**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

Adriano Dantas de Oliveira

**A DIMENSÃO RETÓRICO-DISCURSIVA DAS CANÇÕES BUARQUIANAS,
MOBILIZAÇÃO DE PAIXÕES NA ARTICULAÇÃO TENSIVA OPRESSÃO
VERSUS LIBERDADE E *MELOS* COMO PROVA DE PERSUAÇÃO**

Orientadora: Profª Drª Lineide do Lago Salvador Mosca

VERSÃO REVISADA

**São Paulo
2014**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOLOGIA E LÍNGUA PORTUGUESA**

**A DIMENSÃO RETÓRICO-DISCURSIVA DAS CANÇÕES BUARQUIANAS,
MOBILIZAÇÃO DE PAIXÕES NA ARTICULAÇÃO TENSIVA OPRESSÃO
VERSUS LIBERDADE E *MELOS* COMO PROVA DE PERSUAÇÃO**

Adriano Dantas de Oliveira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para obtenção do título de Doutor em Letras: Filologia e Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^a Dr^a Lineide do Lago Salvador Mosca

VERSÃO REVISADA

**São Paulo
2014**

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lineide do Lago Salvador Mosca (Orientadora)

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Assinatura

Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Assinatura

Prof. Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira

Pontifícia Universidade Católica - SP

Assinatura

Profa. Dra. Elizabeth Harkot de La Taille

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Assinatura

Profa. Dra. Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Assinatura

DEDICATÓRIA

A minha mãe, Antônia Alcântara de Oliveira [*in memoriam*], por ensinar-me as primeiras letras, pelo primeiro violão e por mostrar-me que o estudo é bem valioso e eterno legado para nós mesmos.

A minha companheira, esposa e amiga Tânia Mara Vicente, que me marca época na vida e por estar ao meu lado em momentos decisivos desta jornada.

A meus filhos, João Pedro e Antônio, de cujas existências retiro forças para continuar.

A meu pai, Lourivaldo Dantas e irmãos, Leandro e Marcelo Dantas, elos com meu passado, constituintes e constituídos como minha primeira experiência de família.

AGRADECIMENTOS

Para fazer jus àqueles que contribuíram para a execução deste trabalho deveria citá-los a cada nota de rodapé, agradecendo-os, mas isso fugiria dos cânones do trabalho acadêmico, razão pela qual limitar-me-ei ao texto que cumpre esta finalidade.

Pela ordem cronológica, devo agradecer primeiramente a minha queridíssima orientadora, que em 2009 iniciou comigo essa história. Confiou em meu projeto de pesquisa e depois em meu trabalho. Ajudou-me ainda a construir conhecimentos nesses cinco anos cujo crescimento acadêmico e aprendizagem foram, sem dúvida, características. Não poderia deixar de mencionar ainda a convivência afetiva e o laço de amizade que, juntos, construímos. Prezada Lineide, muitíssimo obrigado.

Fora da ordem cronológica, não posso me furtar (parafraseando Chico Buarque) ao agradecimento à banca de qualificação, ocorrida em 2012. Na qual estiveram presentes meu orientador de mestrado na PUC-SP, João Hilton e meu professor na Pós-Graduação da USP, Luiz Tatit. Professores que me honraram ao aceitar o convite para a qualificação e que generosamente compartilharam suas experiências e conhecimentos comigo e com meu trabalho. Preciso dizer que após a qualificação o trabalho não só ganhou rumos, como também ganhou fôlego. A esses professores meus sinceros agradecimentos e admiração.

Professor João Hilton, como já esperava e pelo que já o conheço, muito obrigado, tenho com você débito que já vem desde 2006, quando iniciou minha orientação de mestrado e me auxiliou a caminhar no meio acadêmico, devo muito a você por estar concluindo este trabalho.

Professor Tatit, suas pesquisas e publicações me ajudaram muito a realizar este trabalho, sua disciplina foi também fundamental para a execução de meu projeto. Muitíssimo obrigado pelos ensinamentos, pela banca de qualificação, e por que não dizer, pela co-orientação dada na qualificação.

Aos meus amigos do GERAR, fica também o meu reconhecimento. Inicialmente aos meus “irmãos” mais velhos de grupo: Antônio Henriques, Carlos Alberto Magni, Cleonice Men da Silva Ramos, Eduardo Lopes Piris, Elaine Vincenzi Silveira,

Elizabete Enz Hubert, Fábio Trubilhano, Heitor Bittencourt Filho, Josely Teixeira Carlos, Márcia Regina Curado Pereira Mariano, Márcia Selivon, Moisés Olímpio Ferreira, Maria Helena Cruz Pistori, Isabel Cristina Michelin. Obrigado por compartilharem a experiência de vocês comigo. Eduardo, nossas conversas foram fundamentais, porém fica a dívida de elas acontecerem com maior frequência no futuro.

Devo mencionar ainda os “irmãos caçulas” de GERAR: Margibel A. de Oliveira, Emilson José Bento, Camila Alderete Capitani, Michel França, companheiros de “jornadas” no sentido denotativo e conotativo que a palavra apresenta. Margi, muito bom tê-la como companheira de monitoria e de trabalhos em sala.

E, por fim, pelos auxílios mais diversos preciso mencionar os amigos: Manoel Edson, companheiro como docente, na Estácio-SP e, também, como discente na PUC-SP, Tereza Jardini (Lady), que comigo trabalhou e me auxiliou quando necessitei, Yuri Jivago, pela sempre costumeira parceria, Flora Bender, pelas longas conversas que tanto me enriquecem, o músico Paulo Barros, pela ajuda na parte musical. Enfim, pessoas que em algum momento se aproximaram de minha vida e que procuro reter pela relação afetiva que construímos e pelo reconhecimento recíproco.

Agradeço à Faculdade em que leciono, a Estácio-SP, pela premiação de meu artigo científico em 2013, prêmio financeiro que também me auxiliou nas pesquisas.

Por fim, agradeço a Tânia Mara, minha companheira de jornada, pelo auxílio cotidiano e pela compreensão. A meu filho João Pedro, que nasceu e cresceu juntamente com este trabalho (obrigado pela companhia nas madrugadas de estudo em que você me motivou a ficar). Necessito mencionar ainda o recém-chegado Antônio que, após uma perda irreparável, veio preencher minha vida.

A minha mãe [*in memoriam*] que nos deixou fisicamente durante esta jornada, mas que permanece em espírito e em nossas melhores lembranças.

“Desde que o homem se serve da linguagem para estabelecer uma relação viva com ele mesmo ou com seus semelhantes, a linguagem não é mais um instrumento, não é mais um meio, é uma manifestação, uma revelação do ser íntimo e do laço psíquico que nos une ao mundo e a nossos semelhantes.”

(Kurt Goldstein, 1933)

“Eu hoje fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho
Eu acho que o meu samba é uma corrente
E coerentemente assino em baixo”

(Corrente, 1976 - Chico Buarque)

RESUMO

Neste trabalho, teremos a análise de canções buarquianas do período da ditadura militar brasileira com temática sociopolítica. Julgamos pertinente a abordagem de canções “historicamente datadas” em um período que, devido à opressão e à repressão em relação à manifestação de opiniões, foi permeado e delineado por tensões e por controvérsias, sobretudo no âmbito discursivo. Destaquemos ainda que, no contexto, temos por meio de diversas canções da época um espaço discursivo de resistência e de manifestações acerca de temas cerceados ou proibidos por mecanismos diversos. Assim, percebemos nas canções analisadas uma situação retórica com especificidades comuns: o tratamento de temas tensivos “opressão *versus* liberdade” e a mobilização de paixões a partir desses temas. Iniciamos nosso trabalho realizando uma breve contextualização histórica devido à pertinência de abordar alguns aspectos do contexto de produção das referidas canções a fim de revisitarmos, mesmo que de maneira breve, as relações de tensão e o embate de ideias e de ideais presentes à época. Em relação à abordagem do corpus, nós o consideramos como uma manifestação artística popular, uma prática associada a um projeto final. Cabe destacar que a canção tem sua letra organizada musicalmente, considerando a *melos*, aqui assimilada como todos os elementos musicais que se sincretizam à letra e que padronizam e estabilizam as entoações – as alturas das sílabas musicais dos versos da canção (as unidades entoativas). Dessa forma, consideramos, no âmbito da *melos*, as entonações – a tonalidade, o timbre, enfim, aspectos harmônicos da modulação vocal e instrumental; o andamento, o ritmo, a celeridade; as entoações e suas alturas; a densidade musical. Essa abordagem da *melos* justifica-se, pois em nosso corpus, além da letra, concorrem diversos elementos que se sincretizam, engendrando efeitos de sentido e servindo a propósitos retórico-persuasivos. Assim, o corpus de análise por nós escolhido possui uma complexidade de abordagem singular e convoca uma fundamentação teórica interdisciplinar capaz de analisar as grandezas linguísticas e não linguísticas que se articulam no plano da expressão da canção. Utilizaremos, então, como arcabouço teórico, conceitos da semiótica discursiva, tensiva e da semiótica aplicada à canção e associaremos as categorias depreendidas à retórica. Verificaremos, assim, em que medida muitas canções de Chico Buarque do período

operaram como um espaço retórico alternativo. Abordaremos, desse modo, as estratégias e os recursos discursivos utilizados para alcançar determinados efeitos de sentido e a forma pela qual as referidas canções podem ser associadas a um ato retórico como resposta às configurações sociopolíticas no Brasil. Teremos, portanto, como objetivo central da pesquisa mostrar como o cantor e compositor, em referência, instala uma situação retórica em que ele se constitui como um orador (o *ethos*), diante de um auditório, com o intuito de mobilizar paixões (o *pathos*), utilizando o discurso para tratar aquilo que se coloca em questão (o *logos*), tendo na referida situação retórica o suporte musical como parte da cena enunciativa, a melodia e outros elementos musicais (a *melos*). Assim, evidenciaremos os recursos retórico-argumentativos presentes nas canções, com o objetivo de, nelas, destacar sua discursividade.

ABSTRACT

We present in this thesis an analysis of some Chico Buarque songs with social and political thematic written and recorded during the Brazilian military dictatorship. We considered the approach of historically dated songs in a dictatorship period that, besides the oppression and repression over the act of showing opinions, it is known for its tensions and controversies, especially in the discursive area. We emphasize, within this context, that some of those songs have created a discursive moment of resistance and manifestation over prohibited and controlled themes by several means. Therefore, we have noticed a rhetoric situation with common specificities in those songs: the treatment for tense subjects as “oppression versus freedom” and the mobilization of passions through those subjects. We started our research presenting a brief historical contextualization. We also showed, even in few words, some aspects on the production of those songs that we considered as important, because they show the tension and the opposition of ideas and ideals of that time. We consider our corpus as a popular artistic manifestation, an artistic act associated to a final project. We must emphasize that every song has its lyric musically organized, considering the *melos*, defined here as all the musical elements that blend in with the lyrics and standardize the intonations, the pitch in which the syllabus of the song verses are orally sung. So, we worked, within the scope of the *melos*, with the tone, the timbre and, in other words, with the vocal and instrumental harmonic aspects; the progress, the rhythm, the celerity; the intonations and its pitch; the musical density, etc. We preferred to work with the *melos* approach because several other elements are combined, leading to sense effects and serving to rhetoric and persuasive purposes. This reason confers to this corpus a complex and unique possibility of approach and proposes it to be analyzed under a cross curricular theoretical basis that must be able to consider the elements articulated in a song. Some concepts of the following academic areas were used to produce the present analysis as the discursive and tensive semiotics applied to song, and, in a second moment, the rhetoric categories. Thus, we could verify how Chico Buarque songs worked as an alternative rhetoric moment. Finally, we present the strategies and discursive resources used to reach some sense effects, showing how the referred songs may be associated to a rhetoric act in response to the social and political

configurations of Brazil during that time. So, the aim of this thesis is to show how Chico Buarque, as a singer and composer, provokes a rhetoric situation in which he is the speaker (*ethos*), who faces the audience in order to mobilize passions (*pathos*), using his discourse to expose what is in his mind (*logos*), and having the musical support as a part of the enunciative scene, as the melody and other musical elements (*melos*). Therefore, we showed strategies and argumentative resources found in those songs in an attempt to emphasize its discursivity.

RESUMEN

En esta tesis se analizan canciones con temática socio-política de Chico Buarque que son del período de la dictadura militar brasileña. Juzgamos oportuno el abordaje de canciones con huellas de fecha histórica, un período de dictadura, que apesar de la opresión y la represión con relación a la manifestación de opiniones, estuvo marcado y delineado por tensiones y por controversias, sobretudo, en el ámbito discursivo. Subrayemos aún que, en este contexto, se tiene en diversas canciones de la época un espacio discursivo de resistencia y de manifestaciones sobre temas bajo control o prohibidos por diversos mecanismos. Así es que, nos damos cuenta en las canciones, que ahora analizamos, haber una situación retórica con especificidades comunes: el abordaje de temas con la tensión “opresión versus libertad” y la movilización de pasiones a partir de esos temas. Comenzamos nuestro trabajo realizando una ligera contextualización histórica, debido a la pertinencia del acercamiento a algunos aspectos del contexto de producción de las canciones, para tratar de nuevo, aunque de manera rápida, las relaciones de tensión y el embate de ideas y de ideales presentes en la época. Con relación al abordaje de nuestro *corpus*, lo consideramos como una manifestación artística popular, una práctica artística asociada a un proyecto final. Es importante subrayar que la canción tiene su letra organizada musicalmente, considerando la *melos*, aquí asimilada como todos los elementos musicales que se sincretizan a la letra y que crean un patrón y estabilizan las entonaciones – las alturas en que se entonan oralmente las sílabas de los versos de la canción. De esa forma, consideramos, en el ámbito de la *melos* la tonalidad, el timbre, o sea, aspectos armónicos de la modulación vocal e instrumental; la marcha, el ritmo, la celeridad; las entonaciones y sus alturas; la densidad musical etc. Esa manera de considerar la *melos* se justifica porque en nuestro *corpus*, además de la letra, concurren diversos elementos que se sincretizan, al engendrar efectos de sentido que sirven a propósitos retórico-persuasivos. Ese factor le da al referido *corpus* de análisis una complejidad de abordaje singular y convoca una fundamentación teórica interdisciplinaria capaz de tratar a los elementos que se articulan en la canción. Vamos a utilizar, como estructura teórica, conceptos de la semiótica discursiva, tensiva y de la semiótica aplicada a la canción como también asociaremos las categorías ofrecidas por la

retórica. Además, será posible verificar la medida en la que las canciones de Chico Buarque, de ese período, han funcionado como un espacio retórico alternativo. Se va a tratar por lo tanto, las estrategias y los recursos discursivos utilizados para alcanzar determinados efectos de sentido y la forma por la cual las canciones que se mencionaron pueden asociarse a un hecho retórico como respuesta a las configuraciones sociopolíticas en Brasil. Así, será el objeto central de nuestra investigación señalar como el cantautor Chico Buarque crea una situación retórica en la que él se vuelve un orador (*ethos*), frente a un auditorio con el fin de movilizar pasiones (*pathos*), utilizando el discurso para tratar lo que está en cuestión (*logos*), con la citada situación retórica como soporte musical y parte de la escena enunciativa, la melodía y otros elementos musicales (*melos*). Con ello, se evidenciarán los recursos argumentativos presentes en las canciones para que en ellas sobresalga su discursividad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 CONTEXTO HISTÓRICO: TENSÃO E CONTROVÉRSIA.....	28
1.1 Guerra fria: bipolaridade e alinhamentos.....	29
1.2 Brasil pré-ditadura militar.....	29
1.3 Preparação para o golpe: o embate ideológico-discursivo.....	31
1.3.1 Aliança para o Progresso.....	32
1.3.2 IPES.....	32
1.3.3 IBAD.....	33
1.4 Golpe (Revolução) militar	33
1.5 A Governabilidade durante a ditadura.....	35
1.5.1 Configuração e sucessão dos governos militares.....	35
1.5.1.1 General Humberto de Castelo Branco (1964–1967).....	37
1.5.1.2 Marechal Arthur Costa e Silva (1967–1969).....	38
1.5.1.3 General Emílio Garrastazu Médici (1969–1974).....	39
1.5.1.4 General Ernesto Geisel (1974–1979).....	39
1.5.1.5 General João Batista Figueiredo (1979–1985).....	40
2 PROBLEMATIZAÇÃO: PROCESSOS SOCIODISCURSIVOS.....	42
2.1 Língua e linguagem.....	42
2.2 Enunciado e processo de enunciação.....	43
2.3 Discurso: produção e regulação social.....	45
2.4 Ideologia: opiniões, crenças, valores e subjetividades.....	54
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA.....	57
3.1 Configuração do corpus cancional.....	57
3.1.1 Canção: sincretização e efeitos de sentido.....	59
3.2 Constituição do corpus: seleção e recorte.....	60
3.2.1 Inventário de canções selecionadas.....	61
4 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO I: SEMIÓTICA.....	65
4.1 Semiótica discursiva.....	65

4.1.1	Nível fundamental.....	71
4.1.2	Nível narrativo.....	78
4.1.3	Nível discursivo.....	86
4.1.4	Isotopias: construção temática e figurativa.....	91
4.2	Semiótica tensiva.....	93
4.2.1	Modelo tensivo: intensidade e extensidade.....	94
4.2.2	Andamento, direção e devir.....	95
4.2.3	Implicação e concessão.....	99
4.3	Semiótica aplicada à canção: a <i>melos</i>	100
4.3.1	Frase, unidades entoativas e tonemas.....	103
4.3.2	Formas de integração letra e melodia.....	104
4.3.2.1	Figurativização: tendência à gestualidade da fala.....	104
4.3.2.2	Tematização: identidade e conjunção.....	105
4.3.2.3	Passionalização: alteridade e disjunção.....	106
4.3.2.4	Articulação dos modos de integração.....	108
4.3.3	Harmonia: modulações e campo harmônico.....	109
4.4	Pressupostos teóricos utilizados à luz da semiótica: inventário I.....	111

5 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO II: RETÓRICA

	E ARGUMENTAÇÃO.....	113
5.1	Surgimento e retórica na Grécia.....	114
5.2	Retórica em Roma.....	119
5.3	Retórica: “ressurgimento”.....	119
5.4	Considerações sobre retórica.....	123
5.5	Pressupostos teóricos em retórica e argumentação.....	125
5.5.1	Trilogia retórica.....	126
5.5.1.2	Trilogia retórica associada à <i>melos</i> como prova retórica	129
5.5.2	Filosofia, retórica e semiótica: as paixões em perspectivas.....	133
5.5.2.1	Paixões em Platão.....	134
5.5.2.2	Paixões em Espinosa.....	135
5.5.2.3	Paixões em semiótica.....	136
5.5.2.4	Paixões no paradigma aristotélico.....	139

5.5.3	<i>Doxa</i> como fonte de trocas e a noção de acordo.....	151
5.5.4	Etapas de composição, funções e edifício retóricos.....	154
5.5.5	Gêneros do discurso em retórica.....	157
5.5.6	Argumentação.....	159
5.5.7	Tipos de argumentos: categorizações.....	163
5.5.7.1	Argumentos <i>quase-lógicos</i>	164
5.5.7.2	Argumentos <i>baseados na estrutura do real</i>	166
5.5.7.3	Argumentos que fundam a estrutura do real.....	168
5.5.8	Figuras na retórica e na argumentação.....	169
5.5.9	Auditórios universal e particular.....	171
5.5.10	Persuasão e convencimento.....	173
5.6	Pressupostos teóricos utilizados à luz da retórica: inventário II.....	174
5.6.1	Argumentos e suas tipologias: inventário III.....	175
6	ANÁLISE DO CORPUS: SITUAÇÃO RETÓRICA CANCIONAL.....	176
6.1	Análise de <i>corpus</i> - canções de 1964 –1969.....	177
6.1.1	“Ano novo”, 1967.....	177
6.1.1.1	<i>Logos</i> e <i>melos</i>	179
6.1.1.2	<i>Ethos</i> e <i>pathos</i>	186
6.1.2	“Bom tempo”, 1968/1969	187
6.1.2.1	<i>Logos</i> e <i>melos</i>	189
6.1.2.2	<i>Ethos</i> e <i>pathos</i>	196
6.2	Análise de <i>corpus</i> - canções de 1970–1975.....	198
6.2.1	“Samba de Orly”, 1970	198
6.2.2.1	<i>Logos</i> e <i>melos</i>	199
6.2.2.2	<i>Ethos</i> e <i>pathos</i>	204
6.2.2	“Apesar de você”, 1970.....	207
6.2.2.1	<i>Logos</i> e <i>melos</i>	210
6.2.2.2	<i>Ethos</i> e <i>pathos</i>	219
6.2.3	“Deus lhe pague”, 1971.....	221
6.2.3.1	<i>Logos</i> e <i>melos</i>	222
6.2.3.2	<i>Ethos</i> e <i>pathos</i>	229
6.2.4	“Fado tropical”, 1972–1973.....	231

6.2.4.1 <i>Logos e melos</i>	233
6.2.4.2 <i>Ethos e pathos</i>	242
6.2.5 “Cálice”, 1973/ 1978.....	243
6.2.5.1 <i>Logos e melos</i>	244
6.2.5.2 <i>Ethos e pathos</i>	253
6.2.6 “Acorda, amor”, 1974.....	254
6.2.6.1 <i>Logos e melos</i>	256
6.2.6.2 <i>Ethos e pathos</i>	263
6.2.7 “Tanto mar”, 1975/ 1978.....	264
6.2.7.1 <i>Logos e melos</i>	266
6.2.7.2 <i>Ethos e pathos</i>	270
6.3 Análise de <i>corpus</i> - canções de 1975–1984.....	272
6.3.1 “Meu caro amigo”, 1976.....	272
6.3.1.1 <i>Logos e melos</i>	274
6.3.1.2 <i>Ethos e pathos</i>	280
6.3.2 “Angélica”, 1977.....	281
6.3.2.1 <i>Logos e melos</i>	282
6.3.2.2 <i>Ethos e pathos</i>	287
6.3.3 “Pedaço de mim”, 1977/1978.....	288
6.3.3.1 <i>Logos e melos</i>	289
6.3.3.3 <i>Ethos e pathos</i>	296
6.3.4 “Vai passar”, 1984.....	297
6.3.4.1 <i>Logos e melos</i>	299
6.3.4.2 <i>Ethos e pathos</i>	307
CONSIDERAÇÕES FINAIS	310
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	317
REVISTAS E REFERENCIAS AUDIO-VISUAIS.....	327
REFERÊNCIAS WEBIOGRÁFICAS.....	328
ANEXOS.....	329

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1 – Primeira página da Folha de <i>S. Paulo</i> , 20.03.1964.....	329
Anexo 2 – Primeira página da Folha de <i>S. Paulo</i> , 14.04.1964.....	330
Anexo 3 – Primeira página da Folha de <i>S. Paulo</i> , 22.06.1970.....	331
Anexo 4 – Primeira página d' <i>O Globo</i> , 03.04.1964.....	332
Anexo 5 – Primeira página d' <i>O Globo</i> , 10.04.1964.....	333
Anexo 6 – Livro didático década de 70-80.....	334
Anexo 7 – Propaganda associada ao Governo Militar na década de 70.....	337
Anexo 8 – Discografia relacionada e exposição das letras das canções consideradas sociopolíticas (1964-1985).....	338

Introdução

A língua(gem), em sua constituição sintática, semântica, fonológica entre outros aspectos, é uma característica essencialmente humana e diferencia-nos dos outros animais. A noção de sociedade e de papéis sociais também só é possível porque a língua(gem) é o instrumento responsável pelo estabelecimento da interação entre os homens, que a utilizam para representar ou até mesmo reconstruir ideias, sentimentos, valores, costumes, crenças, conhecimentos, enfim, suas perspectivas sobre o “eu” e sobre o “não eu”.

Se a sociedade se constitui, em princípio, na e pela língua(gem) é na e pela discursividade, fenômeno inerente a ela – e exatamente nesse espaço –, que estão presentes os embates, as controvérsias, as disputas. Dessa forma, as marcas dos processos discursivos e ideológicos ficam nos textos produzidos, considerados, aqui como a materialidade da comunicação.

No presente trabalho, ocupamo-nos em analisar uma manifestação da linguagem tipificada genericamente como canção popular. Serão aqui analisadas canções do cantor, compositor e escritor brasileiro Chico Buarque de Holanda. Seleccionamos, para este trabalho, aquelas com temática sociopolítica, compostas durante o período da ditadura. Utilizaremos, para isso, o embasamento teórico pautado – principalmente – em duas teorias que se ocupam da linguagem e de sua discursividade: a retórica e a semiótica.

A respeito das canções buarquianas sociopolíticas do período da ditadura, corpus por nós escolhido para estudo, iniciamos a exposição pautados nas palavras do próprio compositor, para o qual elas “eram veículos de ideias num tempo em que essas ideias estavam bastante obstruídas¹”.

A argumentação e a persuasão, elementos essenciais à retórica clássica – importante ciência da linguagem e de estudos discursivos – fazem-se presentes na situação retórica instalada por meio das canções aqui seleccionadas.

¹ Declaração feita no programa *Jô onze e meia* (SBT), em dezembro de 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iN6uYkXL8Ms>>. Acesso em 24/10/2010.

Pudemos observar ainda, no corpus analisado, os recursos retórico-argumentativo-persuasivos relacionados às teorias da argumentação, advindos da nova retórica: a perelmaniana.

Importante destacar que, a partir do século XX, muito se tem pesquisado e escrito acerca de retórica e de semiótica, já que atualmente o debate a respeito de discurso está bastante avivado, e existe consenso entre os estudiosos da linguagem e do discurso de que as manifestações da língua(gem) trazem, em menor ou maior grau, traços argumentativos. Assim, constituímos a fundamentação teórica do trabalho, em referência, elegendo a semiótica, teoria da significação e do estudo dos possíveis efeitos de sentido, e a retórica – a arte e o estudo das técnicas de persuasão – como um arcabouço teórico-metodológico interdisciplinar, a fim de abarcar todos os contornos de nosso corpus.

Buscamos, dessa forma, consolidar um arcabouço teórico significativo para as análises aqui realizadas. Estabelecemos um delineamento teórico capaz de abordar a canção em suas grandezas no plano da materialidade da linguagem que nela se manifesta: a dimensão linguística e a musical, para assim chegar a níveis mais abstratos e profundos causadores dos possíveis efeitos de sentido na intersecção do plano de expressão e do plano de conteúdo analisados nas canções. A fundamentação teórica interdisciplinar justifica-se ainda pelo exposto por Bertrand (2003):

Como sabemos, a partir de um simples enunciado descritivo, puramente denotativo, podemos inferir ameaça ou benevolência, ciúme ou generosidade, efeitos passionais que modalizam "o questionamento do outro", ativando assim entre os interlocutores esta ou aquela paixão. Aí se situa o ponto de encontro entre semiótica e retórica (BERTRAND, 2003, p. 401).

