros, 1987. p. 293-316.

FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamound, Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula (1927-2005)*. São Paulo: Record, 2005.

FIORIN, José Luiz. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura derrotada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

GUIMARÃES, Elisa. Procedimento discursivo e organização textual no processo ensino/aprendizagem. In: BASTOS, Neusa Barbosa. (org.) *Língua Portuguesa em Calidoscópio*. São Paulo: Educ/ Fapesp, 2004. p. 189-196.

_____. *Marcas discursivas do texto didático*. In: MICHELETTI, Guaraciaba & Andrade, Carlos, Augusto. Baptista de. (orgs.). *Discurso: olhares múltiplos*. São Paulo: Andross, 2005. p. 249-260.

_____. *A articulação do texto*. São Paulo: Ática, 1999.

_____. *Processos de organização do texto*. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.) *Discutindo a prática docente em língua portuguesa*. São Paulo: EDUC-PUC/SP, 2002, p. 21-32.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. *Cultura e participação nos anos 60*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INFANTE, Ulisses. *Do texto ao texto*. São Paulo: Scipione, 1998.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Freyse. *História do Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Aspectos lingüísticos, sociais e cognitivos da produção de sentido*. 1998

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

MIRA MATEUS, Maria Helena et alii. *Gramática da língua portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. p. 185-216.

MIRANDA, Ana; ECHEVERRIA, Regina; MARCOS, Plínio; ARBEX Jr, José; TRANJAN, Carlos; FRENETTE, Marco; Johnny; FIRMO, Walter; SOUZA, Sérgio de. (Entrevs.) Chico: o craque de sempre. *Caros Amigos*, São Paulo, n. 21, p. 22-30, dez. 1998.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2001.

_____. *As formas do silêncio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 1996.

OSAKABE, Haqira. *Argumentação e discurso político*. São Paulo: Kairós, 1979.

PAES, Maria Helena Simões. *Em nome da segurança nacional: Do golpe de 64 ao início da abertura*. 7. ed. São Paulo: Atual, 1995.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. (Trad. Eni Orlandi et alii). Campinas: Editora da Unicamp. 1988. (Título original: *Les vérités de la palice*, 1975).

PLATÃO, Francisco Savioli, FIORIN, José Luiz. *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática, 1996.

RENKEMA, Jan. *Introducción a los estudios sobre el discurso*. Barcelona: Gedisa, 1999.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 25-35, (Outras conversas sobre os jeitos da canção, v. 1).

SCHMIDT, Siegfried J. *Lingüística e teoria de texto*. Trad. Ernst Shurmann. São Paulo: Pioneira, 1978.

TATIT, Luiz. *Música para reouvir*. São Paulo, 31 de dezembro de 2006. Aliás, p. J17.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Vozes, 1979.

VAL, Maria da Graça. *Repensando a textualidade*. In: AZEREDO, José Carlos de (org.) *Língua portuguesa em debate*. São Paulo: Vozes, 2000.

_____. *Texto, textualidade e textualização*. Cadernos de Formação. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

VOESE, Ingo. *Análise do discurso e o ensino de língua portuguesa*. São Paulo: Cortez, 2004.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque*. Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

DVD:

Série Anos Rebeldes (DVD). Som Livre, 2003, 680 min.

SITES:

<<http://www.acervoditadura.rs.gov.br/>>. Acesso em: 08 jul. 2006 e 18 jul. 2006.

<<http://www.arquivonacional.gov.br/>>. Acesso em: 08 jul. 2006.

<<http://www.chicobuarque.com.br/>>. Acesso em: 22 jun., 12 jul. e 25 jul. 2006.

<<http://www.cpdoc.fgv.br/>>. Acesso em: 12 jul. 2006.

<<http://www.folha.uol.com.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2006.

<<http://www.mec.gov.br/>>. Acesso em: 15 jun. 2006.

<<http://www.wikipedia.org/>>. Acesso em: 15 jun. 2006.