Sobre a argumentação, parte constitutiva das ciências da linguagem e atividade inerente à retórica e ao ser humano em sociedade, a assimilamos como a tentativa de agir sobre o outro, negociando as distâncias; de alcançar o consenso em divergências de determinado ponto de vista; de alcançá-las sobre certo consenso;

de reforçar ou de modificar crenças e valores de um determinado indivíduo ou de um grupo específico. Enfim, por meio do discurso, conforme postula Perelman (1958), obter a adesão do auditório às teses apresentadas. Fazer “crer”, no caso do convencer e, até, fazer “fazer”, no caso do persuadir. Conforme Aristóteles, é “pelo discurso que persuadimos, sempre que demonstramos a verdade ou o que parece ser a verdade, de acordo com o que, sobre cada assunto, é suscetível de persuadir” (1998 [s/d], p. 35).

Ficam explicadas, então, a inquietação e o olhar atento do analista do discurso e do estudioso da linguagem que, ao desconstruir e fragmentar os textos em partes, busca, em seguida, reconstruí-los, olhá-los sob diferentes perspectivas à luz de diferentes teorias ou da intersecção delas, com o intuito de depreender possíveis efeitos de sentido e de mostrar como neles se produzem as estratégias manipulativo-persuasivas.

A presente pesquisa, com vistas a essas considerações sobre o discurso e sobre a linguagem, situa-se nessa articulação teórica, tendo por objetivo a análise e a depreensão das provas retóricas de persuasão: das paixões do auditório, do *pathos*; em articulação com o caráter, a imagem constituída do orador pelo discurso, o *ethos*; com aquilo que é tratado na situação retórica, o *logos*; e, por fim, com uma outra prova retórica que depreendemos na situação retórica instaurada por meio da canção, a *melos*, aqui entendida como aspectos musicais – elementos inerentes às canções como ritmo, melodia, harmonia, densidade musical, modulações.

Interessa-nos, pois, nesse trabalho, analisar possíveis efeitos de sentido provocados por meio de estratégias e de recursos discursivos empregados com o propósito de mobilizar paixões, de apresentar teses ao assentimento, de atuar nos estados de consciência de um auditório por meio das canções selecionadas.

Para chegar a tal objetivo, nosso trabalho tem como ponto de partida a configuração de alguns aspectos da constituição histórica, social e política do Brasil antes do golpe (ou revolução), no ano dele, e de alguns acontecimentos que fazem parte do contexto de produção das canções selecionadas. Enfim, sem a intenção de procedermos a uma retrospectiva, exporemos alguns aspectos históricos da época, sobretudo, aqueles a que nos remetem as canções analisadas.

Justificamos o enfoque histórico em referência uma vez que, ao analisar a configuração discursiva das canções selecionadas, vimo-nos na necessidade de remontar a alguns aspectos da época, pois percebemos que o corpus selecionado posiciona-se na perspectiva de resposta frente a um contexto social e político do Brasil. Ressaltemos que, discursivamente, essa configuração sociopolítica era também disputada pelo regime ditatorial impondo ou propondo uma ideologia de identidade e de legitimação junto à sociedade brasileira. Assim, temos um espaço discursivo implementado e disputado pelo governo militar por meio de diversos mecanismos, que podem ser relacionados aos “aparelhos ideológicos do estado”, postulados por Althusser (1985).

Nesse espaço polêmico entre apoiadores e opositores do regime, acerca do qual até hoje há controvérsias, estão as canções de Chico Buarque, inseridas na polêmica, no conflito e na disputa pela adesão: tratou-se de um golpe ou de uma revolução militar? Foi um governo legítimo e necessário ou não? Houve excessos por parte dos governantes? O Brasil caminhava para uma “ditadura” comunista como Cuba? Seria o comunismo necessariamente uma ditadura brutal tal qual anunciavam alguns meios de comunicação? Caso esse sistema político-econômico fosse implantado no Brasil, realmente seria um caos como veiculado à época – e ainda hoje? Questões como essas são levantadas e permanecem com respostas ainda controversas na sociedade brasileira. Devido a esse embate discursivo – semeado desde o início desse período de governo no Brasil – dá-se nosso interesse pelo corpus, sobretudo pela manifestação da dimensão retórica nele criada.

Ressaltemos ser precisamente nesse terreno que a retórica, parte de nossa fundamentação teórica, teve origem. Na Sicília, a fim de defender verbalmente direitos de posse de terras, “lutas” verbais eram travadas em praça pública. A retórica tem, então, seu cerne em tramas sociais controversas. Nossa hipótese é a de que as canções aqui analisadas exerceram um papel semelhante, uma vez instaurado um regime totalitário em que se impediam a argumentação e a liberdade de expressão, atividades caras à retórica, ela, em seu sentido lato, se evidencia ainda com mais intensidade. Assim, mesmo considerando a tendência de afastamento do debate e da argumentação durante as ditaduras, a retórica, em sua plenitude, faz-se presente na mobilização de recursos, na mediação, na negociação

ou no embate de ideias e de ideais porque por ela há a possibilidade de combate à força, mesmo em posição assimétrica. Dessa forma, tendo em vista as estruturas de poder estabelecidas em regimes totalitários, há a possibilidade de, retoricamente, modificar as crenças e as opiniões dos próprios sujeitos que compõem as tramas sociais.

Consideramos que Chico Buarque e outros compositores da época tomam a palavra ora cerceada e argumentam em um posicionamento distinto daquele permitido naqueles anos, instaurando uma situação retórica, a fim de expor uma perspectiva a respeito da configuração social e política do Brasil, como uma resposta ao contexto em que as canções eram produzidas. Buscava-se, assim, a adesão do auditório – ou dos auditórios – a essa perspectiva. Por essa razão, há um elo entre as canções selecionadas e seu contexto de produção, que acarreta o que o próprio compositor Chico Buarque declara sobre algumas canções como “‘Apesar de você’, ‘Cálice’, ‘Deus lhe pague’ – essas para mim ficaram datadas. Elas correspondem ao momento político [...]”².

Destaquemos que, em regimes totalitários, os veículos de comunicação, em boa parte, estão alinhados com os detentores do poder ou sob o controle deles. Daí a “obstrução das ideias”³ mencionada por Chico Buarque, o cerceamento da liberdade de expressão e, até mesmo, das informações. Devemos, porém, destacar como espaço de contingência as manifestações artísticas, inscritas nesse cenário sócio-histórico-político, trazendo uma proposta temática distinta do que era comum no contexto. Podemos exemplificar isso com o cinema e com o teatro. Citemos a “Ópera do Malandro” (1978), peça teatral escrita por Chico Buarque, adaptada para o cinema em 1986, com direção de Ruy Guerra ou o filme “Quando o carnaval chegar” (1972), escrito e dirigido por Cacá Diegues. Citemos, ainda, as peças teatrais censuradas como “Calabar: o elogio da traição” (1973), escrita e dirigida por Chico Buarque e Ruy Guerra; a poesia marginal e, com grande poder de difusão, apesar da censura, as canções. As por nós selecionadas possuem relevância histórica e social, por se apresentarem:

² Em entrevista dada à revista *Rolling Stone* (n. 61) em outubro de 2011

³ Declaração feita no programa *Jô onze e meia* (SBT), em dezembro de 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iN6uYkXL8Ms>>. Acesso em 24/10/2010.

- (1) em relação a uma construção da história e da memória, a fim de que os acontecimentos não fossem registrados unilateralmente. Os governos detinham o poder decisório sobre o que seria ou não noticiado, divulgado, conversado e para isso utilizavam diversos mecanismos de coerção, de fiscalização e, em última instância, de coação e de repressão. Para citar um exemplo dessas ocorrências, podemos expor o acidente, seguido de morte em 14 de abril de 1976, sofrido por Angélica Angel Jones (Zuzu Angel), estilista famosa, que, devido à militância em busca do filho desaparecido político, teria sido morta em um atentado atribuído, hoje, aos militares. Nos veículos de comunicação, a notícia veiculada à época foi a de um acidente em que a motorista havia dormido ao volante e caído de um viaduto. Temos, na canção “Angélica”, 1977 de Chico Buarque, uma narrativa em que o compositor denuncia os motivos pelos quais Zuzu haveria sido morta;
- (2) e em relação à mobilização de paixões frente ao governo instaurado, deslegitimando-o, buscando retirar dele o apoio dado por diversos setores da sociedade. Seja por meio da denúncia e do julgamento do acontecimento denunciado, expondo o justo e o injusto, seja por meio da crítica, da censura aos atos do governo. Ou ainda, pela exposição de uma esperança de fim do período da ditadura, com uma exposição em uma dimensão eufórica. Tais aspectos se referem, em retórica, aos gêneros jurídico, epidítico e deliberativo respectivamente. Temos, enfim, a participação das canções em um espaço de tensão e de polêmica de que podemos sentir reflexos na memória coletiva em nossa sociedade ainda hoje, principalmente, se nos colocarmos assuntos como a censura, a repressão, a ausência de liberdade de expressão ou qualquer elemento que nos remeta aos anos da ditadura militar.

As canções foram, então, utilizadas como uma possibilidade de veicular informações, notícias, opiniões e ideias sob um prisma distinto, expondo perspectivas contrárias àquelas que os militares permitiam ou veiculavam. Ressaltemos que o cantor e compositor Chico Buarque tratava, em suas canções, de temas que não se podiam abordar, algumas vezes até mesmo realizando denúncias imediatas, motivo pelo qual muitas canções sociopolíticas compostas na época eram censuradas.

Temos, a partir da relevância do corpus, o interesse em desvelar as estratégias argumentativas e o arsenal retórico utilizados pelo compositor, a fim de desqualificar a imagem de seu “adversário” no jogo discursivo (o próprio regime político ou o estado de coisas em que se configurava a sociedade), com o intuito de desaboná-lo, deslegitimá-lo e de colocar uma visão específica sobre a configuração sociopolítica do Brasil, mobilizando paixões a partir de temas como a “opressão” e a “liberdade”.

Desse modo, a noção de *pathos*, de *ethos*, de *logos* e de *melos* apresenta-se extremamente relevante, o que, por si só, suscita questões centrais: é possível demonstrar de que maneira se dá essa articulação em uma situação retórica cancional? A *melos* constitui uma prova retórica nessa situação argumentativa? Em caso positivo, em que medida e de que maneira a *melos* se torna um fator de persuasão? As canções selecionadas operavam como uma oposição direta à tentativa de construção e de manutenção da hegemonia de um discurso em busca de sustentar e de legitimar um regime de exceção e que o manteve no poder por vinte e um anos? Pretendemos abordar um corpus bastante relevante nessa etapa de nossa construção histórica, social e política sob o ponto de vista retórico-discursivo e, também, buscar compreender a noção de *melos* como uma prova retórica de persuasão.

Neste trabalho, propusemo-nos a realizar uma abordagem sob um prisma que nos permitirá um olhar interdisciplinar à luz de uma articulação teórica, com o objetivo de nos fornecer uma abordagem mais acurada em relação ao corpus, olhar que o próprio corpus convoca.

Formulamos, dessa forma, nosso modelo teórico-metodológico, fundamentados na semiótica, na retórica e na nova retórica, abordando, também, alguns conceitos da análise do discurso no que tange aos contornos sociodiscursivos da época, parte de nossa problematização.

Com o intuito de alcançarmos nossos objetivos, segmentamos o trabalho em seis capítulos. No primeiro, abordamos o contexto histórico, as condições de produção das canções escolhidas e os eventos históricos aos quais elas trazem alguma resposta. Retomamos tais aspectos para revisitarmos – mesmo que de maneira

breve – as relações de tensão política e o embate de ideias e de ideais do contexto de produção dos discursos aqui analisados, espaço e tempo delineados por tensões e por controvérsias. No capítulo segundo, expusemos uma problematização relacionada ao contexto abordado no capítulo anterior, no que tange ao discurso, à sua produção e à sua regulação. No capítulo terceiro, apresentamos nossos procedimentos teórico-metodológicos de pesquisa, tais como os critérios de constituição de corpus e de seleção de arcabouço teórico.

No quarto e quinto capítulos, temos um quadro teórico. Primeiramente, fundamentamo-nos explanando os principais conceitos da semiótica que compõem o nosso modelo de análise. Utilizamos, para isso, alguns conceitos da semiótica discursiva, da semiótica tensiva e da semiótica aplicada à canção. Os tópicos oriundos da semiótica nos são muito caros nessa análise, uma vez que nos servem como parâmetros de análise e de apropriação dos efeitos de sentido e das estratégias discursivo-argumentativas utilizadas na canção no âmbito da *melos* em articulação à trilogia retórica e também no âmbito do texto linguístico e sua constituição no que tange à narratividade e à argumentatividade. Ressaltemos, ainda, ser o corpus em referência dotado de complexidade de análise, dado o sincretismo presente em sua composição discursiva. Por isso, abordamos os efeitos de sentido, as modificações e as transformações nas narrativas e na argumentação nos textos cancionais, além de considerar, no âmbito semiótico, aspectos melódicos, rítmicos, timbrísticos, harmônicos, musicais, enfim. A partir dessa explanação, procedemos, então, à exposição do arcabouço teórico no que tange à retórica e à argumentação no capítulo quinto.

No capítulo sexto, submetemos o corpus ao quadro teórico-metodológico constituído. Procedemos à análise dividindo as canções em proposições, estabelecendo correlações entre semiótica e retórica, percebendo, após esse processo, os principais movimentos retóricos realizados. Abordamos, dessa forma, a movimentação retórica no interior da canção para enfim relacioná-la às paixões e aos temas fundamentais (ou tensivos) por ela tratados. Buscamos, então, compreender de que maneira o orador suscita efeitos de sentido, utilizando a ambiguidade e a figuratividade como recursos retóricos; a inferência como suporte

da polissemia de leituras autorizadas e, conseqüentemente, as manifestações de sentido e de paixões no e pelo discurso da canção.

Em nossas considerações finais, apresentamos os resultados de nosso trabalho de pesquisa a partir do corpus abordado e da fundamentação teórica adotada. Pudemos, então, fazer considerações relevantes atribuindo contornos às manifestações cancionais buarquianas, cuja proposta temática sociopolítica discursivamente se manifesta.

“Nós devemos amar a Deus e se não amarmos a Deus devemos temer a Deus. De modo que aqueles que não amam a revolução ou a situação que foi imposta, pelo menos devem temê-la, porque nós saberemos, se necessário, impô-la” (General Carlos Guedes, 1964)

“Vence na vida quem diz sim
Se te dói o corpo, diz que sim
Torcem mais um pouco, diz que sim
Se te dão um soco, diz que sim
Se te deixam louco, diz que sim
Se te babam no cangote, mordem o decote,
Se te alisam com chicote, olha bem pra mim”
(Chico Buarque, para a peça Calabar: o elogio da traição, 1973)

1 CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO: TENSÃO E CONTROVÉRSIA

Neste capítulo, expusemos os procedimentos metodológicos de nossa pesquisa no que se refere à problematidade e à relevância do corpus no contexto de sua produção. Para esse fim, julgamos pertinente, em um primeiro momento, revisitarmos alguns acontecimentos da pré-ditadura e do período da ditadura militar. Privilegiamos os eventos com os quais as canções selecionadas para a análise mais dialogam em uma perspectiva sociopolítica. Nessa exposição, temos a intenção de demonstrar o quão controverso é o espaço discursivo nessa época. Controvérsias e tensões que intensificam a relevância dos discursos produzidos tanto por opositores quanto por defensores do regime instaurado. Essas considerações dão destaque à retórica em sua essência, uma vez que esta arte e ciência surge, precisamente, em um espaço de tensão, como será demonstrado quando expusermos sua história. Utilizamos, para a exposição sobre o período da ditadura, o trabalho do historiador Boris Fausto, *História do Brasil* (1996), e documentários sobre a ditadura que constam em nossas referências. Expusemos, então, alguns acontecimentos considerados pertinentes ao corpus como a Guerra Fria; o golpe (ou a revolução) Militar; os movimentos sociais; os Atos Institucionais; as censuras; os exílios; os atentados, entre outros eventos. São esses alguns dos aspectos do contexto de produção das canções buarquianas cuja temática é abordada.

1.1 Guerra Fria: bipolaridade e alinhamentos

Após a Segunda Guerra Mundial, houve uma polarização no que concerne à organização econômica e política de muitos países. A economia mundial ficou dividida em dois blocos: um capitalista e outro comunista – representados, principalmente, pelos Estados Unidos e pela União Soviética respectivamente. O pós-guerra é também caracterizado por uma corrida armamentista e tecnológica, a fim de demonstrar domínio militar e tecnológico como forma de legitimação do poder e de garantia do domínio político e econômico, conquistados durante a Segunda Grande Guerra. Assim, EUA e URSS buscavam em todo o globo países alinhados a seus interesses, adotando o socialismo/comunismo ou o capitalismo como sistema econômico.

O eixo capitalista (principalmente os EUA) interfere em governos de diversos países, em uma movimentação anticomunista, com o objetivo de impedir o alinhamento de países com o eixo comunista. Podemos destacar como importante local de atuação a América Latina devido ao temor de que outros países latinos tivessem destino similar ao de Cuba, adepta do sistema comunista, por meio de uma revolução que inspirou muitos grupos de guerrilheiros pelo mundo.

1.2 Brasil pré-ditadura militar

Dessa forma, havia, nesse contexto, alguns países, que não eram alinhados ao eixo capitalista ou comunista (um terceiro bloco) como o Brasil, que não estavam alinhados a nenhuma grande potência. Havia, então, o receio por parte dos norte-americanos de que o Brasil e outros países da América Latina se insurgissem como uma “nova Cuba” na América do Sul ou uma “nova China” de Mao Tse Tung na Ásia.

O Brasil, apesar de estar saindo de um período denominado os “Anos dourados”⁴, caracterizado por um forte avanço econômico, industrial e cultural ocorrido na década de cinquenta, tinha um contexto político nos anos sessenta bastante conturbado.

⁴ Destaquemos o governo de J. K., os “cinquenta anos em cinco”, a bossa nova, o cinema novo, o teatro, a construção de Brasília etc.

Iniciemos a exposição, citando as eleições presidenciais, realizadas em 1960 que tiveram como vencedores Jânio Quadros, candidato à presidência, e João Goulart, candidato à vice-presidência. Essa foi a opção denominada “Jan Jan”, embora fossem adversários indiretos na eleição.

Jânio, conservador de direita, aos sete meses de presidência, por razões não explícitas, renunciou ao cargo. Houve, então, um vazio sucessório, pois o vice-presidente estava na China a pedido do, então, presidente. Apesar do vazio sucessório e da oposição de setores conservadores à posse de Goulart, a pressão social da classe trabalhadora em apoio a Jango fez com que sua posse acontecesse. Destaquemos como exemplo da pressão social a greve nacional que exigiu o cumprimento da legalidade. Dessa forma, Jango, quando retornou ao Brasil, foi recebido pelas massas e nos termos da constituição assumiu a presidência. Contudo, Tancredo Neves assumiu o cargo de primeiro ministro, pois em uma manobra política o Congresso instituiu o Parlamentarismo como sistema de governo, retirando de Jango os poderes de governante do sistema presidencialista.

Há, então, a convocação de uma Constituinte, uma convocação plebiscitária sobre a opção popular entre o presidencialismo ou o parlamentarismo. A consulta consiste em questionar se o cidadão “Aprova o Ato Institucional que instituiu o parlamentarismo?” O plebiscito restituiu o presidencialismo sendo que 10 milhões dos 12 milhões de eleitores optaram pelo presidencialismo. Percebemos, assim, uma movimentação política polêmica e conturbada, fatores que contribuem com o Golpe militar alguns anos depois.

Jango, como presidente, tinha idéias que acentuavam essa tensão política em alguns setores brasileiros, por exemplo as Reformas de Base. Citemos ainda a idéia de recuperação da proposta de Getúlio Vargas de que a indústria brasileira deveria desenvolver-se com recursos próprios; a consolidação da reforma agrária; o salário mínimo calculado nas necessidades de uma família de trabalhadores; a reforma urbana com o controle dos preços dos aluguéis; a reforma na educação – universalização do ensino e com qualidade pública; a nacionalização de setores estratégicos da economia com ênfase na garantia estatal do petróleo; o controle das remessas de lucros das empresas estrangeiras para o exterior; o desenvolvimento

de pesquisa e de tecnologia; o fim do pagamento de royalties ao capital internacional; a reforma trabalhista; a liberdade e a garantia de sindicalização; a reforma eleitoral com voto universal e a elegibilidade para os analfabetos; a política externa internacional independente. Com essas propostas, Jango possuía apoio de diversos setores urbanos e rurais, porém angariava forte oposição de outros setores civis e militares dessas mesmas esferas, para quem essas ideias de programa de governo eram tidas como uma “comunização” do Brasil, pois elas eram fortemente associadas por muitos ao ideário comunista/socialista do eixo da URSS e seus países alinhados.

Assim, no Brasil, temos uma tensão social mobilizada por interesses de diversos setores da sociedade. Podemos destacar como setores sociais apoiadores de Jango a UNE (União Nacional dos Estudantes); a CGT (Central Geral dos Trabalhadores); o CPC (Centro Popular de Cultura); uma parte da Igreja Católica; entre outros. Como oposição, citemos boa parte da sociedade como os latifundiários, os empresários, os militares e, sobretudo, as forças políticas que emanavam desses setores.

1.3 Preparação para o golpe: embate ideológico-discursivo

O Golpe (ou a Revolução) militar no Brasil deu-se de maneira bastante articulada entre os exércitos dos principais estados brasileiros da época. Há documentários, como o de Tavares (2013), que relatam a participação direta do governo norte-americano na preparação para a deposição de Goulart e para a transição a um governo militar. Esse apoio, conforme o documentário em referência, dá-se, tanto ideológica e politicamente – com campanhas publicitárias, documentários, noticiários, articulação política – quanto no suporte bélico e militar no que tange à garantia logística da tomada do poder pelos militares. Citemos alguns mecanismos e recursos que serviram de suporte e de implementação no que toca aos aspectos ideológico-discursivos, para a transição de poder para os militares no Brasil.

1.3.1 Aliança para o progresso

Conforme Tavares (2013), para os opositores a Jango não era desejável que ele chegasse às eleições de 1965 como candidato, sendo necessário, portanto, um enfraquecimento e uma desestabilização de seu governo mediante a opinião pública para que ele sequer fizesse seu sucessor ou por meio de alguma manobra se mantivesse no poder. Havia, assim, a convicção por parte de diversos setores da sociedade e por parte dos norte-americanos de que Jango instituiria uma república sindicalista que se converteria posteriormente para uma república comunista.

Destaquemos inicialmente a “Aliança para o progresso”, que foi uma tentativa de combater a influência da revolução cubana na América Latina. Tratou-se de um programa ideológico para dar um enfoque norte-americano à América Latina. Consistia principalmente em suporte financeiro para o investimento em educação, em agricultura e em infraestrutura de diversos setores sociais.

A aliança promovia, além de suporte financeiro para os governos estaduais opositores a Jango, um embate ideológico-discursivo com o objetivo de desestabilizar o poder e enfraquecer as propostas de Jango. Juntamente com a ajuda financeira, tínhamos campanhas de cunho ideológico, da ideia de um progresso por meio do indivíduo, da defesa da iniciativa privada, da moral e dos bons costumes e da religião. A intenção dos opositores por esses meios, era, entre outras, impedir a continuidade dos movimentos nacionais populares e das reformas de base. Para isso, atuava-se junto à imprensa, à igreja, ao empresariado e em diversas instâncias de comunicação.

Ideologicamente, buscava-se criar um sentimento anti-comunista, e associar o comunismo ao então presidente, mobilizando a população de maneira contrária ao governo.

1.3.2 IPES

Aparecem, nesse contexto, organizações que têm o objetivo específico de divulgar pesquisas e estudos sobre política, economia e conflitos sociais. O IPES (Instituto de Estudos Políticos Econômicos e Sociais) possuía as principais sedes em SP, no

Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Os documentários, por ele produzidos, mostravam de forma extremamente negativas as ditaduras comunistas da URSS e de outros países alinhados a ela. Podemos destacar como principal função do IPES suscitar a antipatia ao sistema comunista e aos países que adotavam esse modelo econômico, associando-os a ditaduras, despertando, dessa forma, a indignação, o desprezo e, sobretudo, o medo. Isso, conforme Tavares (2013), faria com que a população aceitasse a entrada dos militares e fomentaria oposição a Goulart.

1.3.3 IBAD

O IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) era uma instituição de suporte financeiro envolvida diretamente com a política e com a mídia. No documentário de Tavares (2013), Plínio de Arruda Sampaio relata que essa instituição financiava parlamentares, candidatos das eleições de 1962 que se afirmassem candidatos da “Aliança para o progresso”, em oposição a Jango.

1.4 Golpe (Revolução) militar

Goulart, em treze de março de 1964, realizou um comício na praça ao lado da estação ferroviária Central do Brasil para 170 mil pessoas. Em seu discurso, reafirmava sua proposta de governo com ênfase nas reformas de base. Esse comício, somado a um almoço em 30 de março realizado com a Marinha, cujo apoio fora declarado a Jango, são considerados o estopim que desencadeia o Golpe Militar.

Em 31 de março exércitos dos principais estados brasileiros, orquestrados, marcharam para o Rio de Janeiro, a fim de depor o presidente Goulart. Não houve resistência direta. Caso houvesse já havia apoio militar e bélico americano na costa brasileira (a operação “Brother Sam”), conforme se vê no documentário de Tavares (2013).

Transcrevemos, a seguir, um trecho do discurso do Senador Auro de Moura Andrade no Congresso Nacional na data do evento:

O senhor presidente da República deixou a sede do governo (tumulto no plenário), deixou a Nação acéfala numa hora gravíssima da vida brasileira em que é mister que o chefe de Estado permaneça à frente do seu governo. Abandonou o governo e esta comunicação faço ao Congresso Nacional. Esta acefalia configura a necessidade do Congresso Nacional, como poder civil, imediatamente tomar a atitude que lhe cabe nos termos da Constituição brasileira para o fim de restaurar, nesta pátria conturbada, a autoridade do governo e a existência de governo. Não podemos permitir que o Brasil fique sem governo, abandonado. Há sob a nossa responsabilidade a população do Brasil, o povo, a ordem. Assim sendo, declaro vaga a Presidência da República. E nos termos do artigo 79 da Constituição, declaro presidente da República o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli. A sessão é declarada encerrada.

Não se esboçou nenhuma reação efetiva ao Golpe, João Goulart exilou-se, então, em Montevidéu. Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara, porém, não permanece no poder presidencial que, em 15 de abril, é dado ao General Humberto Castelo Branco.

A essa exposição, devemos acrescentar ainda que, durante os anos 1960 e 1970, golpes militares iniciaram ciclos de ditaduras na América Latina, provocando transformações políticas, sociais e econômicas em países como Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai. Tal como no Brasil, ditaduras militares também substituíram governos de apelo popular, alguns em vigor desde os anos 1940. Esses países chegaram a articular-se posteriormente, a fim de oprimir e coagir dissidentes em todo cone sul, formando uma aliança que instituiu uma rede de serviço de informação e de inteligência: a operação Condor. O Brasil não participou diretamente dessa aliança, mas deu contribuições, sobretudo com a experiência que já adquirira em lidar com dissidentes políticos na década de 60.

1.5 Governabilidade durante a ditadura

A governabilidade durante o regime militar deu-se a partir de uma nova Constituição e por Atos Institucionais. Podemos destacar como um dos mais autoritários o Ato Institucional número 5, de 1968, que proibia manifestações políticas, intensificava os poderes políticos do governo e instituía a censura prévia; e, também, o Ato Institucional número 14, de 1969, que instituía a pena de morte “em nome da garantia da ordem e da tranquilidade da comunidade brasileira”. Assim, temos, então, uma alteração drástica nas relações de poder no Brasil.

1.5.1 Configuração e sucessão dos governos militares

Apesar de tratar-se de um período ditatorial, durante muitos anos do regime, vivíamos um clima ufanista e otimista no país por boa parte da população. Citemos como uma das razões para este clima uma preparação ideológico-discursiva para a legitimação, a instauração e a manutenção do regime militar. Essa preparação ideológico-discursiva é nítida ainda nos dias de hoje, tendo em vista que há, ainda, dissenso quanto ao fato histórico “regime militar”, em que muitos se referem ao período como “golpe militar” outros se referem ao mesmo período como uma “revolução militar” necessária ao Brasil e que o salvou de uma ditadura comunista.

O cenário político brasileiro em 1964 era composto por diversas tendências partidárias que representavam interesses de diversos setores socioeconômicos. O discurso dos partidários do regime militar era fundamentado na relação do eixo axiológico “comunismo *versus* democracia”, oposição semanticamente desvirtuada, uma vez que os termos não são opostos. Fiorin (1988) postula que é construído um discurso no qual Goulart engana o povo ao alinhar-se ao movimento comunista, fato gerador de insatisfação popular. A população passa, então, a confiar nas Forças Armadas (FIORIN, 1988, p.34). Os discursos relacionados à configuração política e social brasileira surgem dos mais diversos âmbitos discursivos, entre eles, o político, o religioso, o sindical, o pedagógico, o jornalístico e o artístico.

Podemos citar, ainda, como fatores de sucesso para a popularidade do Regime: a repressão e a supressão de direitos de expressão e de crítica ao governo e o dito

“Milagre econômico”. Há índices que afirmam que de 1969 a 1973 o Brasil chegou a crescer 14% em geração de emprego e vivia um processo de acelerado crescimento.

Tínhamos, ainda, a luta pelo poder ou contra ele por meio da força física e com apelos diretos à violência. Citemos, por exemplo, os diversos movimentos de guerrilha que se levantaram no Brasil e o recurso às prisões e à tortura por parte dos militares, com o intuito de reprimir pela força física essa dissidência.

Apesar de haver o uso da força, temos, acima de tudo, um embate retórico em um âmbito ideológico-discursivo, em que idéias e opiniões acerca do Estado brasileiro e de sua organização política e social são veiculadas ou impedidas de o serem, no caso das críticas. Tal embate discursivo dava-se em torno da opinião pública com o uso da palavra como mediadora, instrumento com o qual se constroem os argumentos, atenuando, modalizando ou intensificando os dissensos e os consensos sobre a ditadura militar. Retomemos, por exemplo, campanhas publicitárias do próprio governo ou de empresas privadas que se identificavam com ele.

Outros fatores de legitimação do governo militar estão relacionados ainda a um forte apoio da mídia e de diversos setores civis; às campanhas da seleção brasileira e o uso dessas campanhas para uma exaltação da nacionalidade, cuja identidade era relacionada ao governo militar.

Temos, então, instaurado um embate de ideias e de ideais, um espaço delineado por tensões, por controvérsias e, sobretudo, por sujeitos sobredeterminados em sua própria condição de sujeitos e sua principal forma de constituição e de reconhecimento: o discurso. Houve, sobretudo, uma movimentação, antes de tudo, retórica, a fim de criar um ambiente nacional favorável à instauração do regime e, em seguida, uma gestão, fazendo uma manutenção da legitimação criada anteriormente.

Ocorrem, dessa forma, processos de construção de um discurso para o estabelecimento e para a legitimação do regime militar no poder. Destaquemos que o oposto também ocorre, temos processos de construção de discurso de

resistência, de denúncia e de mobilização contrária ao regime, ou seja, de desestabilização como observamos nas canções ora analisadas.

Em relação à configuração dos governos militares e de suas sucessões, não havia necessariamente uma continuidade na forma de governar ou até mesmo nas intenções desses governos. Conforme nos relata Fausto (1996), os militares se dividiam principalmente em dois grupos: um tido como intelectuais, denominado grupo da Sorbonne e outro tido como a linha-dura propriamente dita. O primeiro tinha a intenção de tomar o poder por um período transitório e devolvê-lo aos civis após estabelecida uma segurança em relação ao sistema de governo. O segundo, a linha-dura, julgava que seria necessário um longo período ditatorial até que a ordem fosse restabelecida. A seguir, exporemos a sequência da sucessão presidencial do período militar, alguns dos principais fatos relacionados a cada governo, bem como a linha de governo a que se relacionavam os militares, então no poder.

1.5.1.1 General Humberto de Castelo Branco (1964–1967)

O primeiro presidente do período militar era tido como membro do grupo da Sorbonne (militares de formação superior oriundos da Escola Superior de Guerra). Conforme o historiador Fausto (1996), ele tinha a intenção de devolver o poder aos civis assim que houvesse uma maior estabilidade política. Como principais ações em seu governo, destacamos a instituição do bipartidarismo, com o MDB (Movimento Democrático Brasileiro), uma oposição consentida, e a Arena (Aliança Renovadora Nacional), o partido dos militares. Em seu governo, “baixou” o Ato Institucional número 1, de 1964, que legitimava por si mesmo a revolução e o Ato Institucional número 2 de 1965, o qual emendava diversos dispositivos da constituição de 1946, como a eleição indireta para presidente e a possibilidade de intervenção do poder executivo no poder judiciário.

Aprovou, ainda em seu governo, uma nova Constituição em 24.01.1967, pautada, sobretudo, na doutrina da segurança nacional, em que era necessária a defesa do país contra seus inimigos internos ou externos. No governo em referência, realizam-se 237 cassações, dentre elas a de JK, a de Adhemar de Barros e a de Carlos

Lacerda. Castelo Branco cria o Serviço Nacional de Informações (SNI) um setor de inteligência e de controle de informações no contexto sociopolítico brasileiro.

Ressaltemos que nesse governo há uma intensificação da ação do Dops (Departamento de Ordem Política e Social); a prorrogação do mandato presidencial e, conseqüentemente, o cancelamento das eleições de 1965.

Apesar de todas essas ações ditatoriais, no entanto, o governo de Castelo Branco não se configura como o mais violento ou o mais autoritário do período da ditadura, tendo em vista que os dois próximos presidentes são representantes da linha-dura.

1.5.1.2 Marechal Arthur Costa e Silva (1967–1969)

Foi o Marechal Artur da Costa e Silva primeiro representante da linha-dura do governo militar e que assinou o Ato Institucional número 5, um dos mais repressores de todo o período da ditadura. Por meio dele intensificaram-se os anos de “chumbo” propriamente ditos. Entre outras ações, o AI5 instituía a censura prévia, o recesso do congresso por tempo indeterminado, a suspensão do *habeas corpus* para crimes políticos e dava poderes plenos para o governo cassar, demitir, aposentar ou remover o cidadão.

Costa e Silva enfrentou diretamente a luta armada de esquerda como a ALN – Aliança Libertadora Nacional (de Carlos Marighella); a VPR – Vanguarda Popular Revolucionária (de Carlos Lamarca ex-capitão do exército); o MR8 – Movimento Revolucionário Oito de Outubro (responsável pelo sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick), entre outros.

Nesse governo, iniciou-se o ciclo do “Milagre econômico” ou “Milagre brasileiro”, período em que ocorre a implementação de projetos desenvolvimentistas, entre os quais podemos destacar o Plano de Integração Nacional (PIN), que permitiu a construção de diversas rodovias; a construção de casas populares através do BNH a inauguração da Usina Hidrelétrica de Itaipu Binacional - à época a hidrelétrica de maior potência instalada do mundo. Houve, ainda, a execução de diversos projetos de apoio no âmbito social como o Plano de Integração Social (PIS) e o Programa de Assistência Rural (PRORURAL).

Costa e Silva sofreu um derrame cerebral em 1969 e o governo foi, então, liderado por uma Junta Governativa Provisória. A sucessão presidencial ocorreu com mais um representante da linha-dura do exército. O governo de Costa e Silva tem continuidade com o General Médici.

1.5.1.3 General Emílio Garrastazu Médici (1969–1974)

Seu governo enfrentou e triunfou sobre o auge da luta armada de esquerda e seu período de poder é mencionado por historiadores como “os anos de chumbo”, sendo considerado o período de maior opressão e tortura da história do Brasil. Conforme Fausto (1996), o presidente em referência é tido como um autêntico representante da linha-dura na sucessão dos governos militares.

Nesse mandato, houve, também, a utilização maciça de propaganda política, associando o patriotismo a apoio ao regime militar. Temos, assim, slogans como: “Brasil: eu acredito”, Brasil: ame-o ou deixe-o, “Ninguém mais segura este país” etc.⁵ Ressaltemos, ainda, a associação do governo ao futebol e à boa campanha da seleção na Copa do Mundo de 1970 no México. São essas fortes razões para que o período de governo mais brutal da ditadura possua uma popularidade e uma aceitação singular no Brasil. Médici, porém, não faz seu sucessor na linha-dura, e passou o poder presidencial a Geisel.

1.5.1.4 General Ernesto Geisel (1974–1979)

O presidente Geisel fazia parte do grupo militar denominado grupo da Sorbonne e dedicou-se à abertura política, mesmo sofrendo resistência dos militares da chamada linha-dura. Um processo “lento, gradual e seguro” em suas próprias palavras. Como alguns dos principais acontecimentos de seu governo, podemos citar o II Plano Nacional de Desenvolvimento (PND) e a continuidade da política desenvolvimentista que ajudou a manter a economia aquecida. Citemos, ainda, a expansão do parque industrial brasileiro, a busca de novas fontes de energia e a inauguração das primeiras linhas de metrô. Ressaltemos, ainda, o

⁵ Em nossos anexos (p. 336) disponibilizamos exemplos das propagandas mencionadas.

agravamento da dívida externa, legado recebido de seu antecessor e deixado a seu sucessor.

Mesmo com a proposta de abertura política e de redemocratização, durante o governo Geisel, temos fatos conturbados como os assassinatos do jornalista Vladimir Herzog, fato noticiado como um suicídio, e do operário Manuel Fiel Filho ambos dissidentes do regime.

Dentre as principais ações de Geisel para uma abertura e para às liberdades individuais, está a extinção do AI-5. O General Geisel consegue fazer seu sucessor, passando o poder ao General Figueiredo.

1.5.1.5 General João Batista Figueiredo (1979–1985)

O General João Batista Figueiredo, em continuidade ao governo de seu antecessor, mantém a proposta de abertura política. Nas suas palavras, “Hei de fazer desse país uma democracia”.

No governo Figueiredo, ocorre uma intensa movimentação popular em torno da reivindicação das eleições diretas para presidente, movimentação que acaba por confundir-se com o apoio ao candidato Tancredo Neves. Vale destacar que durante esse período, Figueiredo enfrenta forte oposição dos militares da dita linha-dura, inclusive com a ocorrência de diversos atentados à bomba de autoria dos próprios militares.

Dentre os principais acontecimentos do governo Figueiredo, podemos destacar, inicialmente, a lei da Anistia “ampla, geral e irrestrita” que, apesar de ser uma reivindicação dos opositores ao Regime Militar, é apropriada por Figueiredo, incluindo, contudo, o perdão aos crimes de abuso de poder, de tortura e de assassinatos cometidos por órgãos de segurança.

Podemos destacar, nesse período de governo, o fim do bipartidarismo, a garantia do processo de abertura política – iniciado por Geisel e que resultou no fim do Regime Militar –, o enfrentamento de uma grave crise econômica – com altas taxas de juros internacionais, com o pico da dívida externa e da inflação –, o segundo choque do

petróleo, as greves de vários setores da sociedade e a aprovação de eleição direta para presidente a partir de 1988.

Tancredo Neves, candidato amplamente apoiado pelo movimento “Diretas já”, é eleito ainda indiretamente em 1984. Por fim, assumiu a presidência o civil José Sarney, em lugar de Tancredo Neves, que falecera pouco antes da posse.

É pelo discurso, portanto, que se estabelecem as relações de poder, de dominação ou alianças, de submissão ou resistência. O discurso é o espaço em que as polêmicas são travadas, uma vez que ele provoca ação e reação entre os sujeitos que constituem os mais diversos segmentos sociais.” (Michel Foucault, 1971)

“Não diga nada
 Saiba de tudo
 Fique calada
 Me deixe mudo
 Seja no canto, seja no centro
 Fique por fora, fique por dentro
 Seja o avesso, seja a metade
 Se for começo fique à vontade
 Não me pergunte, não me responda
 Não me procure, e não se esconda”
 (Me deixe mudo, 1975 –Walter
 Franco – gravada por Chico Buarque)

2. PROBLEMATIZAÇÃO: PROCESSOS SOCIODISCURSIVOS

A seguir apresentamos, em um quadro teórico, a problematização de nossa pesquisa no que tange ao discurso: acepção, formas de produção e de controle, enfim, o embate discursivo que pode ocorrer a partir da linguagem, e as relações de poder por ele reveladas e instituídas. Temos, ainda, neste capítulo, a intenção de delimitarmos teoricamente algumas terminologias utilizadas neste trabalho no que se refere à acepção assimilada.

2.1 Língua e linguagem

Ao abordarmos as práticas discursivas e socioculturais, devemos, inicialmente, considerar a materialidade a partir da qual elas se realizam: a língua e a linguagem. Podemos entender a linguagem como um sistema abrangente de signos e de índices que abarca todos os códigos semióticos capazes de fornecer algum tipo de informação; a língua (ou as línguas naturais), por sua vez, é um dos ‘sistemas’ que compõem as linguagens humanas. Ressaltemos que, segundo Lopes (2001), a

língua natural, articulada em diversos níveis (fonológico, morfossintático, semântico e pragmático) é exclusividade do ser humano.

Segundo Orlandi (1995, p. 20 – 21), “[...] se concebemos [a língua] – na perspectiva discursiva – como materialidade, essa materialidade linguística é o lugar da manifestação das relações de forças e de sentidos que refletem os confrontos ideológicos. [...]”. Assim, neste trabalho, língua e linguagem são entendidas como as práticas sociodiscursivas e a materialidade a partir da qual se manifesta o discurso. Dessa forma, essa materialidade que se apresenta ao analista é de extremo interesse de estudo.

Em Foucault (2003, p. 10), temos a definição da linguagem como uma prática que, socialmente, constitui os objetos. A partir dessa assimilação, percebemos que o uso da língua(gem) não configura mera representação, mas uma possibilidade de (re)construção da realidade, visto que os indivíduos, ao fazerem uso da língua e da linguagem, reconstroem em suas próprias perspectivas o mundo que percebem, e, ainda, por meio dessa mesma linguagem, constituem-se a si próprios perante o outro.

Conforme postula Merleau-Ponty: “Uma consciência constrói – para X – esta máquina de linguagem que dará a uma outra consciência a oportunidade de efetuar os mesmos pensamentos [...]” (1971, p. 189). E acrescenta “Há, em particular, um objeto cultural que vai ter um papel essencial na percepção do outro: é a linguagem.” (idem, p. 358).

Ressaltemos que, socialmente, o uso da língua(gem) é regulado por diversos mecanismos. Podemos destacar o postulado de Maingueneau (1997, p. 22) acerca da regulação social sobre aquilo “que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura determinada”.

2.2 Enunciado e processo de enunciação

A abordagem e a análise discursiva, que aqui nos propusemos realizar, consideram como característica do discurso a relação entre a prática discursiva, a prática

sociocultural, o processo de enunciação, a situação, enfim, aspectos subjacentes ao enunciado.

Sobre o conceito de enunciado, consideramos que:

A utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou outra esfera da atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua - recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais -, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional. Esses três elementos (conteúdo temático, estilo e construção composicional) fundem-se indissolivelmente no todo do enunciado, e todos eles são marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Qualquer enunciado considerado isoladamente é, claro, individual, mas cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, 1997, p. 79)

Dessa forma, em consonância com o postulado acima, temos que a questão do gênero do discurso é a tipificação de um enunciado relacionada a uma esfera de comunicação verbal. Ressaltemos, ainda, que, segundo os postulados de Bakhtin, essa unidade de comunicação verbal é marcada em sua terminalidade por uma atitude responsiva. Ainda sobre o enunciado:

[...] O enunciado está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado abre para si mesmo uma existência remanescente no campo de uma memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e

segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem. (FOUCAULT, 2005, p. 32-33)

Desse modo, assimilamos as canções buarquianas como enunciados em que se sincretizam língua e diversas linguagens para a produção de determinados efeitos de sentido com fins manipulativo-persuasivos. Esses enunciados, tipificados genericamente como canção popular, considerando o estilo, a estrutura e o conteúdo relativamente estáveis, discursivamente, constituem uma resposta à época em que se inserem em uma dada perspectiva exposta e se abrem, também, a uma responsividade a que convoca: a adesão às teses expostas.

2.3 Discurso: produção e regulação social

Entendemos que é pelo discurso produzido a partir da língua e da linguagem que se dá a persuasão e que se realiza o fazer persuasivo. Ao tratar de discurso, devemos, primeiramente, delimitar em qual acepção e em qual vertente teórica o estamos assimilando, tendo em vista a complexidade e a polissemia atual inerente a essa terminologia.

Para Fairclough (1997, p. 83), podemos, em uma primeira instância, entender o discurso em três perspectivas: (i) um texto linguístico, oral ou escrito, (ii) prática discursiva (produção e interpretação de texto) e (iii) prática sociocultural. Dessas perspectivas iniciais, as duas últimas são as que melhor nos servem neste trabalho.

À noção de discurso, acrescentemos, ainda, que ele contempla o processo de enunciação como um processo que transforma a língua em discurso. Em tal processo, temos em uma perspectiva discursiva marcas no enunciado (produto da enunciação) que revelam as relações de subjetividade e de assujeitamento, de formação ideológico-discursiva, do contexto ou das condições de produção.

Podemos entender, assim, que um mesmo enunciado pode gerar vários discursos, dadas as relações de poder estabelecidas, a polissemia e a polifonia presentes no enunciado, o contexto de produção e o contexto de uso, o repertório dos sujeitos envolvidos, as condições de produção e as intenções, entre outros fatores. Por essa razão, uma mesma canção, tomada aqui como enunciado, pode suscitar múltiplos

efeitos de sentido, ou seja, manifestar-se discursivamente de diversas maneiras. É um recurso amplamente utilizado por Chico Buarque que, por meio da figuratividade, da polissemia, das isotopias, entre outros recursos retóricos e semióticos que analisamos, adaptava-se a diferentes auditórios e, muitas vezes, conseguia “burlar” a censura prévia. Citemos, nesse âmbito, a canção “Apesar de você” (1970) que, mesmo fazendo fortes críticas ao governo, passou pela censura prévia. O LP que continha a canção teve cem mil cópias vendidas e, após a repercussão causada, foi recolhido e a gravadora, fechada.

Neste trabalho, assimilamos, portanto, o termo discurso como os aspectos subjacentes ao enunciado e que incidem sobre ele e a partir dele, considerando seu produto pressuposto: o processo de enunciação e as diversas instâncias de produção discursiva.

Ressaltemos que, historicamente, a sociedade sempre foi permeada por relações de poder, sejam de ordem política, econômica, social, religiosa ou de qualquer outra. Dessa forma, ao proceder a qualquer análise discursiva, devemos nos atentar às condições de produção do discurso, uma vez que podemos dizer que essas condições de produção do discurso são permeadas pelas relações de poder que o determinam e são por ele determinadas. Retomemos o que afirma Foucault (2012 [1971] p. 10) “[...] Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. [...]”. E acrescenta: “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.”

Assim, o discurso é estruturado pelas relações de poder e estruturante delas. Citemos, ainda, as sobredeterminações em todas as suas instâncias de produção ou de regulação. Sobre o discurso como estruturador das relações sociais e como produto dessas relações, temos que

É pelo discurso, portanto, que se estabelecem as relações de poder, de dominação ou alianças, de submissão ou resistência. O discurso é o espaço em que as polêmicas são travadas, uma vez que ele provoca ação e reação entre os sujeitos que constituem os mais

diversos segmentos sociais. Nesse sentido, pode-se comparar o discurso com um jogo estratégico que determina aquilo que os indivíduos podem e devem dizer segundo o lugar, a posição social, histórica e ideológica que ocupam. Os discursos devem ser tratados não só como práticas descontínuas que se cruzam, se aproximam, mas também que se ignoram e que se excluem (FOUCAULT, 2005, p. 55).

Conforme Foucault (2012), sobre o discurso e sobre as práticas discursivas em sociedade, temos que:

[...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigo, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. [...]

Em uma sociedade como a nossa, conhecemos, é certo, procedimentos de exclusão. O mais evidente, o mais familiar também, é a interdição. (FOUCAULT, 2012, p. 8-9)

Foucault (2012), assim, postula que o discurso, em nossa sociedade, atualmente e historicamente, sempre foi alvo de controle. O autor ressalta que o âmbito em que mais se intensifica esse controle é na política e na sexualidade.

Temos de ressaltar que o corpus por nós escolhido, as canções buarquianas sociopolíticas com referência à ditadura, foi quase que em sua totalidade alvo de controle e de interdição, quanto à sua circulação e à sua execução, dados os discursos produzidos a partir dessa manifestação de linguagem, que buscavam “arranhar” outros discursos, sejam os institucionais, do próprio regime, sejam outros que buscavam legitimar o poder instaurado. Como exemplo de nosso posicionamento, podemos citar alguns versos da canção “Milagre brasileiro”, 1975, de Chico Buarque, canção interpretada por Miúcha.

“Cadê o meu
Cadê o meu, ó meu
Dizem que você se defendeu

É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Menos vejo o dinheiro
 É o verdadeiro bum
 Tu tá no bem bom
 Mas eu vivo sem nenhum [...]"

Nessa canção, destacamos a resposta a um discurso produzido institucionalmente na década de 70, colocando o Brasil como um país em pleno desenvolvimento, de alta aceleração econômica, com mais emprego e mais geração de renda. Conforme já expusemos em nossa contextualização das condições de produção, o chamado “milagre econômico” ou “milagre brasileiro”. Temos na canção a produção de um discurso com o propósito de desconstruir e de deslegitimar um outro. Razão pela qual essas canções eram constantemente alvo de restrições por diversos sistemas de controle e de regulação.

A respeito dos sistemas de controle do discurso, Foucault (2012) destaca três deles: “a vontade de verdade”, “a palavra proibida” e “a segregação da loucura”. Abordemos, os dois primeiros, cujo diálogo com nosso corpus manifesta-se com mais ênfase.

Podemos entender que “a palavra proibida” diz respeito a um dos meios de controle e de exclusão do discurso por dispositivos proibitivos; por coerções de ordem legal, moral, ética e institucional e que fazem com que determinados discursos sejam excluídos por serem contrários a uma norma instituída ou que se quer instituir. Assim, ocorre a interdição a partir das relações de poder que circundam a produção e a recepção desse discurso. Conforme Foucault (2012, p. 9), “[...] Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo. Que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. [...]”

Sobre esse sistema de exclusão, no que tange ao contexto de produção do discurso de nosso corpus, podemos destacar diversos mecanismos institucionais que exerciam esse poder de controle. Exemplifiquemos com a censura prévia, instituída com o AI5, o SNI, o DOPS, enfim, instituições e ações do estado que serviam como aparelhos de controle social. Ainda acerca desses mecanismos:

Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciantes), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala. (FOUCAULT, 2012, p. 35)

Em relação à “vontade de verdade”, o autor destaca:

Enfim, creio que essa vontade de verdade assim apoiada sobre um suporte e uma distribuição institucional, tende a exercer sobre os outros discursos – estou sempre falando de nossa sociedade – uma espécie de pressão e como que um poder de coerção. (FOUCAULT, 2012, p. 8)

Acrescenta ainda que:

Ora, essa vontade de verdade, como os outros sistemas de exclusão, apóia-se sobre um suporte institucional: é ao mesmo tempo reforçada e reconduzida por toda uma espessura de práticas como a pedagogia, é claro, como o sistema dos livros, da edição, das bibliotecas, como a sociedade de sábios outrora, os laboratórios de hoje. Mas ela é também reconduzida, mas precisamente, sem dúvida, pelo modo como o saber é aplicado em uma sociedade, como é valorizado, distribuído, repartido e de certo modo atribuído. (FOUCAULT, 2012, p. 17)

Destacamos ser esse um dos principais mecanismos de controle e de regulação utilizados durante o regime militar no Brasil, tanto para o controle do discurso, quanto para a disseminação de uma ideologia que legitimava o governo em vigor. Temos no período militar, documentários como *Brasil: ontem hoje e amanhã*, veiculado pela *Rede Globo* em 1975 – documentário em que se exaltam o golpe militar e seus governos, o milagre econômico etc. legitimando-os. À guisa de ilustração, transcrevemos um trecho do documentário:

[...] Foi no último instante, quase no momento derradeiro e quando o país estava à beira da guerra civil, quase em pleno caos, alguma

coisa aconteceu. Era impossível continuar suportando tantos desmandos, tanta incompetência, tamanha anarquia. E o clamor de vozes conscientes encontrou eco em soluções inadiáveis e as forças armadas, elas próprias, mais do que ameaçadas foram chamadas, praticamente intimadas a cumprir a missão que o momento lhes impunha, restabelecendo a ordem e livrando o país dos trapos vermelhos que ameaçavam sufocá-lo. [...] (TV GLOBO, 1975)

Todo este documentário é ilustrado com manchetes jornalísticas da época, colocando Goulart em relação direta com o “caos”.