<<http://www.discursos.org/>>. Acesso em: 11 nov. 2006, 25 nov. 2006, 10 dez. 2006, 11 dez. 2006 e 08 jan. 2007.

<<http://www.beaugrande.com/>>. Acesso em: 02 fev. 2007 e 08 jan. 2007.

<<http://www.censuramusical.com/>>. Acesso em 10 set. e 15 out. 2007.

ANEXOS

- ANEXO 1 -** Vou-me embora de Pasárgada, de Millôr Fernandes, 1987
- ANEXO 2 -** Vou-me embora pra Pasárgada, de Manuel Bandeira, de 1930
- ANEXO 3 -** O Ato Institucional n° 5: o AI-5
- ANEXO 4 -** *Sonho de um carnaval*, de Chico Buarque - 1965
- ANEXO 5 -** *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes - 1966
- ANEXO 6 -** *A Banda*, de Chico Buarque - 1966
- ANEXO 7 -** LP *Chico Buarque de Hollanda* - 1966
- ANEXO 8 -** LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 2* - 1967
- ANEXO 9 -** LP *Chico Buarque de Hollanda – Vol. 3* - 1968
- ANEXO 10 -** *Tamandaré*, de Chico Buarque - 1965
- ANEXO 11 -** *Samba de Orly*, de Chico Buarque, Vinicius de Moraes e Toquinho – 1970
- ANEXO 12 -** Informe n° 01/73 – DCDP (27/04/1973)
“La ‘canción-protesta’, ¿Instrumento Subversivo?”

ANEXO 1

Vou-me Embora de Pasárgada

Millôr Fernandes, 1987

Que Manuel Bandeira me perdoe, mas VOU-ME EMBORA DE PASÁRGADA

Vou-me embora de Pasárgada
Sou inimigo do Rei
Não tenho nada que eu quero
Não tenho e nunca terei
Vou-me embora de Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
A existência é tão dura
As elites tão senis
Que Joana, a louca da Espanha,
Ainda é mais coerente
Do que os donos do país.

A gente só faz ginástica
Nos velhos trens da Central
Se quer comer todo dia
A polícia baixa o pau
E como já estou cansado
Sem esperança num país
Em que tudo nos revolta
Já comprei ida sem volta
Pra qualquer outro lugar
Aqui não quero ficar.
Vou-me embora de Pasárgada.

Pasárgada já não tem nada
Nem mesmo recordação
E nem fome nem doença
Impedem a concepção
Telefone não telefona
Drogas são falsificadas
E prostitutas aidéticas
São as nossas namoradas.

E se hoje acordei alegre
Não pensem que eu vou ficar
Nosso futuro já era
Nosso presente já foi
Dou boiada pra ir embora
Pra ficar só dou um boi
Sou inimigo do Rei
Não tenho nada na vida
Não tenho e nunca terei.

E se hoje acordei alegre
Não pensem que eu vou ficar
Nosso futuro já era
Nosso presente já foi
Dou boiada pra ir embora
Pra ficar só dou um boi
Sou inimigo do Rei
Não tenho nada na vida
Não tenho e nunca terei.

*Extraído de <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1803200119.htm>
(Folha Mais! São Paulo, domingo, 18 de março de 2001.)*

ANEXO 2

Vou-me Embora pra Pasárgada

Manuel Bandeira, 1930

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estiver mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
- Lá sou amigo do rei -
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

BANDEIRA, Manuel. *"Bandeira a Vida Inteira"*, Editora Alumbamento – Rio de Janeiro, 1986, pág. 90

ANEXO 3

ATO INSTITUCIONAL Nº. 5

Art. 1º - São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2º - O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembléias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sitio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1º - Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.

§ 2º - Durante o período de recesso, os Senadores, os Deputados federais, estaduais e os Vereadores só perceberão a parte fixa de seus subsídios.

§ 3º - Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e orçamentária dos Municípios que não possuam Tribunal de Contas, será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo sua ação às funções de auditoria, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.