Podemos citar, ainda à guisa de ilustração, o jornal *Folha de S. Paulo*, nele temos uma manchete, em 20.03.1964, que corrobora essa perspectiva; “São Paulo parou ontem para defender o regime”, referindo-se à “Marcha da família com Deus pela liberdade” ocorrida em 19 de março de 1964 em resposta à “ameaça comunista”. Nessa passeata, estavam envolvidos vários grupos sociais, incluindo o clero, o empresariado e setores políticos. Essa marcha levou às ruas mais de um milhão de pessoas e ocorreu ainda em outras localidades do país. Ainda no início do governo militar, citemos a manchete de 14.04.1964, do mesmo jornal, colocando o então presidente recém-empossado na seguinte posição: como manchete principal “Castelo pede ajuda a todos os brasileiros” e na sequência chamadas menores “O grande compromisso” e “Símbolo de autoridade”. Destaquemos, ainda, em outro período do governo militar outra manchete da *Folha de S. Paulo*, enfatizando a Copa do Mundo de 1970 e associando o Presidente Médici ao futebol. Como manchete principal da primeira página, em 22.06.1970, lemos: “Eles voltam amanhã com a taça” e mais abaixo uma outra chamada “Médici participa do entusiasmo do povo”. O jornal, *O Globo* também pode ser citado como um bom exemplo de discurso legitimador do poder instituído. Em 03.04.1964, traz uma manchete que busca legitimar a saída de Goulart, exaltar um novo governo a ser instituído e evidenciar a aprovação popular para esse processo de transição de poder: “Mais de 800 mil pessoas na ‘Marcha da Vitória!’”. Ressaltemos que “Marcha da Vitória” foi o nome dado, após a saída de Goulart, às passeatas que vinham ocorrendo sob o nome anterior “Marcha da família com Deus pela liberdade”. Outra manchete que também

podemos citar é a veiculada em 10.04.1964 na qual lemos: “Ato Institucional garante armas para a democracia” referindo-se ao Ato Institucional nº1, de 09.04.1964.⁶

Em outro âmbito discursivo, ainda abordando a “vontade de verdade”, podemos citar o discurso pedagógico. Retiramos um trecho de um livro didático de Educação Moral e Cívica, um capítulo intitulado “A importância do voto”:

[...] Assim, é o **direito** e o **dever** de **votar**, uma regra de boa conduta, estabelecida para os homens que vivem em nosso país, em uma **democracia**. [...]

[...] Quando a escolha de governantes não é bem sucedida, cabe ao povo apoiar, com decisão os atos, embora revolucionários, mas no sentido correto e patriótico, como ocorreu no dia 31 de março de 1964, em que um grupo de patriotas brasileiros, no sagrado dever de preservar nossa Democracia, implantou um regime que possibilitou a continuidade democrática. [...] (PROGRAMA NACIONAL DE ENSINO FUNDAMENTAL – VISORAMA, p. 9-10 – [Grifos do autor])⁷

Sobre essa disciplina, devemos ressaltar que ela foi criada pelos próprios militares no ano de 1969. Retiramos um trecho do decreto-lei em que o fazem:

DECRETO-LEI Nº 869, DE 12 DE SETEMBRO DE 1969

Dispõe sobre a inclusão da **Educação Moral e Cívica como disciplina obrigatória, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País**, e dá outras providências.

OS MINISTROS DA MARINHA DE GUERRA, DO EXÉRCITO E DA AERONÁUTICA MILITAR, usando das atribuições que lhes confere o artigo 1º do Ato Institucional nº 12, de 31 de agosto de 1969, combinado com o § 1º do artigo 2º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968,

DECRETAM:

⁶ Disponibilizamos as cópias das manchetes citadas em nossos anexos (p. 329-333).

⁷ Retirado do *Programa Nacional de Ensino Fundamental – Visorama*; Editores Cesar Caio Ferreira da Ponte e Ciro Ney Ferreira da Ponte, Editora Formar Ltda [s/d]. Em nossos anexos disponibilizamos cópia das páginas do texto mencionado (página 334).

Art. 1º **É instituída, em caráter obrigatório, como disciplina e, também, como prática educativa, a Educação Moral e Cívica, nas escolas de todos os graus e modalidades, dos sistemas de ensino no País.**

Art. 2º A Educação Moral e Cívica, apoiando-se nas tradições nacionais, tem como **finalidade:**

- a) a **defesa do princípio democrático**, através da preservação do espírito religioso, da dignidade da pessoa humana e do amor à liberdade com responsabilidade, sob a inspiração de Deus;
- b) a preservação, o fortalecimento e a projeção dos valores espirituais e éticos da nacionalidade;
- c) o fortalecimento da unidade nacional e do sentimento de solidariedade humana;
- d) a **culto à Pátria, aos seus símbolos**, tradições, instituições e aos grandes vultos de sua história;
- e) o aprimoramento do caráter, com apoio na moral, na dedicação à família e à comunidade;
- f) a **compreensão dos direitos e deveres dos brasileiros** e o conhecimento da organização sócio-político-econômica do País;
- g) o preparo do cidadão para o exercício das atividades cívicas com fundamento na moral, **no patriotismo** e na ação construtiva, visando ao bem comum;
- h) **o culto da obediência à Lei**, da fidelidade ao trabalho e da integração na comunidade.⁸ (BRASIL, 1969, grifos nossos)

Assim, percebemos uma movimentação do governo e de diversos setores sociais no sentido de apresentar discursivamente uma “verdade” ao assentimento da população.

Ainda sobre o controle do discurso em sociedade, destaquemos, não mais a proibição explícita ou integral ou a disseminação de ideologias e de verdades desejáveis, mas uma rarefação do discurso que podemos relacionar ao funcionamento da ditadura militar no que tange, também, à censura prévia, como

⁸ Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=195811>>. Acesso em 31.01.2014 às 13h03.

impositora de condições de participação das práticas discursivas e sócio-culturais. Conforme Foucault:

Creio que existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Desta vez, não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que o pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. (FOUCAULT, 2012, p. 35)

Sobre a autoria e sobre o controle do discurso nas relações de poder:

[...] pede-se que o autor preste contas da unidade de texto posta sob seu nome; pede-se-lhe que revele, ou ao menos sustente, o sentido oculto que os atravessa; pede-se-lhe que os articule com sua vida pessoal e suas experiências vividas, com a história real que os viu nascer. O autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real. (FOUCAULT 2012, p. 26)

Percebemos que por esse mecanismo de controle deve-se “preencher” requisitos necessários para participar socialmente das instâncias de produção de discurso. Muitas canções de Chico Buarque tinham suas letras modificadas, alteradas por imposição da censura, a fim de poderem ser gravadas. Podemos ilustrar esse procedimento com a canção “Samba de Orly”, 1970 (Chico Buarque, Toquinho e Vinícius de Moraes) em que a contribuição de Vinicius com os versos:

“Pede perdão pela omissão
Um tanto forçada”

Teve de ser retirada da canção, e para ter a gravação liberada, em lugar dos versos acima de Vinicius, foram colocados os versos seguintes:

“Pede perdão pela duração
Dessa temporada”

Citemos, ainda, as diversas vezes em que Chico foi intimado a prestar contas de suas canções e obras teatrais sobre as intenções e os sentidos nelas veiculados.

2.4 Ideologia: opiniões, crenças, valores e subjetividades

Ao tratarmos de discurso e de discursividade, temos de considerar como elemento central a ideologia e as formações ideológico-discursivas. Conforme Teun van Dijk (1997, p. 102) o termo ideologia possui tradicionalmente abordagem sociológica e filosófica, sendo estudado a partir do século XVIII. Segundo o autor, apesar das inúmeras publicações sobre o assunto a sua definição fica ainda imprecisa e múltipla. Por essa razão, abordaremos o termo, também para delimitar em que acepção o estamos assimilando. Compartilhamos o postulado seguinte, que, conforme o autor (idem, p. 106-110), propõe que as ideologias são:

- cognitivas – a dimensão cognitiva das ideologias se manifesta na medida em que nos remete a um sistema de crenças;
- sociais – a concepção é inspirada a partir de Marx e Engels; dessa forma, temos ideologias socialmente estabelecidas, dominantes ou não a partir de relações, de grupos, de pessoas etc.;
- sociocognitivas – o aspecto sociocognitivo relacionado à ideologia está em seu funcionamento, sua ligação entre o cognitivo e o social, ou seja, as crenças socialmente estabelecidas e partilhadas;
- não (são) verdadeiras ou falsas – a ideologia são formas de interpretação e de ação relativamente relevantes ou eficazes para cada grupo numa dada época;
- manifestações que variam de acordo com o contexto – as manifestações ideológicas são passíveis de variantes pessoais e contextuais, como (1) pertencimento ou identificação relacionados a diferentes grupos, (2) leis e

normas, (3) restrições contextuais de conduta ou de comportamento, (4) experiências pessoais, idiossincrasias;

- gerais e abstratas – as ideologias são sistemas abstratos que independem da situação. Apenas as manifestações são determinadas situacionalmente e são gerais, tendo em vista que há um compartilhamento e uma aceitação coletiva de certos conhecimentos e concepções acerca de diversos fenômenos.
- simples ou complexas - a ideologia não necessita de um sistema de crenças perfeito ou acabado, podemos ter ideologias extremamente simples e outras complexas, assim, possuem graus distintos de complexidade

Conforme o autor (ibidem, 1997), devemos, ainda, acrescentar a essas noções sobre ideologia, considerações que motivam ou criam modelos ideológicos como: valores, identidade, posições, objetivos, relações, recursos e atitudes. Dessa forma, podemos entender as ideologias como modelos conceptuais sociocognitivos passivos de diversas variantes. Não possuem, assim, elo com o que é verdadeiro, mas com aquilo que é crível e aceito pelo indivíduo. Dessa maneira, as ideologias podem ser definidas como sistemas básicos de cognições sociais fundamentais e como princípios organizadores das atitudes e das representações sociais.

A forma dos significados discursivos deriva, assim, de cognições sociais e de modelos mentais que controlam a recepção ou a produção do significado. A ideologia é, então, um elo entre enunciação, enunciado e discurso e, conseqüentemente, constitutiva e mediadora das relações entre os sujeitos. Neste ponto, cabe-nos considerar a ideologia como um elemento inerente ao discurso, tendo em vista que é também um aspecto subjacente ao enunciado. Pautados em Orlandi (1995), temos que:

[...] a ideologia se produz justamente no ponto de encontro da materialidade da língua com a materialidade da história. Como o discurso é o lugar desse encontro, é no discurso (materialidade específica da ideologia) que melhor podemos encontrar esse ponto de articulação. [...] (ORLANDI, 1995, p. 20)

Assim, todo processo discursivo traz, em si, um processo ideológico. A linguagem e, consequentemente, o enunciado formalizado a partir dela, é o instrumento, a materialidade, pelos quais esse processo ideológico se manifesta. Então, se o indivíduo em sociedade está constantemente marcado por relações de poder, essas relações são estabelecidas, mantidas ou modificadas pela linguagem e pela ideologia a partir dela produzida discursivamente.

Tais definições levam-nos a crer que, no âmbito discursivo, devemos considerar as relações ideológicas que se articulam no processo de enunciação e de comunicação, sobretudo no que tange à produção, ao controle e à circulação do discurso.

A discursividade presente nas manifestações de linguagem que nos propusemos abordar, e também aquelas que circulam no contexto de produção desses discursos, tomam assento e se tornam fundamentais nas relações institucionais e interpessoais da época. É um aspecto que devemos considerar, como vimos, tanto no período pré-ditatorial quanto ditatorial do Brasil. Assim, o espaço histórico é permeado por um embate discursivo em que o poder e as perspectivas sobre ele se interpõem, também, ideologicamente. Destaquemos o discurso sociopolítico, sua variedade de enunciados e suas tipificações. Podemos citar, somente para ilustrar esse embate, por um lado, os discursos produzidos a partir de mensagens governamentais da publicidade, da pedagogia, dos slogans, dos noticiários, dos jornais e, por outro, as canções e manifestações artísticas que se propunham a mostrar outra perspectiva daquele estado de coisas.

“A revolução vitoriosa se investe no exercício do poder constituinte. Êsse se manifesta pela eleição popular ou pela revolução. Esta é a forma mais expressiva e mais radical do poder constituinte. Assim, a revolução vitoriosa, como poder constituinte, se legitima por si mesma.”

(BRASIL, Ato Institucional nº1 – 09.04.1964)

“Se manchas as praças
Com teus esquadrões
Sangrando ativistas
Cambistas, turistas, peões
A lei abre os olhos
A lei tem pudor
E espeta o seu próprio inspetor

E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor
Que Deus te proteja
És preso comum
Na cela faltava esse um!”
(Hino da repressão, 1985 – Chico Buarque)

3. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS DA PESQUISA

Neste capítulo, exporemos os procedimentos de pesquisa que adotamos no que tange aos critérios de seleção e de recorte do corpus. Trataremos, ainda, da natureza e da constituição dele.

3.1 Configuração do corpus

A canção possui intrinsecamente uma tradição popular, haja vista que as primeiras manifestações artísticas e literárias em língua portuguesa a que temos acesso são as cantigas do trovadorismo. Dentre as temáticas, podemos destacar, além do amor cortês, nas cantigas de amor, temas sociais, nas de escárnio e de maldizer, sobretudo em uma tipificação mais específica denominada sirventês, versando sobre o protesto, a polêmica pessoal em tom satírico e moralizante em um diálogo bastante próximo das relações e das tramas sociais da época.

As cantigas eram mais populares, pois tinham privilégio sobre outras manifestações artísticas dado o fato de a sociedade ser em grande parte analfabeta razão pela qual

essas manifestações literárias eram memorizadas e se perpetuavam na cultura popular.

Destacamos, neste trabalho, a manifestação cancional buarquiana que possui uma configuração discursiva opositora ao regime militar. O próprio compositor diz que se tratava de temáticas que não eram comumente abordadas pelos meios de comunicação⁹.

Somemos a esse espaço discursivo os discursos dos apoiadores ao regime, fundamentados em temáticas e em valores como a oposição ao comunismo, sempre associado a ditaduras; a proteção da democracia, associada ao regime militar; o patriotismo, buscando uma identidade nacional relacionada ao governo em oposição a uma alteridade, os não apoiadores do regime.

Assimilamos, dessa forma, as canções compostas nesse período como enunciados engajados, efetivamente produzidos em um dado contexto sócio-histórico. Podemos, ainda, evidenciar a relevância do corpus com as polêmicas atuais em torno da “Comissão Nacional da Verdade”; com a descoberta, recente, da vala do cemitério de Perus, onde foram encontradas 1.500 ossadas; com o debate gerado em torno da abertura dos arquivos do Exército em nome da “verdade histórica”; com relatos que ainda hoje ao abordar o tema ditadura militar, muitas vezes, são feitos colocando os torturadores como cumpridores de ordens e os torturados como rebeldes idealistas.

Nem mesmo na referência a este período do Brasil há consenso, militares, ex-militares e apoiadores do regime referem-se a este período e à instauração do regime como uma “revolução militar” que libertou o Brasil de uma ditadura comunista. Outros, os opositores, referem-se ao período como um golpe que usurpou e tomou o poder com diversos mecanismos de coerção e de opressão física e ideológica. Percebemos que está à baila um assunto em nada desgastado, tendo em vista a polêmica ainda avivada perante o assunto.

Destacam-se, nesse âmbito, as canções buarquianas sociopolíticas, em que, segundo o próprio compositor “era um veículo de ideias ainda mais naquele

⁹ Em entrevista dada à revista *Rolling Stone* (n. 61) em outubro de 2011.

momento em que as ideias estavam bastante obstruídas. Fiz musicas até com um sentido de denúncia imediata”¹⁰

O cantor ressalta que as canções ficaram datadas, pois fazem referência a algo do contexto da época. Consideremos, ainda, o que postula Napolitano (2005, p. 32), segundo o qual, “[...] a idéia de MPB, por exemplo, expressou um momento de aliança social e política entre diversas classes sociais em torno de um ideal de nação, defendida, primordialmente, por setores nacionais de esquerda [...]”. Ainda segundo o autor, na década de sessenta a canção se torna um “veículo fundamental de projetos culturais e ideológicos” (idem, p. 47).

3.1.1 Canção: sincretização e efeitos de sentido

Em relação ao processo de composição das canções, Chico Buarque afirma que compõe a letra e a melodia ao mesmo tempo. Para ele “a parte literária de uma canção não é literariamente independente, letra e melodia foram feitas para andar juntas.”¹¹ Ainda conforme Napolitano (2005):

[...] o efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos. [...] (NAPOLITANO, 2005, p.80).

¹⁰ Declaração feita no programa *Jô Onze e meia* (SBT), em dezembro de 1991. – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iN6uYkXL8Ms>>. Acesso em 24/10/2010.

¹¹ Declarações feitas no programa *Jô Onze e meia* (SBT), em dezembro de 1991. – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iN6uYkXL8Ms>>. Acesso em 24/10/2010.

O cantor e compositor estudado corrobora esse postulado: “Se você pegar as canções do tempo da ditadura, vai ver que as tintas são mais fortes, há menos nuances, até os arranjos, o jeito de cantar eram diferentes¹²”.

Os teóricos Tatit e Carmo Jr, em diversas publicações, compartilham da mesma ideia. Afirmam que letra e melodia na canção possuem elos que as unem e fazem com que constituam um só corpo: a canção. A união produz efeitos de sentido distintos e desperta sentimentos e emoções de maneira particular. Temos, ainda nessa perspectiva, a idéia de que o núcleo de identidade da canção é justamente a união dessas duas grandezas: letra e melodia.

Desse modo, o corpus por nós escolhido para análise se mostra bastante complexo, exigindo um modelo teórico-metodológico capaz de abordá-lo adequadamente, uma vez que estamos tratando de um texto sincrético com grandezas que se articulam para um projeto final.

3.2 Constituição do corpus: seleção e recorte

O interesse em nosso corpus surgiu a partir da relevância social e política que as canções buarquianas têm no contexto histórico da ditadura militar no Brasil, dado o destaque de seu caráter retórico. Historicamente, percebemos que Chico Buarque e outros compositores, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré faziam de suas composições espaço para tratar de temas que, na época, eram censurados.

Uma vez suscitado o interesse pelo corpus, realizamos um vasto levantamento da discografia do cantor durante o período da ditadura¹³. Consultamos as obras do autor, fazendo uma audição de todas as suas composições. Efetuamos leituras sobre a vida, a obra e as canções do compositor. Essa primeira etapa foi de suma importância, a fim de delimitarmos o recorte, a abrangência e a dimensão do corpus no que tange aos aspectos sociopolíticos.

¹² Em entrevista dada ao *Correio Brasiliense* em 02.09.1999. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/correio_0209.htm>. Acesso: 21.10.2011.

¹³ A discografia consultada está relacionada na parte pós-textual, nos anexos, de nossa tese (p. 336).

Ao estudarmos as histórias das canções, seu contexto histórico, as entrevistas do artista e toda discografia do período de ditadura, identificamos cerca de 34 canções com temáticas sociopolíticas, fazendo alguma possível referência ao regime militar. Não selecionamos, dessa forma, apenas canções de protesto ou de intervenção, como “Apesar de você” de 1970, mas todas aquelas que, de alguma forma, tematizavam a configuração social e política do Brasil da época. Dessas 34 canções elegemos 13, que irão compor efetivamente o corpus a ser analisado.

3.2.1 Inventário de canções selecionadas

A seguir elencamos as obras do compositor cuja referência sociopolítica, ligada ao governo militar ou consequências decorrentes deste, é um traço constitutivo. Nesse inventário, em negrito e com asterisco, colocamos aquelas canções que foram objeto de nossa análise, embora, em muitos momentos deste trabalho, façamos menção a muitas das que não foram selecionadas para a análise efetiva.

- “Olê, olá” (1966);
- * **“Ano novo” (1967);**
- “Roda viva” (1967);
- “Ela desatinou” (1968);
- “Sabiá” (1968);
- * **“Bom tempo” (1968/1969);**
- * **“Apesar de você” (1970);**
- * **“Deus lhe pague” (1971);**
- * **“Samba de Orly” (1970);**
- “Quando o carnaval chegar” (1972);
- “Bom conselho” (1972);
- “Partido alto” (1972);
- “Cala a boca, Bárbara” (1973);

- * **“Fado tropical” (1972-1973);**
- “Vence na vida quem diz sim” (1972-1973);
- * **“Acorda amor” (1974);**
- * **“Tanto mar” (1975);**
- “Sinal fechado” (1975);
- “Milagre brasileiro” (1975);
- “Vai levando” (1975);
- “Basta um dia” (1975);
- “O que será?” (1976);
- * **“Meu caro amigo” (1976);**
- “Corrente” (1976);
- “Feijoada completa” (1977);
- * **“Cálice” (1973 – porém gravada em 1977);**
- * **“Pedaço de mim” (1977-1978);**
- “Não sonho mais” (1979);
- “Hino de Duran” (1979);
- “Não sonho mais” (1979);
- * **“Angélica” (1977);**
- “Alô, liberdade” (1981);
- “Pelas tabelas” (1984);
- * **“Vai passar” (1984).**

Devemos considerar ainda que boa parte das canções de Chico Buarque possuem engajamento sociopolítico. Temos, como outros exemplos de canções engajadas à situação social e política do Brasil, aquelas em que o compositor configura um eu-lírico feminino, abordando a situação da mulher, as experiências que ela vive e os

sentimentos que experimenta na sociedade brasileira. Citemos canções como “Com açúcar, com afeto” (1967); “Atrás da porta” (1972); “Olhos nos olhos” (1976); “Teresinha” (1977-78); “O meu guri” (1981).

Podemos citar, ainda, fora dessa perspectiva de um eu-lírico feminino, canções como “Pedro, pedreiro” (1965), – seu primeiro sucesso; “Construção” (1971), “Linha de montagem” (1980), canções em que também são tratados temas sociais e políticos. Nessas canções, por exemplo, a temática é voltada para a situação do trabalhador e das classes assalariadas na sociedade brasileira.

Porém, nas canções citadas, aquelas sob um eu-lírico feminino e aquelas retratando a temática do trabalhador, não encontramos o viés político, referindo-se, diretamente, à ditadura militar ou às questões relacionadas à opressão vinculada a esse governo, razão pela qual não as inventariamos em nossa relação.

Ainda assim, o nosso recorte do corpus se mostra bastante tênue, uma vez que, conforme demonstramos, as canções de Chico Buarque guardam estreita relação com diversos temas da sociedade, e, conseqüentemente, com a política que a rege. Nas palavras do compositor sobre suas composições de protesto: “De protesto mesmo, fiz poucas, talvez uma meia-dúzia. Sobre a realidade social, continuo fazendo¹⁴”.

Assim, todas as canções elencadas em nossa exposição poderiam ser consideradas como tendo temáticas sociopolíticas. Apesar disso, dados nossos objetivos, priorizamos o viés sociopolítico, tendo como hipótese a referência ao regime militar ou à configuração social em decorrência desse regime, hipóteses que pudemos confirmar no momento de nossas análises.

Vale ressaltar ainda que não temos o intuito de interpretar ou de analisar as canções de maneira a esgotá-las ou, até mesmo, de determinar o que foi efetivamente dito, entrando em questões como: quais foram as intenções do compositor nas canções abordadas? Temos, pois, o objetivo de abordar os possíveis efeitos de sentido presentes nas canções e apontar a que princípios manipulativo-persuasivos esses

¹⁴ Em entrevista ao jornal *Correio Brasiliense* em 02/09/1999. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/correio_0209.htm>. Acesso em 10/02/2011.

efeitos de sentido podem servir retoricamente, tendo como referência o seu contexto de produção.

Ressaltemos, ainda, que os textos das canções e seus efeitos de sentido, muitas vezes, permanecem opacos. O próprio compositor em entrevista relata que “algumas (metáforas) tão obscuras que se tornaram incompreensíveis. Às vezes, eu mesmo não sei o que eu quis dizer com algumas metáforas de músicas como “Cálice” (parceria com Gilberto Gil), por exemplo.¹⁵” Fato é que a opacidade do texto das canções se intensifica dado o contexto de produção e as estratégias utilizadas para “burlar” a censura. Assim sendo, a figuratividade utilizada nas canções serve, retoricamente, tanto a princípios manipulativo-persuasivos, no que toca à proposição de teses à adesão, quanto para, a partir de uma ambiguidade instalada, conseguir participar das instâncias sociais de produção discursiva no âmbito cancional.

¹⁵ Em entrevista ao jornal *Correio Brasiliense* em 02/09/1999. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/correio_0209.htm>. Acesso em 10/02/2011.

“Porque estamos no mundo, estamos condenados ao sentido, e não podemos fazer nada ou nada dizer que não tenha um nome na história” (Merleau-Ponty, 1945)

“O que será, que será?
Que vive nas idéias desses amantes
Que cantam os poetas mais delirantes
Que juram os profetas embriagados
Que está na romaria dos mutilados
Que está na fantasia dos infelizes
Que está no dia a dia das meretrizes
No plano dos bandidos dos desvalidos
Em todos os sentidos

Será, que será?
O que não tem decência nem nunca
terá
O que não tem censura nem nunca terá
O que não faz sentido”
(“O que será”, 1975 – Chico Buarque e
Milton Nascimento)

4. QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO I: SEMIÓTICA

Iniciamos a exposição de nossa fundamentação teórica interdisciplinar com a semiótica. Arcabouço teórico que servirá, em nossa análise, como parâmetro de apropriação e de descrição discursiva, bem como de depreensão dos possíveis efeitos de sentido e das funções manipulativo-persuasivas que eles exercem nas canções.

4.1 Semiótica discursiva

A semiótica discursiva está inserida no estruturalismo francês que surge a partir do advento da linguística, quando Saussure (1969) problematiza a diferença entre a língua e a fala, e a dicotomia do signo, definindo-o na relação entre um significante e um significado. Temos, assim, no autor franco-suíço, como definição de signo a união entre o significado e a imagem acústica. Dessa forma o significado é o conceito ou a ideia, a representação mental de um objeto ou de uma realidade social em que nos situamos e por imagem acústica a percepção da materialidade do significante.