Art. 3º - O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único - Os interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que caibam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.

Art. 4º - No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Parágrafo único - Aos membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o quorum parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos.

Art. 5º - A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

I - cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;

II - suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada;

b) proibição de freqüentar determinados lugares;

c) domicílio determinado,

§ 1º - o ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados.

§ 2º - As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, defesa a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário.

Art. 6º - Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, mamovibilidade e estabilidade, bem como a de exercício em funções por prazo certo.

§ 1º - O Presidente da República poderá mediante decreto, demitir, remover, aposentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares das garantias referidas neste artigo, assim como empregado de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.

§ 2º - O disposto neste artigo e seu § 1º aplica-se, também, nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 7º - O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo.

Art. 8º - O Presidente da República poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis. Parágrafo único - Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição.

Art. 9º - O Presidente da República poderá baixar Atos Complementares para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, se necessário à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas de e do § 2º do art. 152 da Constituição.

Art. 10 - Fica suspensa a garantia de habeas corpus, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11 - Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

Art. 12 - O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968; 147º da Independência e 80º da República.

A. COSTA E SILVA
Luís Antônio da Gama e Silva
Augusto Hamann Rademaker Grünewald
Aurélio de Lyra Tavares
José de Magalhães Pinto
Antônio Delfim Netto
Mário David Andreazza
Ivo Arzua Pereira
Tarso Dutra
Jarbas G. Passarinho
Márcio de Souza e Mello
Leonel Miranda
José Costa Cavalcanti
Edmundo de Macedo Soares
Hélio Beltrão
Afonso A. Lima
Carlos F. de Simas

ANEXO 4

Sonho de um carnaval

Chico Buarque/ 1965

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta feira sempre desce o pano

Carnaval, desengano
Essa morena me deixou sonhando
Mão na mão, pé no chão
E hoje nem lembra não
Quarta feira sempre desce o pano

Era uma canção, um só cordão
E uma vontade
De tomar a mão
De cada irmão pela cidade

No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

1965 by Editora Musical Arlequim Ltda. Extraído de www.chicobuarque.com.br

ANEXO 5

Arrastão

Vinicius de Moraes e Edu Lobo/ 1966

Ê! tem jangada no mar
Ê, iê, iêi !
Hoje tem arrastão
Ê! Todo mundo pescar
Chega de sombra, João
J'ouviu!

Olha o arrastão entrando no mar sem fim
Ê, meu irmão, me traz lemanjá pra mim

Minha Santa Bárbara, me abençoi
Quero me casar com Janaína

Ê! Puxa bem devagar
Ê, iê, iêi! já vem vindo o arrastão
Ê! É a rainha do mar
Vem, vem na rede, João
Pra mim

Valha-me meu Nosso Senhor do Bonfim
Nunca jamais se viu tanto peixe assim

in "Vinicius: poesia e canção - ao vivo - vol. 1"
in "Songbook – Volume 2"

ANEXO 6

A Banda

Chico Buarque/1966

Estava à toa na vida
O meu amor me chamou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O homem sério que contava dinheiro parou
O faroleiro que contava vantagem parou
A namorada que contava as estrelas parou
Para ver, ouvir e dar passagem

A moça triste que vivia calada sorriu
A rosa triste que vivia fechada se abriu
E a meninada toda se assanhou
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor

O velho fraco se esqueceu do cansaço e pensou
Que ainda era moço pra sair no terraço e dançou
A moça feia debruçou na janela
Pensando que a banda tocava pra ela

A marcha alegre se espalhou na avenida e insistiu
A lua cheia que vivia escondida surgiu
Minha cidade toda se enfeitou
Pra ver a banda passar cantando coisas de amor

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

1966 by Editora Musical Brasileira Moderna Ltda. Extraído de www.chicobuarque.com.br

ANEXO 7

Todas as
músicas são
de autoria
de Chico
Buarque

A banda
Tem mais samba
A Rita
Ela e sua janela
Madalena foi pro mar
Pedro pedreiro
Amanhã, ninguém sabe
Você não ouviu
Juca
Olê, olá
Meu refrão
Sonho de um carnaval

Algumas Palavras do Autor

Pouco tenho a dizer além do que vai nestes sambas. De "Tem mais samba" a "Você não ouviu" resumo 3 anos da minha música.