Ressaltemos que essa representação está condicionada à formação sociocultural a que estamos submetidos desde o nascimento. Para Saussure, conceito é sinônimo de significado (plano das ideias), a contraparte inteligível da palavra, que se correlaciona ao significante, que é a parte sensível. Conforme o linguista (ibidem, p. 80), a imagem acústica “não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som”; com isso, temos que o signo linguístico é “uma entidade psíquica de duas faces”.

Os dois elementos citados que formam a dicotomia defendida por Saussure – significante e significado – constituem o signo: “estão intimamente unidos e um reclama o outro” (Ibidem, p. 80). Assim, podemos entender serem as faces do signo de alguma forma interdependentes e inseparáveis. A respeito, afirma o autor:

Propomo-nos a conservar o termo signo para designar o total e a substituir conceito e imagem acústica respectivamente por significado e significante; estes dois termos têm a vantagem de assinalar a oposição que os separa, quer entre si, quer do total de que fazem parte. [...] (SAUSSURE, 1969, p. 81)

Assim, a linguística, no século XX, passa a estabelecer-se como ciência, ampliando as possibilidades de estudo da língua e da linguagem, admitindo novas problemáticas envolvidas na comunicação.

Hjelmslev (1971), por sua vez, postula a necessidade de conceber-se o plano do conteúdo de maneira distinta daquele da expressão. Ampliando as noções de significante e de significado. No seu “Prolegômenos”, a linguagem é definida da seguinte forma:

A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana.[...] O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível

indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte de desenvolvimento dessas coisas. (HJELMSLEV, 1971, p 1-2)

Assim, a fim de obter uma descrição do fenômeno da linguagem e em convergência com estudos de Saussure, Hjelmslev (1971) propõe o plano do conteúdo e o da expressão e, para cada um deles, uma forma e uma substância. Hjelmslev já considerava o caráter abrangente da noção de linguagem em sua concepção de teoria linguística.

[...] A teoria linguística, por necessidade interna, é levada a reconhecer não apenas o sistema linguístico em seu esquema e seu uso, em sua totalidade assim como em seus detalhes, mas também o homem e a sociedade humana presentes na linguagem e, através dela, a atingir o saber humano em sua totalidade. (HJELMSLEV, 1971, p.132)

Embora a descrição de Hjelmslev acerca da língua e da linguagem se mostre de extrema relevância para a abordagem dos estudos discursivos, e demonstre ser uma ampliação dos pressupostos dos estudos linguísticos de Saussure, faltavam, ainda, elementos de análise que permitissem ir além da frase, ou seja, chegar, de fato, a um modelo de análise de nível transfrástico.

Tal problemática se intensifica uma vez que os textos se manifestam sob diversos gêneros, com o intuito de contemplar as necessidades das inúmeras situações de comunicação existentes no mundo atual, bem como a necessidade artística e cultural inerente ao ser humano. Assim, a noção de texto torna-se abrangente, e sua abordagem, ainda mais complexa.

Dessa forma, a semiótica discursiva inscreve-se na problemática de estudos da língua e da linguagem, do texto e do discurso subjacente a ele. Ela constitui-se como um projeto de ciência, desenvolvido pelo lexicólogo lituano Algirdas Julien Greimas e pelo Grupo de Investigações Semiolingüísticas da Escola de Altos Estudos em Ciências Sociais.

Essa teoria, pertencente ao estruturalismo francês, é bastante pertinente à análise pretendida neste trabalho, pelo seu objetivo de buscar os possíveis efeitos de sentido em um texto, seja ele verbal, não verbal ou sincrético em um nível transfrástico, num modelo de análise que, conforme Tatit:

Greimas munuiu-se ainda de um sólido modelo de análise do conto maravilhoso russo, formulado por Vladimir Propp¹⁶, e, depois de sucessivas adaptações, lançou sua própria teoria narrativa, cujos elementos conceituais demonstram ser possível uma abordagem sintática do texto integral. (TATIT, 2003, p. 188)

Assim, Greimas inaugura procedimentos de análise, cujo ponto de partida é o texto, e os sentidos estão subordinados a ele. Temos a ideia de uma abordagem do sentido que vai além da frase, passando de uma abordagem linguística para uma abordagem semiótica. Greimas, então, cria uma sintaxe da narratividade. “Portanto, em vez de noções linguísticas, o autor estava agora operando com noções semióticas” (TATIT, 2003, p. 188).

Greimas, em 1966, publica o livro “Semântica Estrutural”, publicação em que o autor inaugura procedimentos de análise e de estudo do texto como unidade de sentido, tornando o sentido da frase subordinado a essa unidade. Ressaltemos que Greimas preenche uma lacuna metodológica de abordagem do discurso e do texto, do qual trata sob uma perspectiva gerativa descritora de estratos de significação. É o que o lexicólogo lituano denomina “percurso gerativo de sentido”.

A partir dessa abordagem, torna-se central a noção de efeitos de sentido, a qual traz importantes contribuições aos estudos linguísticos: a conclusão de que o sentido é um dos elementos imprescindíveis à análise da linguagem em todos os seus aspectos.

Convém destacar que a expressão “efeito de sentido” é recuperada por Greimas, tomada do linguista francês Gustave Guillaume. Essa noção refere-se à impressão de “realidade” produzida pelos nossos sentidos. Podemos concebê-la como a manifestação do encontro do sujeito humano com o objeto-mundo.

¹⁶ PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto**. Lisboa: Veja, 1983.

Ao tratarmos de sentido, não podemos deixar de abordar a noção de percepção e de interpretação, tendo em vista que essas duas atividades precedem o “sentido” ao entrarmos em contato com os textos, assimilados como a manifestação do encontro do plano de expressão e do plano do conteúdo.

Conforme Merleau-Ponty (1971), somos consciências que se constituem por aquilo que as habita. Assim: “É esta êxtase da experiência que faz com que toda percepção seja percepção de alguma coisa [...]” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 83). Para o autor a consciência e a percepção são indissociáveis. “Fazemos percepção com o percebido” (1971, p. 23), sendo esse percebido o que habita nossa consciência em algum momento. Acrescenta: “Toda consciência é consciência de alguma coisa” (idem, p. 23). Assim, nossa consciência produz para nós os sentidos a partir do percebido. Ainda em Merleau-Ponty (1971, p. 334), temos que “É sobre a experiência do mundo que devem se fundamentar todas as nossas operações lógicas de significação”. É dessa forma que somos presenças no mundo e estamos em constante relação com ele e com as significações dele extraídas, cuja relação com a linguagem é indissociável. Segundo o autor (idem, p. 17), “porque estamos no mundo, estamos condenados ao sentido, e não podemos fazer nada ou nada dizer que não tenha um nome na história”.

Assim, percebemos o mundo que nos rodeia, e ao qual buscamos dar significação constantemente, a partir da operação de percepção realizada com o que é percebido e interpretado, permeado pela linguagem e pelos efeitos de sentido produzidos por nossa consciência.

Percebemos, portanto, o papel fundamental da linguagem como forma de representação, construção ou até mesmo reconstrução do mundo e a função central da discursividade e das atividades discursivas na relação sujeito x mundo, uma vez que tais atividades mediam essa relação e, com efeito, a consciência do indivíduo no mundo.

Conforme postula Merleau-Ponty, “o estado de consciência torna-se consciência de um estado, a passividade, posição de uma passividade, o mundo torna-se

correlativo de um pensamento e só existe para um constituinte.¹⁷”(Ibidem, p. 214-215).

Inferimos, a partir dos postulados ora expostos, que todo estado de consciência é a consciência de um estado e que os efeitos de sentido e o processo de significação estão estreitamente relacionados à consciência do indivíduo, à forma de ser e de estar no mundo e todo esse processo é permeado pela linguagem e pela discursividade inerente a ela.

Notamos, então, um importante ponto de intersecção entre a retórica, como arte e ciência da persuasão, e as atividades discursivas com a noção de sentido e de consciência. Retoricamente, faz-se a proposição de uma perspectiva de estado de coisas ao assentimento de outrem, buscando, assim, modificar seus estados de consciência. Atua-se, assim, em suas crenças, em suas opiniões, em suas verdades, enfim, na consciência dos estados de coisas em uma dada perspectiva, região em que cremos se inserirem as canções ora analisadas. “Uma consciência constrói – para X – esta máquina de linguagem que dará a uma outra consciência a oportunidade de efetuar os mesmos pensamentos [...]” (Merleau-Ponty, 1971, p.189), uma vez que “as significações vagueiam entre nós e as coisas. [...]” (idem, p. 452).

Consideramos ser nessa problemática que a semiótica, proposta como ciência que estuda os possíveis efeitos de sentido, inscreve-se. A ela, no que tange à linguagem, coube a análise das relações entre enunciação e discurso em suas diferentes manifestações e a apreensão dos efeitos de sentido nessas manifestações.

A enunciação, em semiótica, é compreendida como:

[...] a instância de mediação entre as estruturas narrativas e discursivas que, pressuposta no discurso, pode ser reconstruída a partir das pistas que nele espalha; é também mediadora entre o discurso e o contexto sócio-histórico e, nesse caso, deixa-se apreender graças às relações intertextuais. (BARROS, 2005, p. 53)

¹⁷ Ressaltemos que o termo constituinte para o autor se refere à própria consciência, ao passo que aquilo que está na consciência é o constituído.

Destacamos ainda que:

A semiótica discursiva estuda a significação, que é definida no conceito de texto. O texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo se refere ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer em semiótica, ao que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz. O plano da expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, 2004, p. 11)

A semiótica considera a enunciação como condição pressuposta pelo discurso, e o enunciado, seu produto que apresenta marcas que permitem recuperá-la, acessando assim o discurso.

Feitas essas considerações sobre a semiótica discursiva, exporemos alguns postulados teóricos dessa importante ciência do discurso que servirão de base para nossas análises. Abordaremos o percurso gerativo de sentido que, em semiótica, compreende três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. A apreensão desses níveis de análise nos fornece elementos para inferir possibilidades de efeitos de sentido nas canções que analisaremos no capítulo sexto.

4.1.1 Nível fundamental

O ponto de partida e o de chegada de análise em semiótica discursiva é o nível fundamental, a estrutura profunda e o nível abstrato do texto. No nível das estruturas fundamentais, são apreendidas categorias semânticas em oposição semântica. Essas categorias estão subjacentes à superfície textual, estão no âmbito do discurso produzido pelo texto. Ao apreendermos tais categorias, temos para uma narratividade temas fundamentais como vida *versus* morte; amor *versus* ódio; bem *versus* mal. Nesse nível, são percebidas as ideologias, os temas tratados, os assuntos implícitos ou não, enfim, trata-se do nível mínimo de apreensão temática de um texto.

As relações do nível fundamental realizam-se a partir daquilo que chamamos de manifestação, ou seja, da união de um plano de conteúdo a um de expressão. A manifestação está relacionada ao conceito de texto que, sob essa perspectiva, é o revestimento concreto do nível mais abstrato: o fundamental.

Conforme Fiorin:

Quando se fala em percurso gerativo de sentido, a rigor se fala de plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo linguístico sem expressão linguística, pois um plano de conteúdo precisa ser veiculado por um plano de expressão que pode ser de diferentes naturezas: verbal, gestual, pictórico, etc. (FIORIN, 2009, p. 44)

O próprio autor põe termo à problemática sobre a necessidade dessa abordagem distinta:

Poder-se-ia perguntar por que diferenciar a imanência (plano do conteúdo) da manifestação (união do conteúdo com a expressão), se não existe conteúdo sem expressão e vice-versa. Essa distinção é metodológica e decorre do fato de que o mesmo conteúdo pode ser expresso por diferentes planos de expressão. [...] (FIORIN, 2009, p. 45)

A necessidade dessa abordagem se intensifica mais ainda:

No plano de expressão verbal, esses efeitos estilísticos são, entre outros, o ritmo, a aliteração, a assonância, as figuras retóricas de construção, etc. Quando o plano de expressão não apenas veicula um conteúdo (como acontece nos textos informativos), mas recria-o (como ocorre nos textos poéticos), novos sentidos são agregados pela expressão ao conteúdo. (FIORIN, 2009, p. 45)

Necessitamos, nesse caso, em alguns textos – como é o caso das canções – buscar no nível da manifestação os efeitos estilísticos da expressão, porque muitas vezes eles criam (ou recriam) simulacros que têm o objetivo de reconstruir algo numa dada perspectiva e de uma dada maneira. Postula Fiorin (2009, p. 45): “Ler esse texto é como estar vendo, sentindo e ouvindo um simulacro da realidade [...].”

Sobre a configuração discursiva, nesse nível de análise, centremo-nos na seguinte citação:

Muitas vezes, tomamos diferentes textos e percebemos que eles tratam do mesmo tema. No entanto, analisando-os de perto, vemos que cada um deles aborda esse tema de maneira distinta. Os percursos temáticos que explicitam esse tema genérico são diferentes e, portanto, os percursos figurativos que os revestem também. Esse tema amplo que aparece em vários discursos (o amor, a morte, a infância, a partida, o exílio, etc.) constitui não propriamente um tema, mas uma configuração discursiva. Uma configuração é um lexema do discurso que engloba várias transformações narrativas, diversos percursos temáticos e diferentes percursos figurativos. Uma configuração reúne, pois, um núcleo comum de sentido e variações figurativas (percursos figurativos 1, 2, 3...n), variações temáticas (percursos temáticos 1, 2, 3...n) e variações narrativas (percursos narrativos 1, 2, 3...n). Se, no interior de um único texto, é possível depreender percursos figurativos, temáticos e narrativos, a depreensão da configuração discursiva só é possível a partir do confronto de vários discursos. (FIORIN, 2009, p. 107)

Fiorin ratifica:

A semântica do nível fundamental abriga as categorias semânticas que estão na base da construção de um texto. [...] Uma categoria semântica fundamenta-se numa diferença, numa oposição. No entanto, para que dois termos possam ser apreendidos conjuntamente, é preciso que tenham algo em comum e é sobre esse traço comum que se estabelece uma diferença. Não opomos, por exemplo, /sensibilidade/ a /horizontalidade/, pois esses elementos não têm nada em comum. Contrapomos, no entanto, /masculinidade/ a /feminilidade/, pois ambos se situam no domínio da /sexualidade/. (FIORIN, 2009, p. 22)

[...] São contrários os termos que estão em relação de pressuposição recíproca. O termo /masculinidade / pressupõe o termo /feminilidade / para ganhar sentido e vice-versa. Se se aplicar uma operação de negação a cada um dos contrários, obtêm-se dois contraditórios: /não masculinidade / é o contraditório de /masculinidade / e /não feminilidade/ é o de /feminilidade/. Cada um dos contraditórios implica o termo contrário daquele de que é o contraditório. Assim, / não masculinidade/ implica /feminilidade/ e /não feminilidade / implica /masculinidade /. Os dois contraditórios (aqui, /não masculinidade / e /não feminilidade /) são contrários entre si. Para distingui-los dos outros dois contrários (/masculinidade / e /feminilidade /), vamos chamá-los subcontrários. (FIORIN, 2009, p. 22)

Fiorin (2009, p. 24) postula ainda que em semiótica “A semântica e a sintaxe do nível fundamental representam a instância inicial do percurso gerativo e procuram explicar os níveis mais abstratos da produção, do funcionamento e da interpretação do discurso.”

Assim, para que o quadrado semiótico seja formalizado no nível fundamental, é necessário que entre os termos, colocados em oposição, haja algum traço semântico comum. Os contrários, os contraditórios e os subcontrários devem estar em relação de dependência e de pressuposição. Podemos opor manga *versus* laranja, pois entre esses elementos há o compartilhamento do traço comum fruta, assim também ocorre entre os temas vida *versus* morte; paz *versus* guerra ou bem *versus* mal. O funcionamento do quadrado semiótico dá-se, conforme expõe Tatit:

Para tanto, conta basicamente com as operações de *negação* e *asserção*. Com a primeira, instaura os termos contraditórios que, muitas vezes, funcionam como termos de passagem. Com a segunda, instaura os termos contrários que articula a principal oposição contida no texto. (TATIT, 2003, pág. 198)

Assim, temos no quadrado semiótico o seguinte esquema:

Os valores semânticos do nível fundamental estão revestidos no texto pelos outros dois níveis: o narrativo e o discursivo. Articulados ao nível fundamental, eles geram efeitos de sentido tais como demonstrar o “porquê” e o “como” agem os sujeitos em seus percursos em busca de valores investidos nos objetos, por exemplo.

Representamos essa estrutura elementar do texto com o “quadrado semiótico”, que permite avaliar, de maneira lógica, a mobilidade dos termos formadores do eixo semântico fundamental. Podemos “tematizar” o quadrado semiótico da seguinte forma:

Pietroforte resume o raciocínio utilizado no quadrado semiótico: “Se o sentido é estabelecido em uma rede de relações, no nível fundamental, busca-se determinar não uma relação fundamental, mas uma rede fundamental de relações.” (PIETROFORTE, 2004, p. 11). O percurso gerativo de sentido, dessa forma, se estrutura nas relações fundamentais de sentido, orientadas por uma categoria semântica mínima.

Convém destacar que o nível fundamental, no modelo greimasiano, traz oposições rigorosas, caracterizadas por oposições baseadas na negatividade e na positividade, seja na relação de seus contrários, de seus subcontrários ou de seus contraditórios. Essas oposições rigorosas não levam em consideração a transitividade inerente à narratividade e aos estados do sujeito. Zilberberg (2006, p. 129-147) propõe uma sintaxe mais dinâmica do que a simples oposição de elementos. Esse modelo traduz de maneira mais tensiva as relações estabelecidas entre os temas, no nível fundamental, ou no tensivo, conforme o autor Zilberberg (2011, p. 42):

Lembremos, todavia, o conhecido exemplo do quadrado semiótico, cujas premissas eram em princípio lógico-semânticas, mas que, para ‘funcionar’, necessitava da *foria*, a qual certamente não é de natureza lógico-semântica. (ZILBERBERG, 2011, p. 42)

Tatit (2003, p. 201) explica que: “Euforia e disforia, por sua vez, são articulações da categoria complexa *foria*, cuja raiz etimológica (“força que leva adiante”) ajuda-nos a compreender o mecanismo sintático da negação → asserção → denegação etc [...]”

De fato, se tomarmos a *foria* como uma força que transporta as categorias semânticas, torna-se plausível admitir que estas últimas já surgem conformadas por modulações tensivas. A euforia opera a passagem das relações tensivas, caracterizadas por rupturas, às relações relaxadas, as que restabelecem os elos contínuos entre os elementos. Contrariamente, a disforia compreende a passagem das continuidades às descontinuidades que geram as tensões. (TATIT, 2003, p. 199)

Em um modelo tensivo, constituído pelas categorias fóricas, não teríamos a negação ou asserção, mas sim continuidades e paradas em um nível fundamental (ou tensivo). Para explicar as relações de relaxamento, contenção, retenção e distensão, Tatit (2003, p. 199) expõe o seguinte quadrado:

Ao considerarmos as continuidades das categorias fóricas e não as rupturas de negações ou de asserções do quadrado semiótico, temos o seguinte quadrado tensivo:

Dessa maneira, o modelo de Zilberberg não opera pela negatividade ou pela positividade de contrários, contraditórios ou subcontrários, mas por uma continuidade e descontinuidade. Entendemos que esse tratamento é mais pertinente

às transformações da narratividade e das suas categorias fundamentais, nesse caso, tensivas.

4.1.2 Nível narrativo

O nível narrativo é menos abstrato que o fundamental. É nele que depreendemos as ações, as transformações, os programas e as performances dos atores na narrativa. Inicialmente, tomemos a noção de narração e de narratividade, esta presente em todos os textos; aquela é uma sequência textual de tipologia específica. Para Fiorin:

A primeira objeção que se poderia fazer, quando se diz que um dos níveis do percurso gerativo é o narrativo, é que nem todos os textos são narrativos. Na realidade, é preciso fazer uma distinção entre narratividade e narração. Aquela é componente de todos os textos enquanto esta concerne a uma determinada classe de textos. A narratividade é uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Isso significa que ocorre uma narrativa mínima, quando se tem um estado inicial, uma transformação e um estado final.

[...] Entendida como transformação de conteúdo, a narratividade é um componente da teoria do discurso. Já a narração constitui a classe de discurso em que estados e transformações estão ligados a personagens individualizadas. (FIORIN, 2009, p. 28)

Nessa perspectiva, é preciso considerar na sintaxe narrativa dois tipos de enunciados: os de estado, que estabelecem relações de junção (Ele é; está, possui etc.); e os de fazer, que demonstram as transformações, as passagens de um estado a outro (Ele ficou, ganhou, perdeu etc.).

Consideremos, também, que tanto no nível fundamental quanto no narrativo, até o momento expostos, podemos depreender o “enunciador geral” do texto. Segundo Tatit:

Se no plano profundo só ficamos sabendo do enunciador geral do texto por suas escolhas de valores fóricos, que vão gerar

ascendência de algumas tensões sobre outras, os níveis narrativo e discursivo, essa entidade pressuposta envia alguns representantes que, todavia, jamais podem ser confundidos com ela. No nível narrativo, reconhecemos a atividade do enunciador pela disposição das funções actanciais e pela distribuição entre elas dos atributos modais. (TATIT, 2003, p. 203)

A manipulação, entendida como a ação comunicativa exercida por um actante da narrativa (o destinador) sobre outro (o destinatário), é uma categoria importante neste nível de análise. Podemos caracterizar a manipulação como a exposição de uma tese a um destinatário, com o objetivo de transformá-lo em um sujeito de estado, que espera, que quer, que deve, que sabe, na relação com um objeto (aquilo que o sujeito passa a desejar), para que, enfim, ele se torne um sujeito realizador, iniciando seu programa narrativo, ou seja, saia em busca do objeto, “a parada da parada”.

Nesse ponto, interessa-nos ressaltar as paixões como forma de manipulação, de persuasão e, sobretudo, de modalização. São a cólera, o ódio, o amor, a indignação que modalizam o sujeito e o fazem iniciar a “parada da parada”. As paixões, nesse sentido, mostram-se como um fundamental ponto de intersecção entre a semiótica e a retórica, pois em ambas as ciências podemos ressaltar as paixões como recurso ou prova de persuasão ou, na terminologia semiótica, de manipulação.

Temos, pois, na narrativa, atores que na função de destinatários são modalizados pateticamente por um actante destinador-manipulador. Então o actante destinatário – que “deve” ou “quer” entrar em conjunção com o objeto – torna-se sujeito do querer ou do dever. Para esse fim, o destinador expõe uma tese a fim de suscitar no destinatário um sentimento de falta (de cisão), modalizando também o objeto semanticamente, nessa perspectiva, também tomado como um actante.

Sobre o processo de manipulação¹⁸, a semiótica o descreve de quatro formas: tentação, intimidação, sedução e provocação. O processo de manipulação, caracterizado pela relação actancial “destinador x destinatário”, constitui uma etapa

¹⁸ Vale destacar que a semiótica não assimila o termo manipulação na acepção platônica, mas na acepção de que é o fazer-crer, sobretudo, o fazer-fazer no ato comunicativo entre destinador e destinatário.

básica da narrativa. Dessa forma, o destinador busca um acordo, um contrato, com o destinatário, que pode rejeitar a manipulação ou aderir à tese exposta.

Destaquemos, no nível narrativo, os dois programas que o compõem: o programa narrativo de base e o de uso. No programa narrativo de base, temos dois tipos de performances: a eufórica – em que o sujeito é sancionado positivamente com a conjunção com seu objeto de valor; e a disfórica – em que o sujeito não é sancionado com seu objeto de valor. Como vimos, o objeto motiva ou mobiliza o sujeito para a ação que o leva à transformação por conjunção ou por disjunção com o referido objeto.

O programa narrativo de uso é o percurso em que o sujeito adquirirá competências (modalizações) para executar sua performance. A modalização do destinatário, por sua vez, é constituída, inicialmente por objetos-modais, caracterizados por verbos que são aquilo de que o sujeito necessita para executar sua performance de maneira eufórica (a conjunção com seu objeto).

Segundo Fontanille (1998, p.170), em semiótica, temos os seguintes verbos modais: na dimensão endógena, os verbos querer e saber; na exógena, os verbos poder e dever. No quadro a seguir, elencamos as possibilidades de modalização e de manipulação do destinatário para a sua transformação em sujeito:

Manipulação	Fazer do destinador-manipulador que por meio de um:	Modalização do destinatário
PROVOCAÇÃO	SABER cria uma imagem negativa do destinatário, que se vê obrigado a negá-la.	DEVER-FAZER
SEDUÇÃO	SABER cria uma imagem positiva do destinatário para essa ser confirmada.	QUERER-FAZER
INTIMIDAÇÃO	PODER oferece valores negativos ao destinatário, que se vê obrigado a satisfazer o destinador, para não sofrer as sanções negativas.	DEVER-FAZER
TENTAÇÃO	PODER oferece valores positivos ao destinatário com os quais o destinatário quer entrar em conjunção, conseguindo uma sanção positiva.	QUERER-FAZER

Ainda conforme Fiorin:

A semântica do nível narrativo ocupa-se dos valores inscritos nos objetos. Numa narrativa, aparecem dois tipos de objetos: objetos modais e objetos de valor. Os primeiros são o querer, o dever, o saber e o poder fazer, são aqueles elementos cuja aquisição é necessária para realizar a performance. Os segundos são objetos com que se entra em conjunção ou disjunção na performance principal. [...]

[...] O valor do nível narrativo é o significado que tem um objeto concreto para o sujeito que entra em conjunção com ele. [...]
(FIORIN, 2009, p. 36-37)

Temos, assim, a apresentação de um objeto pelo destinador numa dada perspectiva que fará com que o destinatário, então transformado em sujeito, “queira” ou “deva” entrar em conjunção com ele. Assim, temos a possibilidade de modalização necessária do destinatário-sujeito para realizar seu programa narrativo de base de forma eufórica, passando pelos programas narrativos de uso (modalizações necessárias para tal).

Podemos ainda destacar a actância do abjeto, que é aquilo com que o sujeito quer permanecer em disjunção, sendo algo que possui valores disfóricos para ele.

Ainda no âmbito da manipulação, devemos destacar as noções de verdade, falsidade, ilusão e segredo relacionadas às noções de ser e de parecer. Em semiótica, entendemos que a articulação dessas categorias constituem estratégias de manipulação do destinador, as quais ecoam no postulado da verossimilhança em retórica, ou seja, da aderência de uma dada tese ao assentimento de dado auditório. Tatit (2003, p. 196) expõe a articulação das categorias veridictórias em semiótica da seguinte forma:

Tatit explica as implicações dessas modalidades veridictórias presentes no esquema exposto:

De acordo com os contratos assumidos pelos actantes do texto, algo será considerado verdadeiro quando puder, ao mesmo tempo, ser e parecer; será ilusório ao apresentar o composto parecer e não-ser; constituirá um segredo se articular simultaneamente ser e não-

parecer. Por fim, não sendo e nem parecendo, corresponderá ao conceito de falsidade. (TATIT, 2003, p. 196)

O destinador pode articular essas categorias veridictórias, a fim de fazer verossimilhante aquilo em que ele quer que o destinatário creia e não verossimilhante aquilo em que ele quer que o destinatário não creia.

A fim de complementar nossa exposição sobre a narratividade e sobre o nível narrativo, tomemos o postulado de Fiorin (2009, p. 29), para quem “Uma narrativa complexa estrutura-se numa sequência canônica, que compreende quatro fases: a manipulação, a competência, a performance e a sanção.” Devemos considerar na fase da ação-sanção a actância do destinador-julgador. Ao destinador-julgador cabe o julgamento do sujeito de forma positiva ou negativa, segundo os valores estabelecidos previamente. O sujeito recebe alguma retribuição como forma de recompensa por realizar as ações da maneira esperada (a sanção positiva-eufórica); ou, se o sujeito não cumpre sua performance conforme a expectativa desse destinador, é julgado de forma negativa, sofrendo, portanto, uma punição (a sanção negativa-disfórica).

A última fase é a sanção. Nela ocorre a constatação de que a performance se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Eventualmente, nessa fase, distribuem-se prêmios e castigos. (FIORIN, 2009, p. 31)

Podemos dizer que, nas narrativas, o sujeito realiza o simulacro da ação humana sobre as coisas do mundo, o destinador-manipulador, o simulacro da ação comunicativa do homem sobre o próprio homem e o destinador-julgador, o simulacro da ação do mundo sobre o homem.

Convém salientar que toda narratividade comporta dimensões polêmicas. A conjunção com o objeto para um sujeito implica a disjunção para outro, o sujeito necessita de modalizações para executar sua performance, as paixões que afetam os actantes da narrativa são conflitantes, o destinador-julgador sanciona ou não o sujeito, o destinador-manipulador tenta transformar o destinatário em sujeito, a fim de iniciar a narrativa em si e daí por diante. Essa dimensão polêmica pode ser

relacionada à própria tensão argumentativa presente nas narrativas das canções que analisamos, uma vez que há a negociação do objeto/ abjeto e a semantização deles pelo destinador, tomado em nosso trabalho como o próprio enunciador geral, o próprio cantor e compositor no simulacro instaurado. Tomemos como exemplo a “liberdade” e a “opressão”, temas tensivos revestidos figurativamente nas canções e depreendidos em nossas análises, são temáticas relacionadas ao conflito de interesses e de perspectivas presentes na sociedade da época.

A respeito dos atores no nível narrativo, devemos considerar todas as possibilidades de papéis actanciais por eles exercidos. Expusemos, até o momento, as actâncias (funções dos atores) de destinador *versus* destinatário; de sujeito *versus* objeto/ abjeto. O modelo actancial de Greimas (1966, p. 225) considera, ainda como actâncias possíveis no âmbito da narratividade as de adjuvante *versus* oponente.

Assim sendo, consideremos, então, que os atores em uma narrativa, constituindo a dimensão polêmica inerente a ela, se desdobram em papéis actanciais: ações e qualificações em uma narrativa; e, em papéis temáticos, que nada mais são do que os temas por eles representados. Conforme esse modelo, as actâncias são unidades discretas, cujos predicados se subdividem em dinâmicos (esfera de ação - fazer) e estáticos (esfera qualificacional - ser); são essas as dimensões dos atores nas narrativas, ou seja, seus predicados de estado e de ação. Por fim, inventariámos as actâncias dos atores na esfera de ação da seguinte forma:

- actante adjuvante *versus* actante oponente – afirmam sempre a busca de valores entendidos como uma injunção social: o adjuvante, ao realizar ações permitidas pela norma de um grupo, o oponente, por realizar ações proibidas pela norma do grupo em que ambos estão inseridos;
- actante sujeito *versus* actante objeto – constituem-se pela presença de predicados (manifestação de semas funcionais práticos): um sujeito que realiza uma ação e um objeto que recebe a ação realizada pelo sujeito. Consideramos a relação de sujeito e objeto como sendo de desejo de conjunção, isto é, o sujeito em uma narrativa tem o desejo de alcançar o objeto. Um traço característico da actância subjetal é o traço de atividade, ao

passo que o objeto possui o traço de passividade. Essa relação actancial é fundamental para o andamento da narrativa. Conforme Fiorin:

Não se pode confundir sujeito com pessoa e objeto com coisa. Sujeito e objeto são papéis narrativos que podem ser representados num nível mais superficial por coisas, pessoas ou animais. Numa narrativa de captura, por exemplo, os seres humanos a serem aprisionados são o objeto com que o ser que captura deve entrar em conjugação. [...] (FIORIN, 2009, p. 29)

Destaquemos, ainda, o abjeto que se refere àquilo que o sujeito quer permanecer em disjunção, dados seus valores disfóricos. E, por fim;

- actante destinador-manipulador *versus* actante destinatário – manifestam-se pela manipulação e pela modalização do primeiro em relação ao segundo. Essa relação é mediada pela comunicação entre eles. Dessa forma, o destinador convence ou persuade o destinatário com o intuito de despertar nele o “querer” ou o “dever” na relação de busca pelo objeto.

Convém lembrar o desdobramento da actância do destinador manipulador como destinador-julgador, cujas definições já expusemos.

Ainda sobre o actante destinador/ destinatário, dada a importância dessas categorias em nossas análises, convém destacar o que postula o dicionário de semiótica:

1. *Destinador e destinatário* (termos escritos geralmente com minúscula), tomados a R. Jakobson (de seu esquema de comunicação linguística), designam em sua acepção mais geral, os dois actantes da comunicação (chamados, também, na teoria da informação, mas numa teoria mecanicista e não-dinâmica, emissor e receptor). Considerados como actantes implícitos, logicamente pressupostos, de todo enunciado, são denominados enunciator e enunciatário. Em contrapartida, quando estão explicitamente mencionados e são, por isso, reconhecíveis no discurso enunciado (por exemplo: “eu”/ “tu”), serão chamados de narrador e narratário. Finalmente, quando o discurso reproduz, simulando-a (cf. diálogo) a estrutura da comunicação, serão ditos interlocutor e interlocutário,

trata-se como se vê de uma delegação realizada a partir do destinador e do destinatário.

Dessa forma, nas análises das canções, tomamos o cantor e compositor Chico Buarque como destinador, tendo em vista que na instância da enunciação, na interpretação do texto cancional, instala-se nele por marcas pessoais, podendo ainda ser assimilado como o enunciador geral do texto. No caso das canções em referência, este enunciador realiza um fazer persuasivo (ou manipulativo) na relação com o ouvinte da canção fator que coloca este ouvinte na disposição de destinatário, este que também pode estar instalado por marcas pessoais ou, até mesmo, estar de alguma forma instalado de maneira pressuposta.

Assim sendo, na perspectiva do dicionário de semiótica, assimilamos cantor e intérprete, como enunciador geral do texto que exerce também a função actancial de destinador. Devemos destacar, também, que o enunciatário, o ouvinte da canção, tendo em vista que este está sendo colocado numa disposição do querer ou do dever ou de alguma maneira sendo manipulado no sentido semiótico passa a exercer a actância de destinatário. Entendemos, assim, que as funções actanciais semióticas se desdobram sobre papéis sociais exercidos pelos indivíduos envolvidos na situação retórica cancional aqui abordada.

4.1.3 Nível discursivo

O nível das estruturas discursivas refere-se aos temas e às figuras que concorrem para a manifestação mais concreta do discurso, a maneira como se textualizam e se instauram categorias de atores, de tempo e de espaço, elementos constituintes do que podemos chamar de projeção de enunciação no enunciado.

[...] Como se produz um enunciado para comunicá-lo a alguém, o enunciador realiza um fazer persuasivo, isto é, procura fazer com que o enunciatário aceite o que ele diz, enquanto o enunciatário realiza um fazer interpretativo. Para exercer a persuasão, o enunciador utiliza-se de um conjunto de procedimentos argumentativos, que são parte constitutiva das relações entre o enunciador e o enunciatário.

A sintaxe do discurso abrange, assim, dois aspectos: a) as projeções da instância da enunciação no enunciado; b) as relações entre enunciador e enunciatário, ou seja, a argumentação. [...] (FIORIN, 2009, p. 57)

Dessa forma, se nos níveis fundamental e narrativo temos relações abstratas como, por exemplo, temas que subjazem ao texto ou um sujeito que entra em conjunção com um objeto de valor, no nível discursivo, essas formas abstratas são revestidas de termos que lhes dão concretude. Podemos ilustrar essa esquematização com a seguinte hipótese:

1. no nível fundamental, os temas de uma narrativa bíblica são salvação *versus* condenação;
2. no nível narrativo, esses temas são revestidos, ainda de forma abstrata e geral pelas performances e programas dos atores que compõem a narrativa, por exemplo, um sujeito que busca um objeto que reveste essa salvação;
3. no nível discursivo, temos todos esses elementos abstratos revestidos concretamente pelo nomes dos atores, actorialização (por exemplo, um sujeito – pecador x objeto – perdão), pelo tempo do discurso, temporalização (agora, então) e pelo espaço, espacialização (aqui, lá). Dessa forma, nesse nível temos, pois, a concretude em formas variantes de conteúdos narrativos invariantes.

Uma foto-novela, por exemplo, tem uma estrutura narrativa fixa: X quer entrar em conjunção com o amor de Y, X não pode fazê-lo (há um obstáculo), X passa a poder fazê-lo (o obstáculo é removido), o amor realiza-se. Entretanto, seu nível discursivo varia. O obstáculo, por exemplo, ora é a diferença social, ora é a presença de outra mulher, ora é uma doença e assim por diante. (FIORIN, 2009, p. 41)

Dizemos, então, que o nível narrativo e o fundamental são abstratos e o nível discursivo o reveste de forma concreta por meio de mecanismos de actorialização, de espacialização e de temporalização. O nível discursivo compreende, dessa maneira, a narrativa como uma combinatória de enunciados narrativos, compostos

por atores e predicados. Assim, é a instância da enunciação que regulamenta e constrói, por meio de traços recursivos, os atores da narrativa, as marcas que delimitam o tempo, o espaço e o tipo da enunciação.

Sobre a enunciação, Pietroforte (2004, p. 19) a postula como uma instância pressuposta, já que o que se apresenta ao semioticista é seu produto: o enunciado. Isso faz da enunciação a instância de produção do discurso, conforme expusemos. Ainda, conforme Pietroforte (2004), cada tipo de enunciação possui sistemas pessoais, temporais e espaciais próprios, cuja colocação em discurso é chamada *debreagem* e/ou *embreagem*. Cada procedimento de colocação desses elementos em discurso gera um efeito de sentido particular.

A respeito do nível discursivo e dos mecanismos de enunciação, temos que:

No nível discursivo o enunciador simula maior ou menor distância do texto por meio dos dispositivos conhecidos como *debreagem* e *embreagem*.

A *debreagem* pode ser enunciva ou enunciativa, conforme se refira, respectivamente, ao enunciado ou à enunciação. Com a *debreagem* enunciva, o enunciador provoca um efeito de distanciamento do seu lugar enunciativo. Instaura um assunto, ao qual se reporta em terceira pessoa (“ele”), tratado em outro tempo (“então”) e outro espaço (“lá”) que não os da enunciação. Com a *debreagem* enunciativa, o enunciador provoca um efeito de aproximação de sua própria instância, na medida em que se manifesta em primeira pessoa (“eu”) e simula estar atuando num tempo e espaço presentes (“agora” e “aqui”). Ambos os efeitos são ficções que devem ser tomadas como estratégias persuasivas desenvolvidas pelo enunciador geral do texto. (TATIT, 2003, p. 203)

Podemos, então, assimilar a enunciação enunciativa como aquela que pressupõe um “eu”, “aqui” e “agora” e que possui, no plano textual, marcas que se referem ao enunciador ou ao enunciatário e a enunciação enunciva como aquela que pressupõe um “ele”, “lá” e “então” e tem como traço característico a ausência de marcas

linguísticas dos atores do ato comunicativo. A passagem de um tipo de enunciação a outro é chamada de embreagem ou de debreagem.

A enunciação define-se como a instância de um eu-aqui-agora. O *eu* é instaurado no ato de dizer: *Eu* é quem diz *eu*. A pessoa a quem o *eu* se dirige é estabelecida como *tu*. O *eu* e o *tu* são os actantes da enunciação, os participantes da ação enunciativa. Ambos constituem o sujeito da enunciação, porque o primeiro produz o enunciado e o segundo funcionando como uma espécie de filtro, é levado em consideração pelo *eu* na construção do enunciado. Com efeito, a imagem do enunciatário a quem o discurso se dirige constitui um das coerções discursivas a que obedece o enunciador: não é a mesma coisa produzir um texto para uma especialista numa dada disciplina ou para um leigo; para uma criança ou para um adulto. O *eu* realiza o ato de dizer num determinado tempo e num dado espaço. *Aqui* é o espaço do eu a partir do qual todos os espaços são ordenados (*aí*, *lá*, etc.); *agora* é o momento em que o *eu* toma a palavra e, a partir dele toda a temporalidade linguística é organizada.[...] (FIORIN, 2009, p. 56)

Podemos dizer ainda que a presença ou ausência das marcas do enunciador-enunciatário no enunciado são recursos do simulacro da enunciação, pois os efeitos de sentido gerados a partir deles são diferentes. Por essa razão, a sintaxe discursiva analisa essas marcas de enunciação no enunciado que, como vimos, se articula por três procedimentos de colocação em discurso: a temporalização, a espacialização e a actorialização. Sobre os tipos de procedimentos para colocação dessas categorias em discurso, podemos chegar a um total de seis tipos:

Há três tipos de debreagens enunciativas e três de enuncivas: as de pessoa (actancial), as de espaço (espacial), e as de tempo (temporal). A debreagem enunciativa projeta, pois, no enunciado o *eu-aqui-agora* da enunciação, ou seja, instala no interior do enunciado os actantes enunciativos (*eu-tu*), os espaços enunciativos (*aqui*, *aí*, etc.) e os tempos enunciativos (presente, pretérito perfeito, futuro do presente). A debreagem enunciva constrói-se com o *e/e*, o

alhures e o *então*, o que significa que nesse caso ocultam-se os actantes, os espaços e os tempos da enunciação. O enunciado é então construído com os actantes do enunciado (terceira pessoa), os espaços do enunciado (aqueles que não estão relacionados ao *aqui*) e os tempos do enunciado (pretérito perfeito, pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito, futuro do pretérito ou presente do futuro, futuro anterior e futuro do futuro). (FIORIN, 2009, p. 59)

Dessa forma, compreendemos que a língua possui três sistemas temporais: um do presente, um do passado e um do futuro, que se referem a uma concomitância, a uma anterioridade e a uma posterioridade em relação ao momento da enunciação. Podemos também, no enunciado, e – pressupostamente – na enunciação, criar um distanciamento das relações temporais enunciativas, colocando tempos verbais em relação de anterioridade à anterioridade, posterioridade à posterioridade, ou seja, um tempo enunciado em relação a outro tempo que não seja o agora. Assim, temos na enunciação enunciva o emprego de verbos em termos relacionais a outros tempos verbais diferentes do agora. Ainda sobre a enunciação, temos que:

As debreagens enunciativa e enunciva produzem dois tipos básicos de discurso: os de primeira pessoa e os de terceira pessoa. Essas duas espécies de debreagem produzem, respectivamente, efeitos de sentido de subjetividade e de objetividade, porque, na debreagem enunciativa o *eu* coloca-se no interior do discurso, enquanto, na enunciva, ausenta-se dele. [...] (FIORIN, 2009, p. 64)

Podemos destacar ainda as debreagens internas de segundo grau “Isso ocorre quando o narrador dá a palavra a uma das pessoas do enunciado ou da enunciação já instalada no enunciado.” (FIORIN, 2009, p. 66-67). Podemos ilustrar a debreagem interna de segundo grau, relacionando-a ao discurso direto ou às citações.

As debreagens internas são responsáveis pela produção de simulacros de diálogos nos textos, pois estabelecem interlocutores, ao dar voz aos atores já inscritos no discurso. A debreagem de segundo grau cria a unidade discursiva denominada discurso direto e cria um efeito de sentido de verdade. Com efeito, o discurso direto

proporciona ao enunciatário a ilusão de ouvir o outro, ou seja, as verdadeiras palavras. (FIORIN, 2009, p. 67)

Destaquemos que o uso dos advérbios se mostra relevante nas categorias de enunciação. Segundo Fiorin (2009, p. 62), “Os advérbios de tempo organizam-se num sistema enunciativo que se refere ao momento de referência presente; e num sistema enuncivo, que se relaciona a um momento de referência pretérito ou futuro.”

4.1.4 Isotopias: construção temática e figurativa

Outro elemento fundamental em nossas análises no nível discursivo é a noção de isotopias. Elas fazem a anaforização ou a cataforização dos tópicos discursivos, criando uma rede que garante a manutenção dos temas tratados.

O que dá coerência semântica a um texto e o que faz dele uma unidade é a reiteração, a redundância, a repetição, a recorrência de traços semânticos ao longo do discurso. Esse fenômeno recebe o nome de isotopia. [...] Em análise do discurso, isotopia é a recorrência de um dado traço semântico ao longo de um texto. Para o leitor, a isotopia oferece um plano de leitura, determina um modo de ler o texto. (FIORIN, 2009, p. 113)

Para Bertrand (2003):

É de fato esse conceito que isotopia tenta apreender. Apoiando-se de início na análise sêmica, a isotopia designa a iteração de semas ao longo de uma cadeia sintagmática. Essa iteração, que é a dos elementos de significação e não das palavras, das figuras e dos signos, assegura a coesão semântica e a homogeneidade do discurso enunciado. [...] (BERTRAND, 2003, p. 186)

A isotopia pode ser temática ou figurativa. Entendemos a isotopia temática pela reiteração, retomada, anaforização ou cataforização pautadas na recorrência dos traços semânticos que marcam os tópicos discursivos. E entendemos por isotopia figurativa aquela que incide sobre os percursos temáticos de maneira figurativa. A

isotopia figurativa trata, então, do revestimento dos temas de forma simbólica, sendo necessária uma transição do tema à figura na instância de produção e da figura ao tema na instância de interpretação.

Conforme Fiorin (2009, p. 97), “As figuras podem ainda se encadear, de maneira que elas não devem ser apreendidas de maneira isolada, mas é necessário obter essa articulação, esse encadeamento das figuras e perceber os temas a que elas remetem.”

Temos, então, a possibilidade de textos figurativos e temáticos, conforme a maneira como eles são constituídos no que concerne a progressão e a manutenção dos tópicos discursivos. Ainda sobre a isotopia, o autor acrescenta:

Assim, se considerarmos, com os gramáticos, que as grandes regras da coerência textual se apoiam na repetição e na progressão, a isotopia aparece propriamente como um dos instrumentos de tais regras: ela assegura a repetição, pela recorrência, dos elementos semânticos que se repetem de uma frase a outra, garantindo a continuidade figurativa e temática do texto (especialmente por meio dos termos de retomada, as anáforas pronominais e nominais). [...] (BERTRAND, 2003, p. 187)

Podemos considerar ainda sobre a isotopia a recção semântica que é a atualização temática e a relação de dependências dos classemas que formam as isotopias. Segundo Bertrand (2003), temos um núcleo isotopante e, a partir dele, uma isotopia se forma, fazendo a progressão temática.

Dessa forma, um semema manifesta seu sentido a partir de um núcleo isotopante ao qual se subordina. No exemplo “Napoleão rugiu”, entenderemos que se trata da personagem histórica Napoleão Bonaparte ou de alguém que está gritando ou esbravejando, caso esse semema já esteja subordinado ao traço humano. Se o semema “Napoleão” estiver reccionado ao traço animal, entenderemos que se trata, de fato, de um leão. Podemos exemplificar esse processo, ainda de forma mais simples, na relação “Uma grande universidade” ou “Uma universidade grande”. No primeiro exemplo, o semema “universidade” se recciona à “grande”; no segundo exemplo, o semema “grande” se recciona à “universidade” alterando assim os

efeitos sentidos que podemos depreender das construções em referência. Temos, então, em uma leitura, a ideia de que a universidade é de grande extensão, considerando seu tamanho e em outra a ideia de que a Universidade é grande em termos de qualidade etc. Assim, entende-se que o elemento mais forte da cadeia manifesta seu sentido sobre o outro. Ainda sobre o processo de recção semântica:

Do mesmo modo como, na sintaxe, a recção define a maneira pela qual um verbo reclama seu complemento (recção direta, indireta), pode-se dizer que em semântica, um fenômeno análogo ocorre na determinação das relações entre as isotopias. A recção opera, então, sobre os traços e núcleos isotopantes que comandam, após si, o desenrolar coerente da interpretação. (BERTRAND, 2003, p. 192)

4.2 Semiótica tensiva

Dada a complexidade de abordagem de nosso corpus e da própria narratividade e argumentatividade presentes nele, julgamos necessária a eleição de alguns pontos teóricos da semiótica tensiva. Essa ampliação de nossa fundamentação teórica dá-se tanto pela pretensão de abordar as paixões em uma perspectiva discursiva e, necessariamente, tensiva, quanto pela necessidade de abordagem de um texto cuja recorrência é o sincretismo de elementos que concorrem para gerar efeitos de sentido.

Destaquemos que não apenas analisaremos o plano linguístico da expressão, mas os aspectos musicais e melódicos, eixos constitutivos do plano de expressão de nosso corpus e também da dimensão tensiva presente nas canções abordadas.

Do aporte teórico, julgamos pertinente em nossa análise a abordagem de alguns postulados por estarem diretamente relacionados aos estados do sujeito na perspectiva afetiva e às suas percepções.

Para Fiorin (2008, p. 131) a razão da semiótica tensiva dá-se, pois “[...] seria preciso desenvolver um modo de tratar o componente patêmico [...]”. O autor exemplifica tal necessidade, enumerando diversas narrativas em que as paixões são centrais na

configuração dos atores na esfera do ser ou do estar, impactando, assim, a esfera do fazer.

Destaquemos, inicialmente, que a semiótica tensiva é uma ampliação e um remanejamento da base da semiótica em uma aproximação à fenomenologia e à retórica. Trata-se de um desdobramento da semiótica que – tal qual já postulava Greimas – é um projeto e não um produto acabado. Nesse desdobramento, ela busca abordar o “sensível”, não apenas o inteligível.

Se a significação se apresenta sob a forma de unidades discretas, é preciso considerar que essa discretização opera sobre um contínuo, e constitui uma potencialidade de sentido. A Semiótica Tensiva introduz o contínuo na teoria, já que, sem levar em conta a continuidade não se podem compreender determinados fenômenos linguísticos e certos textos em que o gradual, o contínuo são tematizados. (FIORIN, 2008, p. 134)

De acordo com Zilberberg (2011), a semiótica tensiva pretende apresentar um ponto de vista que realça as "grandezas afetivas". Para o autor (2011, p. 16-17), o sentido pode ser apreendido tanto no contínuo quanto no descontínuo, pela colaboração entre eles, na intersecção da dimensão sintagmática com a paradigmática.

4.2.1 Modelo tensivo: intensidade e extensidade

Nessa perspectiva teórica, devemos, inicialmente, considerar como princípio de toda análise que busque apreender os efeitos de sentido e as grandezas afetivas, um espaço tensivo e todo fenômeno pode ser abordado a partir desse espaço. A relação entre os estados de coisas e os de alma, ou seja, uma movimentação recíproca entre o sensível e o inteligível, relacionada a um eixo da intensidade, regente, e da extensidade, regido. Consideremos que "O espaço tensivo é, desde o início, complexo pois que está baseado na dependência da extensidade para com a intensidade, e dos estados de coisas com relação aos estados de alma" (ZILBERBERG, 2011, p. 39).

Podemos entender, pois, que as relações depreendidas na perspectiva tensiva são da ordem de uma intensidade (regente – que pode ser ilustrada num eixo vertical) e uma extensidade (regida – que pode ser ilustrada num eixo horizontal). A partir desse modelo, há uma perspectiva de abordagem de valências como os afetos e os acontecimentos e de como esses elementos afetam o sujeito.

Tensividade é o eixo semântico que articula, em intensidade e extensidade, termos em que se analisa toda e qualquer grandeza linguística. Cada um dos membros dessa categoria é denominado uma valência. A intensidade tem duas subdimensões: o andamento e a tonicidade; a extensidade, também: a temporalidade e a espacialidade. A intensidade diz respeito à força, que produz efeitos de sentido de subitaneidade, de precipitação e de energia. A extensidade concerne ao alcance no tempo e no espaço do campo controlado pela intensidade. A intensidade é da ordem do sensível; a extensidade, da do inteligível. A primeira rege a segunda. (FIORIN, 2008, p. 135)

Assim sendo, as relações de dependência das grandezas semióticas não são passados estáticos, pois estão sempre em transitividade, uma vez que se submete o espaço ao tempo, e o tempo ao andamento. Temos, assim, três formas (grandezas) depreensíveis nessa abordagem: a direção, o intervalo e o elã (impulso).

4.2.2 Andamento, direção e devir

Em Zilberberg (2006, p. 168), temos que a semiótica tensiva se assenta sobre “a estrutura, porque formula o sentido; o devir, porque o orienta; o andamento, porque controla sua duração”. Em consonância a este postulado, Fiorin (2008, p. 134) ratifica que a semiótica tensiva está fundamentada em três princípios básicos: o apego à idéia de estrutura como entidade autônoma de dependências internas; o estabelecimento de um lugar teórico para a abordagem do contínuo e do descontínuo, o que dá relevância à noção de direção – ascendente ou descendente,

direção e divisão em graus; o andamento – a perspectiva do devir – que ocorre na forma do sobrevir ou do pervir. Importante destacar acerca da temporalidade que:

Para a temporalidade, a direção distingue a apreensão e o foco: a primeira incide sobre o já e o segundo, sobre o ainda não. A posição diferencia a anterioridade e a posterioridade, o que permite estabelecer cronologias, analisar as superstições que tomam sucessão por consequência (post hoc, propter hoc¹⁹), etc. (FIORIN, 2008, p. 137)

Tatit (1998, p. 54), baseado em Paul Valéry (1973, p. 1290), formula um esquema em um quadro que nos ajuda a compreender a noção de surpresa e de espera do sujeito no âmbito do devir. O autor expõe a perspectiva da percepção do sujeito frente ao devir, que sobrevém ou pervém a ele, da seguinte forma:

	função objetual	função subjetal
surpresa	<i>o que (já) é</i>	<i>não é (ainda)</i>
espera	<i>o que (ainda) não é</i>	<i>(já) é</i>

Sendo assim, podemos inferir que, a partir desses postulados, a própria estrutura tensiva do modelo exposto se apoia na percepção do “já” e do “ainda não” a surpresa e a espera frente ao devir.