E nestas linhas eu pretendia resumir a origem de tudo isso. Mas o samba chega à gente por caminhos longos e estranhos, sem maiores explicações. A música talvez já estivesse nos balões de junho, no canto da lavadeira, no futebol de rua...

É preciso confessar que a experiência com a música de "Morte e vida Severina", devo muito do que aí está. Aquele trabalho garantiu-me que melodia e letra devem e podem formar um só corpo. Assim foi que, procurei frear o orgulho das melodias, casando-as, por exemplo, ao fraseado e repetição de "Pedro pedreiro", saudosismo e expectativa de "Olê, olá", angústia e ironia de "Ela e sua janela", alegria e ingenuidade de "A banda" etc. Por outro lado a experiência em partes musicais (sem letra) para teatro e cinema, provou-me a importância do estudo e da pesquisa musical, nunca como ostentação e afastamento do "popular", mas sim como contribuição ao mesmo.

Quanto à gravação em si, muito se deve à dedicação e talento do Toquinho, violonista e amigo de primeira. Franco e Vergueiro foram palpiteiros oportunos, Mané Berimbau com seus braços urgentes foi um produtor eficiente, enquanto que Mug assistiu a tudo com santa seriedade. Enfim, cabe salientar a importância do limão galego para a voz rouca de cigarros, preocupações e gols do Fluminense só parei de chupar limão para tirar fotografias. Sem mais, um abraço e até a próxima.

Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 20/07/2006

ANEXO 8

Todas as músicas são de autoria de Chico Buarque, com exceção da música "Lua cheia" de autoria de Chico Buarque e Toquinho.

Noite dos mascarados
(Chico Buarque, os Três Morais)
Logo eu?
Com açúcar, com afeto
(Jane, Os Três Morais)
Fica
Lua cheia
Quem te viu, quem te vê
Realejo
Ano novo
A televisão
Será que Cristina volta?
Morena dos olhos d'água
Um chorinho

Algumas Palavras do Autor

Num avião, 20 de junho de 67

E recomeça a correria. Cuidamos do disco com tranquilidade até a última gravação. Agora saí voando pra um lado e os sambas pra outro, nas prensas, nos acetatos e não sei mais onde. E fica-se esperando o resultado.

A gente vai palmeando caminhos novos e não é sem receios que arrisca algumas canções mais recentes, como "Ano novo" e "A televisão". Juntam-se aí também sambas engavetados há alguns anos ("Fica" e "Cristina") mais a letra de "Lua Cheia", cuja melodia que me encanta particularmente pertence ao Toquinho.

Insisti ainda em colocar no disco o "Com açúcar, com afeto", que eu não poderia cantar por motivos óbvios. O problema foi solucionado com rara felicidade pela voz tristonha e afinadíssima de Jane, que ao lado de seus dois irmãos Morais, enfeitou a "Noite dos Mascarados."

Mas é preciso, sobretudo, ressaltar os arranjos de Antonio José, o magro, o barbado do MPB-4, conjunto que aliás também deu oito mãozinhas em algumas faixas. E tudo se passou em clima estável, ameno e amigável como a Lagoa Rodrigo de Freitas onde, pra me fotografar, David Zingg, deitou-se na avenida e quase foi atropelado.

Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 20/07/2006

ANEXO 9

Todas as composições de Chico Buarque, com exceção de *Retrato em branco e preto*, com Tom Jobim, e **Funeral de um lavrador**, poema de João Cabral de Melo Neto

Ela desatinou
Retrato em branco e preto
Januária
Desencontro
(Chico Buarque e Toquinho)
Carolina
Roda viva
(Chico Buarque e MPB-4)
O velho
Até pensei
Sem fantasia
(Chico Buarque e Cristina)
Até segunda-feira
Funeral de um lavrador
(Tema para *Morte e vida Severina* com orquestra e coro RGE)

Algumas Palavras do Autor

Devo este disco novo a João Cabral e Morte e vida Severina, pra começo de conversa. Devo aos rapazes do MPB-4, tão companheiros de "Roda viva". E à Christina, minha irmã caçula, que está grande. Devo muito ao Tom, que me emprestou estímulo, amizade e parceria. E puxa!, como devo ao Toquinho que contracanta o "Desencontro" comigo desde os idos da Galeria. Por fim, devo à dedicação do Gaya. O maestro foi me entendendo, foi me acompanhando, foi me acrescentando, enquanto a sua Stelinha preparava o nhoque.

Extraído de www.chicobuarque.com.br, em 20/07/2006

ANEXO 10

Tamandaré

Chico Buarque/1965

Zé qualquer tava sem samba, sem dinheiro
Sem Maria sequer
Sem qualquer paradeiro
Quando encontrou um samba
Inútil e derradeiro
Numa inútil e derradeira
Velha nota de um cruzeiro

"Seu Marquês", "seu" Almirante
Do semblante meio contrariado
Que fazes parado
No meio dessa nota de um cruzeiro rasgado
"Seu Marquês", "seu" Almirante
Sei que antigamente era bem diferente
Desculpe a liberdade
E o samba sem maldade
Deste Zé qualquer
Perdão Marquês de Tamandaré
Perdão Marquês de Tamandaré

Pois é, Tamandaré
A maré não tá boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Cadê as batalhas
Cadê as medalhas
Cadê a nobreza
Cadê a marquesa, cadê.
Não diga que o vento levou
Teu amor até

Pois é, Tamandaré
A maré não tá boa
Vai virar a canoa
E este mar não dá pé, Tamandaré
Meu marquês de papel
Cadê teu troféu
Cadê teu valor
Meu caro almirante
O tempo inconstante roubou

Zé qualquer tornou-se amigo do marquês
Solidário na dor
Que eu contei a vocês
Menos que queira ou mais que faça
É o fim do samba, é o fim da raça

Zé qualquer tá caducando
Desvalorizando
Como o tempo passa, passando
Virando fumaça, virando
Caindo em desgraça, caindo
Sumindo, saindo da praça
Passando, sumindo
Saindo da praça

1991 Marola Edições Musicais Ltda. Extraído de www.chicobuarque.com.br

ANEXO 11

Samba de Orly

Vinicius de Moraes - Toquinho - Chico Buarque/1970


Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
De correr assim
Mas beija
O meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro
Lance mão

Pede perdão
Pela duração (Pela omissão)*
Dessa temporada (Um tanto forçada)*
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando
Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa


* versos originais vetados pela censura

1970 by Cara Nova Editora Musical Ltda. Extraído de www.chicobuarque.com.br

ANEXO 12


MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

Confidencial




ASSUNTO: - A CANÇÃO DE PROTESTO - INSTRUMENTO SUBVERSIVO
ORIGEM : - DCDF
DIFUSÃO: - SRs - DPFs - CI/DPF
REFERÊNCIA: - NOTICIÁRIO CONTIDO NA PUBLICAÇÃO "ESQUIU",
Nº 548, de Buenos Aires
ANEXO : - XEROX DE UMA PÁGINA DE REVISTA

INFORME Nº 01/73-DCDF
27. ABR. 1973.

O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovida pela "Casa das Américas".

Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa a facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato frequente com outras manifestações culturais.



La "Canción-Protesta", ¿Instrumento Subversivo?