Assim, a semiótica tensiva situa-se no limiar entre a linguagem e a afetividade, e, para isso, pauta-se em uma abordagem fenomenológica, na percepção do sujeito diante de um estado de coisas.

Em relação ao devir, retomemos que ele se manifesta à maneira do pervir ou do sobrevir. Uma das problemáticas que se impõe, nesse caso, é uma

[...] semiótica às voltas com as vivências, que acolhe o sobrevir, como ignorar o acontecimento que inopinadamente bate à porta? Providencial ou catastrófico, não estaria o acontecimento,

¹⁹ Depois disso, por causa disso – tradução do autor

tautologicamente, no princípio dos afetos mais comoventes que podem atingir os sujeitos? (ZILBERBERG, 2011, p. 13)

Assim, as grandezas semióticas, para Zilberberg (2011, p. 18-19), habitam "não o ser, mas a passagem. Elas não são: advêm ou provêm ao modo da lentidão, sobrevêm ao modo da celeridade e configuram, ao fazê-lo, o campo de presença." E acrescenta:

[...] Em outras palavras, menos participios, como passados resolvidos, do que gerúndios, como presentes em devir, em ato. Uma teoria que submete o espaço ao tempo, e o próprio tempo, por sua vez, ao andamento, posiciona-se, por uma questão de coerência, mais sob a égide de Heráclito que sob a de Parmênides [...]

[...] Por essa razão o contínuo e o descontínuo são tão relevantes para a abordagem dos efeitos de sentido e na abordagem das grandezas afetivas.[...] (ZILBERBERG, 2011, p. 19)

Devemos considerar, ainda nesse ponto, a aspectualidade. Fiorin (2008) postula que "[...] a análise do sensível exige que se leve em conta a direção tensiva, ou seja, o fato de que o devir se processa por aumento ou por diminuição, por ascendência ou por descendência. Isso implica operar com a categoria do aspecto." (FIORIN, 2008, p. 138). Além das categorias incoativas, durativas, terminativas, por exemplo, o autor coloca como possibilidades de abordagem a própria ascendência, a descendência, a tonicidade ou a atonia. Postula ainda que:

A aspectualidade, na Semiótica Tensiva, é mais tributária da Retórica do que da Linguística, pois tem como objeto o discurso, com seu vigor ou sua brandura, e não a frase. Por outro lado, é geral, ou seja, aplica-se a todas as grandezas da linguagem, já que nenhuma escapa ao vir-a-ser. Como se disse acima, o devir pode ser decadente ou ascendente. (FIORIN, 2008, p. 139)

Assim, torna-se central a abordagem do devir, do acontecimento, daquilo que vem sobre o sujeito no âmbito do pervir (vir paulatinamente) ou do sobrevir (vir repentinamente). Destaquemos, também, o produto do sobrevir, o assomo:

[...] O assomo, concebido como uma vivência de significação (Cassirer), é da ordem do acontecimento, isto é, de um sobrevir que comove o discurso na qualidade de recurso próximo, de não-resposta imediata. Se o assomo exclamativo for brutal e o afeto, intenso, então a não resposta instantânea será semelhante à interjeição, ou seja, à transição entre o mutismo daquele a quem o acontecimento deixou sem voz [...] (ZILBERBERG, 2011, p. 21)

Ainda acerca do sobrevir, consideremos que:

[...] Se por um lado o acontecimento se apropria do sujeito, ou, para sermos mais justos, desapropria-o de suas competências modais, transformando-o em sujeito do sofrer, a ascendência por outro lado determina um sujeito ao modo do agir, convidado ou convidando-se a passar ao ato. [...] (ZILBERBERG, 2011, p. 24)

Dessa forma, a ascendência ou a descendência põem o sujeito à prova e para a abordagem dos efeitos de sentido em um texto ou em uma canção, convém considerar os estados do sujeito frente a sua percepção do estado de coisas. Dessa forma:

[...] Investiga-se assim, a amplitude, a velocidade e a duração dos devires, para dessa forma abordar as dimensões subjetivas e tensivas do sujeito, de maneira que o "gerúndio", vinculado ao acontecimento, converte-se em particípio, vinculado ao estado. (ZILBERBERG, 2011, p. 23)

A título de ilustração do que expusemos acerca do recorte dos postulados teóricos utilizados neste trabalho no que tange à semiótica tensiva, revisitemos o esquema exposto por Zilberberg (2011, p. 69), em que temos os eixos constitutivos da tensividade, das valências tensivas aos valores semióticos:

Temos, nesse esquema, conforme nos expõe Fiorin (2008), algumas implicações – a intensidade rege a extensidade, então, o andamento rege a duração, assim nessa dimensão há uma subdimensão, que é a tonicidade ou atonia e seu produto, o impacto ou a difusão.

4.2.3 Implicação e concessão

Um outro ponto a ser destacado é o raciocínio concessivo e o raciocínio implicativo, ambos presentes, tanto na retórica quanto na semiótica, pois são inerentes à argumentatividade. Conforme Fiorin:

A Retórica, além de sua vertente tropológica tem também um lado argumentativo. A argumentação opera com implicações e concessões. A lógica implicativa é a de fazer o que se pode (fez, porque é possível); a concessiva é a da impossibilidade (fez, apesar de não ser possível). A implicação fala das regularidades, a concessão rompe as expectativas e dá acesso a descontinuidade do que é marcante na vida. (FIORIN, 2008, p. 141)

4.3 Semiótica aplicada à canção: a *melos*

Em nossa análise, a fim de abordarmos os aspectos musicais da canção, tais como gênero musical, harmonia, melodia, ritmo e densidade, utilizaremos a semiótica aplicada à canção. Vamos nos referir aos aspectos musicais que abordamos na canção como *melos* (do grego melodia). Teremos como principal referência para essa fundamentação teórica os estudos de Tatit, Lopes e Carmo Jr.

Nessa perspectiva, convém delinear com mais precisão os contornos de nosso corpus. Apontaremos, ainda, algumas problemáticas no que tange aos procedimentos de análise discursiva e de abordagem do corpus cancional.

Para Carmo Jr:

Uma teoria crítica da música e da canção teria que tentar dar conta do fato de que identificamos milhares de melodias diferentes, não obstante a melodia não ter nenhuma referência, nem nos remeter a algum conceito claramente delimitável. A expressão de qualquer palavra sempre nos remete para fora dela própria. Mas uma melodia carece desse “apontar”. A melodia é um signo vazio, uma forma significativa “grávida” de conteúdo. (CARMO JR., 2003, p. 217)

De acordo com os postulados de Tatit (1996, p. 11-12), a melodia cantada, possivelmente tem sua origem na gestualidade da fala. O autor destaca ainda que a canção popular apresenta uma espontaneidade enunciativa que faz com que a letra se submeta a seus contornos melódicos. Dessa forma, na letra da canção ocorre uma articulação entre princípios prosódicos e melódicos.

A letra de canção, como se sabe, pertence a uma esfera de valores muito particular, altamente comprometida com a melodia e todo aparato musical circundante, de tal modo que sua avaliação à luz de critérios unicamente poéticos redunde, quase sempre, em julgamento desastroso. A fixação da sonoridade na canção é basicamente um problema musical. A desestabilização da sonoridade, fenômeno a ser analisado mais adiante, já se configura como questão entoativa. (TATIT, 1994, p. 237)

Carmo Jr. ratifica essa afirmativa (2003, p. 223) ao postular que a canção “possui características tensivas típicas da prosódia, razão pela qual a melodia pode ser dotada de sentido”.

Dessa maneira, uma análise discursiva de uma canção que considere apenas a letra se mostra incompleta, pois letra, melodia, harmonia, ritmo, densidade entre outros são elementos que se sincretizam na canção e que suscitam, juntos, efeitos de sentido específicos.

Ainda segundo Tatit e Lopes (2004, p. 187), existem conteúdos organizados pela melodia e outros pela letra. A canção é caracterizada por meio da compatibilidade desses componentes. Assim, o núcleo de identidade da canção é a articulação entre letra e melodia.

Mesmo que nos restrinjamos ao núcleo mínimo de identificação de uma canção – uma letra cantada com uma certa melodia –, é grande a riqueza de elementos que concorrem para os efeitos de sentido que ela pode produzir, sem falar nas inúmeras variáveis adicionais trazidas pelo arranjo ou pela interpretação de cada cantor. Tanto o componente linguístico quanto o melódico são portadores, cada qual, de muita informação que pode dizer substancialmente um bocado de coisas ao ouvinte. (TATIT e LOPES 2008, p. 11)

Os autores (idem, p. 9) também propõem que os elos entre letra e melodia são “[...] os responsáveis diretos pelos sentimentos que as canções despertam. [...]”.

Ainda acerca da configuração literária de nosso corpus de análise, Tatit e Lopes postulam que para a abordagem:

É suficiente, para nossa finalidade, atribuímos à organização melódica a função de elemento estruturador do plano de expressão e à organização linguística a incumbência de conformar o plano do conteúdo. Os aspectos sonoros da letra – rimas, aliterações, assonâncias –, que pertencem certamente ao plano da expressão, tendem a ocupar, na canção, uma posição secundária diante da exuberância do componente melódico, a menos que o autor lhes dispense algum tratamento especial. (TATIT e LOPES, 2003, p. 88)

Sobre a configuração melódica, podemos destacar que:

[...] Embora faça parte de uma concepção musical, a melodia de canção jamais deixa de ser também um modo de dizer e, nesse sentido, identifica-se com a prosódia que acompanha nossa fala cotidiana. Além de cantar, o intérprete sempre diz alguma coisa, revela seus sentimentos, suas impressões, ou, no mínimo, envia um recado aos seus ouvintes. Por isso, podemos observar, nos três primeiros decênios do século XX, não apenas uma evolução no tratamento da melodia longe das regras que determinam os compassos da partitura, mas também um significativo progresso na criação da letra, ao passo que essa se desvinculava da poesia escrita. (TATIT e LOPES 2008, p. 16-17)

Dessa forma, quanto à configuração de nosso corpus, em uma análise discursiva, não devemos considerar os aspectos exclusivamente musicais ou exclusivamente literários como centrais, pois, como vimos, a centralidade do corpus está na intersecção desses componentes. Sobre a razão pela qual a canção popular constitui-se dessa maneira – a articulação da melodia, considerando a prosódia e os aspectos musicais à letra – os autores Tatit e Lopes (2008) afirmam que o motivo está na própria constituição histórica da canção popular e está vinculado aos responsáveis pelo avanço dela:

Os protagonistas desse avanço, de fato, os compositores que, em geral, sem qualquer formação musical ou literária, se sentiam capazes de alimentar continuamente o repertório dos cantores a partir de uma técnica que eles próprios acabavam de inventar: valiam-se de recursos prosódicos naturais de sua fala cotidiana para definir os contornos melódicos, mas ao mesmo tempo desenvolviam formas de fixação musical desses contornos, tentando adequá-los ao conteúdo da letra. (TATIT e LOPES 2008, p. 17)

A partir dessa exposição, podemos considerar que, para proceder a uma análise discursiva de canções, não podemos apenas realizar uma análise literária, tratando-as como uma poesia e também não podemos fazer uma análise apenas musical, dos aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos. Devemos, então, considerar os

aspectos musicais e prosódicos, dada a origem da canção estar na gestualidade da fala e, sobretudo, a articulação da letra aos contornos melódicos, uma vez que a melodia estabelece coerções à entoação. Dessa forma, um modelo de análise cancional deve contemplar a intersecção desses elementos, seus modos de integração e de articulação.

Para a abordagem do gênero canção, no que tange à melodia, Luiz Tatit (1994) postula que é uma teoria constituída por duas categorias distintas: o andamento – aceleração x desaceleração; e a tessitura – campo das alturas de uma melodia. Essas categorias constituem o plano da expressão musical de forma solidária, sendo um macro-sistema da canção popular.

Expomos, a seguir, alguns conceitos teóricos que utilizamos no momento da análise no âmbito da *melos*, tais quais as unidades entoativas, os tonemas e alguns aspectos harmônicos.

4.3.1 Frase, unidades entoativas e tonemas

Conforme os estudos de Tatit (1994), as unidades entoativas são unidades do nível da célula na melodia, uma unidade mínima entoada em determinada altura na tessitura musical. Trata-se, assim, de uma “sílabas musical”. O nível superior, nesse sentido, é a frase musical, constituída por um conjunto de unidades entoativas e que tem seu fim demarcado por um tonema (unidade entoativa que finaliza a frase). Retiramos um exemplo de diagrama de nossas análises, a fim de ilustrarmos essa explanação.

Figura 1- diagrama – exemplo das unidades entoativas e dos tonemas²⁰

Temos, conforme o diagrama exposto, as unidades entoativas distribuídas pela tessitura musical, o campo das alturas, as sílabas do nível da entoação. Em negrito, destacamos os tonemas (unidades entoativas finais) que marcam o final de cada frase e as setas indicando a direção, a tendência ascendente ou descendente da entoação.

4.3.2 Formas de integração letra e melodia

Sobre os modos de integração entre letra e melodia, temos três maneiras distintas de ocorrência: a figurativização, a tematização e a passionalização.

4.3.2.1 Figurativização: tendência à gestualidade da fala

Sobre esse modo de integração, temos que é:

[...] uma espécie de integração “natural”, entre o que está sendo dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa fala cotidiana de emitir frases entoadas; assim como não há sentido em dizer que um falante nativo entoa erroneamente seus enunciados, também não podemos negar que um compositor produz, via de regra, melodias adequadas ao teor de suas letras. As enunciações entoativas, com suas ascendências e descensos, podem ser contraídas ou expandidas ao longo de uma canção, auxiliando o interprete na condução das mensagens. Assim, uma elevação lenta e progressiva do contorno melódico, operando o encadeamento de diversas frases

²⁰ Os diagramas utilizados em nossa análise representam em cada altura um semitom da tessitura musical. São representações que utilizamos com o intuito de ilustrar as análises realizadas a partir de nossa interpretação da melodia da canção.

da letra, todas localizadas no segmento ascendente de uma modulação asseverativa padrão, pode se contrapor a um longo descenso subsequente, também composto de várias frases, e o resultado de todo esse processo emprestará um tom afirmativo ao que foi dito. Mas a entoação por trás da melodia manifesta-se igualmente em trechos localizados da canção, produzindo produções imediatas de exclamação, excitação, indagação ou simples asserção. É muito frequente ainda a ampliação ou redução da curva melódica em função do desdobramento ou retração silábicos: ao invés de se ater a métrica, a melodia expõe sua flexibilidade entoativa no que diz respeito à condução da letra. Ou seja, adapta-se a ela – a seus acentos e recortes silábicos – e, desse modo, reproduz nossa liberdade de modulação no âmbito da conversa diária. (TATIT e LOPES, 2008, p. 17-18)

De acordo com os autores, tudo que enunciamos em nossa língua já vem com uma melodia própria típica da prosódia. Dessa forma, a criação desse simulacro no interior da canção é chamado de efeito figurativo da locução. (idem, p. 17-18)

Ainda conforme Tatit (1997, p. 118-120), a figurativização é uma construção em que há um processo de distensão, de desinvestimento do percurso melódico, buscando ser mais próxima da gestualidade da fala, mais entoativa.

4.3.2.2 Tematização: identidade e conjunção

Sobre esse processo de integração, temos o postulado de que é:

Uma integração baseada num processo geral de celebração. Na letra, exalta-se a mulher desejada, a terra natal, a dança preferida, o gênero musical, uma data, um acontecimento, enquanto na melodia manifesta-se uma tendência para a formação de motivos e temas a partir de decisões musicalmente complementares: aceleração do andamento, valorização dos ataques consonantais e acentos vocálicos (consequentemente, redução das durações) e procedimentos de reiteração. Esta última funciona como agente

moderador do andamento rápido que refreia o ímpeto melódico. (TATIT e LOPES 2008, p. 18-19)

Dessa forma, conforme os autores, a letra “ressoa” nos motivos melódicos. Assim, temos um desenvolvimento melódico da conjunção, da identidade. Nesse modo de integração, o campo de tessitura da melodia se mostra restrito, apropriado para um modelo melódico horizontalizado. Os autores (ibidem, p. 20) denominam esse processo como tematização. Ainda conforme Tatit (1997, p. 118-120), a tematização da expressão refere-se ao processo de aceleração e de regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos melódicos bem definidos em uma integração baseada na identidade. Sendo assim:

Essa mesma predisposição a concentrar-se, traduz-se, no âmbito da letra, em estados de conjunção dos personagens com os objetos e valores que desejam. Não há também, no plano do conteúdo, trajetórias a percorrer, pois o sujeito tem tudo o que quer e celebra esse fato. Por isso, em princípio, as canções temáticas estão sempre associadas a conteúdos de satisfação com a vida. (TATIT, 2004, p. 59-60)

4.3.2.3 Passionalização: alteridade e disjunção

Sobre o processo de passionalização, temos que é:

Uma integração baseada no restabelecimento dos elos perdidos. Na letra, temos em geral a descrição dos estados passionais que acusam a ausência do outro, o sentimento (presente, passado ou futuro) de distância, de perda, e a necessidade de reconquista, enquanto na melodia manifestam-se direções que exploram amplamente o campo de tessitura (de praxe, mais dilatado), servindo-se mais uma vez de decisões musicalmente complementares: desaceleração do andamento, valorização das durações vocálicas, sobretudo para definir os pontos de chegada – portanto, a direção – dos segmentos melódicos, e, por fim, a

prevalência da desigualdade temática. Tudo ocorre como se a distância entre sujeito/objeto, relatada na letra, se convertesse em percurso de busca na melodia. (TATIT e LOPES 2008, p. 21)

Os autores postulam ocorrer nesse modo de integração entre letra e melodia uma verticalização, dada a exploração da tessitura musical em suas alturas e prolongações vocálicas. “[...] Temos um desenvolvimento melódico sob o signo da disjunção temática, como se nesse caso a melodia de fato ‘evolísse’, ou seja, se apoiasse na diferença e se propagasse linearmente por toda a extensão de seu campo de tessitura.[...]” (TATIT e LOPES 2008, p. 21-22).

Os autores destacam os saltos intervalares, a execução da canção, em uma parte na região grave em outra parte na região aguda. Colocam como efeitos de sentido a falta, a carência e, sobretudo, a busca. Essa configuração de integração melódica evidencia, ainda, o estado emotivo do cantor, sua dimensão interoceptiva de falta, de desejo e, até mesmo, de tristeza.

Os autores propõem que a maior exploração da tessitura musical se combina a uma desaceleração no que tange ao andamento da canção e acrescentam: “[...] Os saltos intervalares confirmam inequivocamente a tendência ‘verticalizante’ das canções passionais, mas servem igualmente para atenuar um possível excesso de desaceleração, promovendo passagens bruscas no interior da escala. (TATIT e LOPES 2008, p. 22)

Em Tatit (1997, p. 118-120), a passionalização é uma forma de integração relacionada ao investimento tensivo em relação ao uso da tessitura melódica, das durações das vogais e das pausas entre as frases. O autor acrescenta que o modo de interpretação da canção pode gerar tais efeitos:

[...] A mesma canção, interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com os sinais de desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Imediatamente, os conteúdos da letra camuflados na primeira versão vêm à tona [...] (TATIT, 1997, p. 23)

4.3.2.4 Articulação dos modos de integração

Essas três formas de integração são bastante regulares no universo cancional, temos, também como regularidade sequências que se combinam, que se articulam.

Assim, para caracterizar uma canção como baseada em uma integração de letra e melodia ou outra, é necessário observar a predominância do modo de integração.

Pode não haver, portanto, uma exclusividade de um tipo de integração, mas uma articulação entre duas ou mais formas. “[...] A presença dominante do segundo modelo, por exemplo, deve ser articulada com a presença recessiva do terceiro e até com a presença residual do primeiro e assim por diante. [...]” (TATIT e LOPES 2008, p. 23). Assim, os efeitos de sentido decorrem das formas de integração entre letra e melodia e, também, da articulação delas.

[...] uma canção passional, que prima pela expansão lenta de sua linha melódica no campo de tessitura e por falar de desuniões e afastamentos entre personagens, incorpora traços da canção temática que, ao contrário, opera com refrãos emotivos recorrentes próprios das celebrações e dos encontros. (TATIT e LOPES 2008, p. 10)

Sobre as formas de articulação dos modos de integração, ressaltamos, também, que:

[...] os recursos centrais do regime de concentração (tematização e refrão) correspondem aos recursos complementares do regime de expansão (graus imediatos e gradação) no que tange ao critério da identidade entre seus respectivos elementos. Do mesmo modo, os recursos centrais do regime da expansão (salto e transposição) mantêm correspondência com os recursos complementares do regime da concentração (desdobramento e outras partes) no que diz respeito ao critério de desigualdade de seus respectivos elementos. Essas correspondências flexibilizam as fronteiras entre os dois modelos de tal forma que, muitas vezes, o que é complementar num dos regimes convoca as características do que é central no outro. (TATIT e LOPES 2008, p. 24-25)

Os autores (idem, p. 26) ilustram esse processo da articulação entre dois modos de integração – passionalização e tematização – com o seguinte quadro:

4.3.3 Harmonia: modulações e campo harmônico

Outra forma pela qual a tensão pode ser modulada nas frases musicais, e que consideraremos em alguns pontos de nossa análise, é pela harmonia. O aspecto harmônico é abordado, quando de extrema relevância para efeitos de sentido. Consideramos, nesse âmbito, elementos como a tonalidade da canção – maior ou menor; os acordes que dão base à entoação – no que tange à configuração do acorde dissonantes ou não, maior ou menor, por exemplo; a escolha de acordes que geram um efeito de tensão ou de resolução na configuração musical. Enfim, elementos da harmonia que, no texto cancional, produzem efeitos de tensão e de expectativa ou de distensão e de resolução e que podem ser relacionados a uma alteridade ou a uma identidade no âmbito musical.

Embora nosso trabalho esteja muito mais direcionado à integração de letra e melodia no que tange à entoação, ao andamento, à densidade musical e às alturas,

em alguns momentos, julgamos pertinente a abordagem da harmonia, dado o tratamento dispensado a ela em certas composições e que não poderíamos deixar de mencionar em algumas análises, devido à emergência dos efeitos de sentido que essas configurações harmônicas convocam.

Destaquemos ainda que a configuração harmônica de uma canção possui uma relativa instabilidade, ou seja, dependendo do arranjo, da gravação ou, até mesmo, da execução, a harmonia pode sofrer alterações: a troca de um acorde comumente utilizado na canção por um acorde relativo (de configuração similar) ou modificações na própria configuração do acorde, no que concerne às dissonâncias inseridas ou inversões no baixo etc. Dessa maneira, a abordagem da harmonia se mostra muitas vezes difusa, sendo que apresentamos uma possibilidade de execução harmônica da canção e não obrigatoriamente a maneira como ela sempre foi e sempre será executada.

4.4 Pressupostos teóricos utilizados à luz da semiótica e da semiótica aplicada à canção: inventário I

“Uma consciência constrói - para X - esta máquina de linguagem que dará a uma outra consciência a oportunidade de efetuar os mesmos pensamentos [...]” (Merleau-Ponty, 1945)

“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 o vento
Na minha cidade
Vou pra rua e bebo a tempestade”
(Bom conselho, 1972 - Chico Buarque)

5 QUADRO TEÓRICO-METODOLÓGICO II: RETÓRICA E TEORIA DA ARGUMENTAÇÃO

Conforme expusemos na introdução, apesar de seu caráter universal a retórica e a teoria da argumentação passam por transformações e concepções diferentes na sociedade, devido a ideologias e interesses contrários à possibilidade da argumentação ou ao conhecimento da arte retórica.

No âmbito da retórica aristotélica e da nova retórica, consideramos em nosso trabalho conceitos fundamentais na constituição de um discurso persuasivo. Procuramos expor os conceitos teóricos que concorrem para a constituição desse discurso, tomando o enunciado como a materialidade da comunicação e o discurso, conforme já exposto, compreendendo os processos de composição, os fatores contextuais, os possíveis efeitos de sentido, a ideologia, enfim, aspectos subjacentes à superfície linguística e ao plano de expressão de nosso corpus.

5.1 Surgimento e retórica na Grécia

Data do século V a.C. o surgimento da retórica e tem como seu primeiro tratado, conforme os estudos de Fonseca (2001), a *Teoria Retórica* de Córax e Tísias, cujo aparecimento se dá em Siracusa, cidade grega que, na época, se destacava por seu poder econômico e cultural. Essa cidade ficava situada nas planícies da ilha da Sicília, Sudoeste do que hoje conhecemos como Península Itálica.

O surgimento da retórica é oriundo de uma intervenção concreta do indivíduo em seu meio social por meio da linguagem. Manuel Alexandre Júnior, na Introdução realizada por ele para a publicação da obra *Retórica* de Aristóteles (1988 [s/d]), relata que:

Por volta de 485 a.C, dois tiranos sicilianos [...] foram destronados por efeito de uma sublevação democrática, a reposição da ordem levou o povo à instauração de inúmeros processos que mobilizaram grandes júris populares e obrigaram os intervenientes a socorrerem-se das suas faculdades orais de comunicação. [...] Foi nesse decisivo momento histórico em que a democracia se impôs à tirania, precisamente no tempo em que conheceu Péricles, que Córax e Tísias de Siracusa conceptualizaram e publicaram o primeiro manual de retórica (ALEXANDRE JÚNIOR, 1998, p.13-14).

Isso revela que a retórica possui uma práxis, primeiramente social e não necessariamente teórica, posto que seu surgimento está relacionado à luta verbal pela defesa de terras cuja posse foi usurpada.

Uma vez que não havia documentação comprobatória do direito à posse da propriedade, o júri o decidia, depois de ouvidas as partes em longas audiências, a posse das terras disputadas. A prova da posse das terras era, então, um ou mais elementos da trilogia retórica: provas não proposicionais, o *ethos* e o *pathos*, ou provas proposicionais, o *logos*.

O uso da palavra, nessas circunstâncias, era, portanto, um instrumento fundamental, uma vez que aquele que possuísse maior eloquência e tivesse técnicas para

convencer ou para persuadir o auditório teria mais condições de reaver o que antes lhe pertencia ou de adquirir o que jamais lhe pertencera.