PARA escribir una canción de protesta de esas que ahora están tan en boga, hay que escoger unas palabras como hambre, lucha, flor, pan, guerra, persecución, negros, Vietnam, etc.; mezclarlas bien, ponerle una música lo menos armónica posible y cantarla sentado en el suelo, descalzo y con cara de angustiado y sufrimiento.

LA GUERRA IDEOLÓGICA

Hasta aquí todo no pasaría de un mero hecho de mal gusto y de una originalidad traída de los cabellos. Pero como dijimos, existe algo tras toda esta moda de la canción protesta. Existe una organización cuidadosamente montada y desplegada para desarrollar toda esta campaña.

En efecto, en Cuba existe desde el año 1968 un Centro de la Canción Protesta, que publicó una revista regular titulada precisamente "Canción Protesta", verdadero manual del cancionero de barricada mundial, y vocero de las directivas, emanadas de una central subversiva.

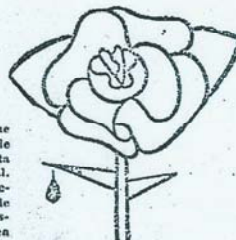
Es de destacar que el mencionado Centro, que funciona en La Habana, nació en Cuba en agosto de 1967, como resultado del Primer Encuentro de la Canción Protesta organizado en esa oportunidad por la Casa de las Américas, organización encargada de la penetración y subversión castrista en el campo de la cultura continental. Allí, entre otras cosas, se propuso lo siguiente —según leemos en la revista "Canción Protesta" No. 1, página 32:

"1) Que correspondiera a Cuba la presidencia de la comisión (organizadora del Centro) 2º) La creación de una publicación periódica de la Comisión. (que se materializó en la revista mencionada) 3º) Concentrar la lucha ampliando la participación de otros países. 4º) Promover la canción protesta en cada país. 5º) Movilizar masivamente a los países del campo socialista, Medio Oriente, África y América Latina. 6º) Trazar una orientación para el futuro, respecto al contenido social de la canción (en relación con la forma) para obtener un resultado mejor... Asimismo se exigió una precisión mayor sobre el concepto de lucha de la canción protesta: es fundamental cuidar el contenido ya que se ha hablado mucho de la forma. Pero no se llama esto Encuentro de la Canción, sino Encuentro de la Canción Protesta."

POR PRIMERA VEZ JUSTAS. CANCIONES DE PROTESTA DE 15 PAÍSES: ALBUM DE DOS DISCOS

(Encuentro Canción Protesta — Agosto — 1967 — Habana — Cuba)

Compañías de Voz Nueva del Ecu. Portugal, Uruguay, España, Australia, Chile, Casa Brava de México, Conco (Kilómetro), Italia, Haití, República Democrática Alemana, Argentina, EE.UU. y Cuba.
(Editado por el Centro de la Canción Protesta, Casa de las Américas).



RECORTE que anuncia discos de canciones protesta en escala mundial. Al lado, el emblema del Centro de la "canción-protesta" que funciona en La Habana.

ARMA DE LUCHA

De la misma manera, en la página 22 de la citada revista leemos que en aquella oportunidad se plantearon además "las posibilidades del canto de protesta como arma de lucha en el proceso revolucionario; subrayando su facilidad de comprensión por masas no alfabetizadas o carentes de contacto frecuente con otras manifestaciones culturales."

Se aludió asimismo a que "la búsqueda de la superación técnica por parte del artista es una actitud revolucionaria y que el logro conjunto de la mayor calidad estética con el mejor manejo de lo ideológico debe ser nuestra meta."

De esta forma, según reconoce la publicación castrista mencionada en la página 23, "lo que podía ser impulso aislado, toma de conciencia individual, se integra ahora a una colectividad de esfuerzos, al común deseo de superación e investigación que nace tras este primer Encuentro."

Como vemos, estamos frente a una maniobra perfectamente organizada, alentada y desarrollada desde Cuba, virtual y real satélite de la Unión Soviética.

(Tomado de "Esquiú", No 548, Buenos Aires, 25 de octubre de 1970):