Havia, assim, muitos interessados em falar bem em público com o objetivo de obter a adesão dos ouvintes às teses defendidas. Surge a figura de Empédocles, considerado o primeiro retórico da história. Ele passa a ensinar os artifícios da arte de argumentar.

Os fatos e a configuração inicial da retórica demonstram-nos seu caráter primordial: o terreno da disputa e da controvérsia, em que o arsenal se estabelece pelo uso da linguagem, a fim conseguir a adesão do auditório às teses. Podemos, então, assimilar que desde o início a retórica se caracterizou pela necessidade do homem em “saber-fazer-creer”, ou, “fazer-parecer-verdadeiro”, e, sobretudo, “saber-fazer-fazer”. São essas as funções que dão origem a esta arte e ciência e que estão relacionadas, segundo Aristóteles, ao *movere*, ao *delectare*, ao *docere* as funções da retórica. Assim, ela tem seu berço nesse contexto de disputa e permanece até hoje servindo de base para estudos do discurso persuasivo nas mais diversas áreas.

Os sofistas foram os encarregados de levar tal teoria de Siracusa para Atenas, a partir de onde se propagou e ganhou status de ciência privilegiada. Na região, com a democratização política que vinha se desenvolvendo, defender opiniões em assembleias acerca do destino sociopolítico da *Polis* era um direito que seus habitantes possuíam. Eles passavam a ter voz, faziam surgir o conceito de cidadão.

A importância política de Atenas levou o homem grego a se ver obrigado a falar bem e a saber convencer e persuadir, habilidades que exigiam a interferência de alguém que detivesse a capacidade de ensinar uma arte tão valorizada no contexto. Os sofistas entram, então, em cena.

A palavra *sofista* é derivada de *sofisma* que, segundo o Dicionário Aurélio, significa “argumento aparentemente válido, mas, na realidade, não conclusivo, e que supõe má fé por parte de quem o apresenta [...]”. Apesar de atualmente dicionários darem essa acepção à palavra ou às palavras relacionadas ao sofisma, os sofistas eram, na época, os pensadores, filósofos e professores que, em troca de honorários, se dedicavam a mostrar ou ensinar a arte de persuadir pela palavra, revelando que se pode alcançar a persuasão por meio do uso da verossimilhança ou de raciocínios

aparentemente válidos. Por esse motivo, foram fortemente criticados, sobretudo, por Sócrates e por Platão.

A despeito das críticas, os sofistas – dentre eles Protágoras, Górgias e Isócrates – promovem com suas lições de retórica a popularização da disciplina como forma de ensino da persuasão. Com o intuito de ensinar a arte da eloquência, eles exibiam seu talento oratório em lugares públicos, como teatros e estádios, a seus clientes – proprietários de terras e comerciantes que pretendiam defender seus lucros e suas posses em Atenas. Os sofistas, então considerados mestres da eloquência, eram tidos como perseguidores da vitória pela palavra, seja ela com ou sem escrúpulos, verdade, virtude ou moral. Por essas razões, foram tachados de responsáveis pela propagação da retórica como discurso vazio ou simplesmente ornamental.

Podemos exemplificar tal fato com a possibilidade de um orador, na Sicília, pelo poder da palavra ter a possibilidade de devolver a terra a seu legítimo proprietário ou também de expropriar um camponês indefeso. Assim, se poderia conduzir o auditório ao acerto ou ao erro; levar Atenas à paz e ao progresso ou instigar os atenienses a guerrear entre si.

Por isso, Platão considera o retórico uma espécie de ignorante que se vale de engodos como habilidade para convencer outros ignorantes (*Górgias*, 459a – 459c). Sócrates também acusa os retóricos de preferirem a verossimilhança à verdade (*Fedro*, 272b-273c) e censura Tísias e Górgias

[...] por terem descoberto que a verossimilhança é superior à verdade, que, pela força de suas palavras, fazem parecer grande o que é pequeno e pequeno o que é grande, que dão às coisas novas um ar de antiguidade, às coisas antigas um ar de novidade, e que inventam discursos condensados e amplificados ao infinito sobre qualquer assunto. (*Fedro*, 266e-267-c).

Assim sendo, o poder da verossimilhança está relacionado ao fato de ela assemelhar-se à verdade, apesar de não o ser necessariamente. Na perspectiva socrática ou platônica, prevaleceriam discursos condensados, amplificados, que aparecem do desejo de provocar um *efeito de sentido* de verdade, impondo-o retoricamente à multidão que, em razão de alguma ignorância, deixava-se iludir

pelos sofistas, cujos trabalhos estão centrados no modo de mostrar parecer ser, e não, necessariamente, no modo de mostrar ser. Para Platão e Sócrates a retórica tem o poder de criar falsas verdades com vistas ao convencimento e à persuasão, pois o importante é tornar crível o mais fracos dos argumentos, ou o contrário.

A partir de tais concepções acerca da retórica, dizemos que se estabelece uma polêmica sobre as definições e as funções dessa arte e dessa ciência. Ressaltemos que Platão no *Górgias* e no *Fédro* condena a retórica em nome da moral e da verdade; Aristóteles, por sua vez, postula que ela não é imoral nem moral, pois o bom uso de qualquer faculdade humana pode ser útil e o mau uso pode ser nocivo. Os autores da nova retórica também se debruçaram sobre a definição de retórica, suas funções e sua essência. Meyer estabelece “as grandes definições da retórica”:

(1) A retórica é uma manipulação do auditório (Platão); (2) a retórica é a arte de bem falar (*ars bene dicendi*), de Quintiliano; (3) a retórica é a exposição de argumentos ou de discursos que devem ou visam persuadir (Aristóteles). (MEYER, 2007, p. 21)

Em Aristóteles, a retórica não deve ser concebida como um fim em si mesma, mas como um meio de articular um sistema lógico capaz de velar ou de desvelar os argumentos ilusórios dos sofistas. Nas palavras do discípulo de Platão (1998 [s/d], pág. 31), “Existe, além disso, o desvio sofístico do argumento, mediante o qual levamos nosso adversário a fazer uma espécie de afirmação contra o qual estamos bem providos de linhas de argumentação”. A retórica pode ser, pois, um meio de chegar à verdade e não, necessariamente, o oposto.

Dessa forma, para Aristóteles, apesar de a linguagem não ser um campo independente, ela deve ser objeto de estudo porque é a ‘forma’ que permite o alcance daquilo que é ‘verdadeiro’, razão por que a retórica deveria ser estudada como técnica, não apenas como um meio capaz de conduzir o indivíduo ao conhecimento, mas também como uma forma de organizá-lo e de transmiti-lo. Uma técnica que pode servir, por exemplo, para desarmar os discursos carregados de figuras retóricas e ‘armadilhas’ dos sofistas, ou construir modos de chegar à verdade e à lógica pela inferência. O referido filósofo postulava ainda a possibilidade de

desenvolver os modos como a linguagem veicula emoção. Com essas noções o pensador (1998 [s/d], p. 22) define a retórica como

[...] a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão, [...] e no concernente a uma dada questão, descobrir o que é próprio para persuadir. [...] faculdade de fornecer argumentos porque o verdadeiro e o justo são, por natureza, melhores que seus contrários. Donde se segue que, se as decisões não forem proferidas como convém, o verdadeiro e o justo serão necessariamente sacrificados. (idem, p. 20)

Para Aristóteles a importância da retórica reside no fato de ela fundamentar a geração de argumentos verdadeiros, motivo pelo qual só se pode fazer uso dessa faculdade caso se aja de acordo com princípios éticos “[...] não se deve persuadir o que é imoral” (idem, p. 20). Assim, as decisões devem ser tomadas, necessariamente, em conformidade com os princípios de justiça. Portanto, ressaltamos que o filósofo não condena a retórica como a arte do engano ou do belo sem conteúdo, porém atribui a ela contornos e caracteres de boa forma e a transforma num instrumento que permite viabilizar o correto, o justo.

Ainda que as ideias de Aristóteles fossem, de alguma forma, contrárias às de seus predecessores Sócrates e Platão e às dos sofistas, não se pode negar que tanto os professores de retórica, os sofistas, quanto o filósofo estagirita tenham sido o ponto de partida para o estudo voltado à argumentação e à linguagem, seja na era clássica, seja na contemporaneidade. São as noções de retórica clássica que levam estudiosos como Perelman e Olbrechts-Tyteca a inaugurarem a nova retórica na Europa. E, também, termos continuadores desses estudos na atualidade como Meyer, Plantin, Mosca entre outros estudiosos vinculados à nova retórica.

Covém destacar, porém, que nos estudos atuais, não se tem a pretensão de buscar o justo e o correto, como propunha Aristóteles, pois não há necessidade de que se chegue a uma conclusão ‘irretorquível’ e universal, mas compreender de que forma se dá a adesão a algo que se propõe, de que forma se constitui essa proposição, enfim, de que forma se busca a adesão dos espíritos às teses apresentadas e não, necessariamente, a busca de verdades ou de estatutos de verdade incontestáveis.

5.2 Retórica em Roma

Durante o Império Romano, a retórica foi bastante valorizada, uma vez que essa sociedade dependia, de alguma forma, do direito para a sua unificação e, por isso, a prática judicial era de importância singular. Se considerarmos que os gregos exerceram grande influência na cultura romana, é natural que a retórica ocupe um lugar central entre os intelectuais de Roma. Cícero e Quintiliano, dois entre os famosos oradores romanos, por exemplo, possuem obras expressivas a respeito da retórica.

Apesar da valorização dessa arte no Império Romano, após a queda do referido Império, ela foi, gradativamente, perdendo seu prestígio, contudo, ainda assim sobrevivendo em sua essência como prática social e mediadora de negociações, porém nem sempre considerada como objeto de estudo ou disciplina de excelência. Quando lembrada e retomada, por exemplo, na educação medieval, ficou relegada ao estudo dos ornamentos discursivos sem um maior aprofundamento sobre as dimensões de sua natureza persuasiva.

5.3 Retórica: “ressurgimento”

A retórica perdeu, então, a partir da queda do Império Romano, seu estatuto de ciência racional, ficando à margem dos estudos científicos e considerada apenas como prática de artifícios estilísticos. Apesar de ter havido, entre a Era Medieval e o século XX, ressurgimentos cíclicos da retórica – por exemplo, os que se deram nos períodos renascentista e iluminista – ela não é recuperada em sua dignidade intelectual.

Na modernidade, com o predomínio do pensamento positivista desenvolvido pela filosofia e pela ciência no Ocidente, a tendência ao declínio da retórica se intensifica. Dessa maneira, o pensamento ocidental dos três últimos séculos, dominado pela concepção racional cartesiana, esteve afastado da tradicional retórica grega. Perelman (2005, p. 1) postula que "o estudo dos meios de prova utilizados para obter a adesão foi completamente descurado pelos lógicos e teóricos do conhecimento". Tal orientação se justifica porque a retórica e sua origem estão

relacionadas à existência da dúvida, da controvérsia em relação a uma determinada tese, logo ela não se ocupa daquilo que é certo, evidente e incontroverso, mas de problemas cuja solução não depende necessariamente da experiência, da “verdade”, tampouco da dedução lógica, uma vez que, segundo Perelman, (ibidem, p. 1) seu domínio é “o do verossímil, do plausível, do provável, na medida em que este último escapa às certezas do cálculo”, motivo pelo qual uma argumentação sobre o óbvio pode não se sustentar frente à persuasão.

Essa perspectiva vai de encontro à orientação cartesiana de apenas “considerar racionais as demonstrações que, a partir de idéias claras e distintas, estendiam, mercê apodíticas, a evidência dos axiomas a todos os teoremas” (Ibidem, p.1). Ou seja, como se pretendia construir um sistema de pensamento capaz de atender aos objetivos de uma ciência racional, não se poderia satisfazer com opiniões “mais ou menos” aceitáveis, verossímeis, e que possuísse alguma aderência ao “real”, tampouco com demonstrações provenientes de premissas apenas plausíveis. A ciência, nessa perspectiva, deveria estar vinculada a provas analíticas, ou seja, àquelas que, de acordo com o método científico característico das ciências naturais, resultassem de premissas absolutamente verdadeiras e “universalmente” válidas, comprovadas quase que matematicamente.

Apesar de estar em meio a tantas concepções e em movimentos ascendentes e descendentes de prestígio em diferentes momentos de sua história, a retórica contemporânea ainda possui seu caráter ambíguo, porém as idéias de Aristóteles fazem com que não se possa falar, em nenhum momento, em morte da retórica ou dar a ela um caráter meramente formal, uma vez que está – e sempre esteve – presente nas relações sociais permeadas pela linguagem.

Assim, apesar de a arte retórica ter tido um longo período de desprestígio, ela “ressurge”²¹ com força total em 1958 com a publicação de duas obras que recolocaram em cena os estudos retóricos: *Tratado da argumentação: a nova retórica*, de Perelman & Olbrechts-Tyteca e *Os usos do argumento*, ambas em 1958. Segundo Plantin (1996, p. 10), essas são duas obras com perspectivas teóricas

²¹ Colocamos a palavra *ressurge* entre aspas exatamente porque a Retórica nunca deixou de existir, apenas perdeu prestígio acadêmico, uma vez que permeia todas as relações sociais do homem.

distintas, mas que possuem, todavia, um mesmo objetivo: seus autores “pesquisam, no pensamento argumentativo, um meio de fundar uma racionalidade específica, em favor das relações humanas”. Outras publicações relacionadas também são extremamente relevantes como destaque na produção de Perelman, além da já citada, não podemos deixar de citar *Le champ de l’argumentation*, publicada em 1970, e *Logique juridique. Nouvelle rhétorique*, publicada em 1976.

Tais publicações marcaram o princípio de uma revitalização da retórica, em uma abordagem da argumentação fundada sobre o verossímil, ou seja, aquela que busca convencer ou persuadir seu auditório por meio da negociação de sentidos e de estratégias discursivas, destacando a dimensão intersubjetiva do discurso.

Ainda segundo Mosca (2004a, p. 17) sobre a argumentatividade, atividade inerente à retórica, temos que ela “está presente em toda e qualquer atividade discursiva, argumentar significa qualificar o outro como capaz de reagir e interagir diante das propostas e teses que lhe são apresentadas.” A autora postula ainda que a retórica e a argumentação reflorescem sempre pelos seguintes princípios: “a aceitação da mudança, o respeito à alteridade e a consideração da língua como lugar de confronto das subjetividades” (idem, p. 17).

Assim, a partir do século XX e da importância dada à filosofia da linguagem, temos o início de uma corrente filosófico-acadêmica com objetivos voltados à recuperação dessa tradicional forma de conhecimento como ciência. Podemos, ainda, acrescentar a essa perspectiva o postulado de Zilberberg (2011, p. 13) “[...] aviltada, denegrida, ridicularizada, a Retórica resiste, por ser solidária de nossos funcionamentos íntimos, dos quais somos decerto menos agentes do que pacientes [...]”.

Dessa maneira, a retórica, então, passa a ser vista como objeto privilegiado de estudo, seja por uma perspectiva formal, seja por uma que a focalize como arte da persuasão, e as figuras de Chaim Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, com a publicação do *Tratado da Argumentação* são fundamentais para o rompimento de uma tradição cartesiano-positivista de desconsideração da retórica: é o surgimento da nova retórica.

Em resumo, na virada do século XIX para o século XX, a situação é aparentemente, a seguinte: a retórica está cientificamente invalidada como método por ser incapaz de produzir o saber positivo e é, além disso, associada a um grupo clerical caracterizado por seu antirrepublicanismo, o que leva a sua exclusão do currículo universitário. A lógica ao se tornar formal não se define mais como uma arte de pensar capaz de reger o bom discurso em língua natural, mas como um ramo da matemática. [...] (PLANTIN, 2008, p. 19)

Percebemos que, em oposição aos ideais positivistas que priorizavam o papel da lógica, da razão, do método científico racional como ciência, o ressurgimento da retórica impõe-se com status também de ciência, evidenciando, na linguagem, aspectos relacionados à emoção, à persuasão, às paixões, à afetividade e, sobretudo, à relativização daquilo que é considerado verdadeiro e racional com a ideia aristotélica da verossimilhança.

Então, de acordo com a lógica positivista, de cunho demonstrativo-matemático, é possível comprovar a veracidade de alguns fatos e de algumas proposições, mas nunca de um juízo de valor, que poderá ser, muitas vezes, controvertido. Evidencia-se, nesse sentido, o trabalho de Perelman, que se dedicou à criação de uma lógica dos juízos de valor, capaz de fornecer critérios objetivos e universais para a aferição de valores, em vez de relegá-la ao arbítrio de cada um. Temos, então, um sistema de valores, em que se pode provar que $1+1=2$, porém não que uma determinada ação é mais justa do que outra. O resultado dessa impossibilidade é a negação de uma solução racional para todos os problemas relacionados a um juízo de valor. Por isso, Perelman debruçou-se, em seus estudos, sobre o objetivo de procurar uma racionalidade ética, isto é, uma lógica específica para os valores.

O filósofo chegou à conclusão de que inexistia uma lógica dos juízos de valor, mas, que, em todos os campos do conhecimento em que há controvérsia, por exemplo, as ciências sociais, utilizam-se técnicas argumentativas, a fim de pôr termo à controvérsia. Então, a dialética e a retórica são instrumentos de mediação para obter-se um acordo sobre os valores. Por essa razão, Perelman (1987, p. 234) esforçou-se para "retomar e ao mesmo tempo renovar a retórica dos gregos e dos

romanos, concebida como a arte de bem falar, ou seja, a arte de falar de modo a persuadir e a convencer, e retomar a dialética e a tópica, artes do diálogo e da controvérsia".

Os estudos de Perelman voltam-se para a retórica como um modo de negociar, discutir, a fim de chegar a um acordo a respeito dos valores sem, com isso, abandonar o campo da razão. Então, à medida que se reabilitam os métodos reguladores dos raciocínios persuasivos, define-se a argumentação como princípio da pesquisa filosófica acerca da concepção, por exemplo, de justiça.

5.4 Considerações sobre retórica

A fim de delinear-mos de maneira mais precisa a retórica como arte e como ciência, retomemos alguns elementos já citados com aportes teóricos da nova retórica e de estudos acerca da linguagem. Conforme expusemos, para Aristóteles a retórica é uma rigorosa técnica de argumentar que se diferencia da lógica que se serve de silogismos para alcançar uma demonstração irrefutável. A retórica, no entanto, utiliza silogismos, categorizados pelo filósofo como entimemas, que podem ser convincentes, entretanto refutáveis. Retoricamente podemos chegar a duas teses contrárias a partir de uma mesma premissa.

Dessa maneira, a concepção aristotélica de retórica é de que o tipo de raciocínio desenvolvido não é o puramente demonstrativo, como na dialética, mas sim o argumentativo, pois a arte retórica versa sobre aquilo que é verossímil, provável, e está, conseqüentemente, no âmbito da opinião, das crenças e encontra eco na *doxa*. A retórica apresenta como ponto de partida premissas verossímeis em lugar de necessariamente verdades acabadas ou absolutas.

Ora, sendo evidente que o método artístico é o que se refere às provas por persuasão e que a prova por persuasão é uma espécie de demonstração (pois somos persuadidos sobretudo quando entendemos que algo está demonstrado), que a demonstração retórica é o entimema e que este é, geralmente falando, a mais decisiva de todas as provas por persuasão; que, enfim, o entimema é

uma espécie de silogismo, e que é do silogismo em todas as suas variantes que se ocupa a dialética, no seu todo ou nalguma das suas partes, é igualmente evidente que quem melhor puder teorizar sobre as premissas – do que e como se produz um silogismo – também será o mais hábil em entimemas, porque sabe a que matérias se aplica o entimema e que diferenças este tem dos silogismos lógicos. Pois é próprio de uma mesma faculdade discernir o verdadeiro e o verossímil, já que os homens têm uma inclinação natural para a verdade e a maior parte das vezes a alcançam. E por isso, ser capaz de discernir sobre o plausível é ser igualmente capaz de discernir sobre a verdade (ARISTÓTELES, 1998 [s/d], p.46).

Podemos inferir, nessa perspectiva, que a retórica é “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (idem, p. 48). Devido a essa perspectiva flexível e abrangente, temos a garantia da perenidade da retórica e de sua constante relação com a dimensão social.

Pudemos notar que, de acordo com o enfoque, é possível apresentar visões diferentes ao tratarmos da retórica. Manoel Alexandre Junior, na introdução realizada na tradução do livro *Retórica* (1998 [s/d], p. 15) define-a da seguinte forma: (1) definição atribuída à Hermágoras: a faculdade de falar bem no que concerne aos assuntos públicos; e (2) definição atribuída a Górgias, Córax e Tísias e Platão: geradora de persuasão.

Podemos, ainda, assimilá-la no sentido de manipular o auditório, em Platão e Sócrates; assimilá-la como a arte da *oratória*, em Quintiliano. Nessa vertente, o autor apresenta as relações da retórica, em situações do *bem falar*; e, por fim, na concepção aristotélica, em que o cerne está na persuasão, ou ainda, na exposição de argumentos, como processo, técnica e, também, como o estudo das estratégias dos recursos persuasivos.

Ressaltemos que a retórica, na perspectiva aristotélica, não exclui as concepções dos demais autores da era clássica aqui citados, pois ela é, também, o que Platão e Quintiliano e demais pensadores da era clássica postulavam, mas não só isso. Ressaltemos que o fato de haver divergência acerca da definição da retórica e de

sua função evidencia a própria existência da retórica em sua essência, aquela defendida por Aristóteles. Podemos, dessa forma, entender que ela tem seu berço e sua definição naquilo que é controverso e polêmico, pois em princípio a argumentatividade é parte inerente de seu arsenal.

Em continuação às definições clássicas de retórica, retomemos alguns postulados da nova retórica. Plantin (2008, p. 9) propõe que “Toda utilização estratégica de um sistema significante pode ser legitimamente considerada como uma retórica. Desse modo, existe uma retórica do verbal e do não verbal, do consciente e do inconsciente. [...]”.

Perelman (2004, p. 70) afirma que “a retórica, em nosso sentido da palavra, difere da lógica pelo fato de se ocupar não com a verdade abstrata, categórica ou hipotética, mas com a adesão”. Acrescentemos, ainda, o postulado de Michel Meyer (1993, p. 27), que propõe como definição geral para a retórica: “a negociação da distância entre os homens a propósito de uma questão, de um problema” [...].

Destaquemos que há consenso entre teóricos e estudiosos do discurso de que a argumentatividade está presente em qualquer manifestação da linguagem. Ressaltemos ainda que a argumentatividade tem por objetivo central alcançar consenso sobre divergências em determinado ponto de vista; confirmar e reforçar crenças ou valores de um indivíduo ou de um grupo específico; negociar distâncias, enfim, apresentar teses ao assentimento de outrem. É nesse ponto e nessa concepção que acreditamos estar a relevância das canções selecionadas para análise, uma vez que é por meio dessas canções e da argumentatividade presente nelas que se reivindica um espaço de negociação acerca da liberdade cerceada ou subtraída pelo regime ditatorial e da opressão por ele imposta.

5.5 Pressupostos teóricos em retórica e argumentação

Iniciemos a exposição dos pressupostos teóricos no âmbito da retórica que, articulados aos pressupostos da semiótica, nos servirão de critérios para a abordagem das canções buarquianas, cujas análises estão dispostas no capítulo seguinte.

5.5.1 Trilogia retórica

Todo o sistema retórico estudado e desenvolvido por Aristóteles possui como base uma tríplice formação: o *ethos* (ἦθος) – a imagem do orador de onde partem as escolhas e as atitudes; o *pathos* (παθος) – a plateia ou a audiência de onde são suscitadas e mobilizadas as paixões; o *logos* (λογος) – o saber e o discurso, aquilo que se coloca como questão a ser tratada na situação retórica.

Sobre *ethos*, *logos* e *pathos*, podemos dizer que se estabelece uma relação mútua e recíproca entre eles, isolável apenas para reconhecimento e análise, pois em uma situação retórica os elementos dessa trilogia funcionam imbricados, aquele que fala constitui e é constituído por aquele que ouve, por meio de representações recíprocas e daquilo que é tratado. Assim, em retórica clássica, Aristóteles define três tipos de provas técnicas ou artísticas de persuasão: “umas residem no caráter moral do orador; outras no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar” (ARISTÓTELES, 1998 [s/d], p. 49).

O *ethos* é uma prova não proposicional, sobre a qual Aristóteles conceitua que: “[...] persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé [...] é, porém, necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador.” (idem, p. 49). Desse modo, o orador assume um caráter para chamar a atenção e conseguir credibilidade a fim de mobilizar, sensibilizar o *pathos* do auditório, suas tendências e suas emoções, e conduzi-lo a uma determinada perspectiva, colocando seu próprio ponto de vista com o objetivo de obter a adesão. Ainda sobre o *ethos*, Meyer conceitua que:

O *ethos* é uma excelência que não tem objeto próprio, mas se liga à pessoa, à imagem que o orador passa de si mesmo, e que o torna exemplar aos olhos do auditório, que então se dispõe a ouvi-lo e a segui-lo. As virtudes morais, a boa conduta, a confiança que tanto umas quanto as outras suscitam, conferem ao orador uma autoridade. (MEYER, 2007, p.34)

O *ethos*, para Aristóteles, caracteriza-se como fonte de credibilidade e, conseqüentemente, como prova retórica, a partir de três elementos: a *phronesis*, a *arete* e a *eunoia*. Embora esses elementos estejam relacionados ao *ethos*, à imagem do orador, eles fazem referência também ao *pathos* e ao *logos*.

Segundo Eggs (2005, p. 40), Aristóteles, ao mencionar a prudência/sabedoria (a *phronesis*), refere-se ao que provoca a confiança no auditório, assim, ela se evidencia quando o orador apresenta argumentos sábios e razoáveis, elementos que remetem ao *logos*; a virtude (a *arete*) se evidencia quando o orador aparenta argumentar sincera e honestamente e está mais intimamente ligada ao *ethos*; a benevolência (a *eunoia*) se evidencia quando o orador se mostra solidário e amável em relação aos seus ouvintes, o que remete mais diretamente ao *pathos*.

Três são as causas que tornam persuasivos os oradores e a sua importância é tal que por ela persuadimos, sem necessidades de demonstrações. São elas a prudência, a virtude, e a benevolência. (ARISTÓTELES, 1998 [s/d] p. 106)

O segundo tipo de prova, também não proposicional, está relacionado à disposição do auditório, ou seja, às emoções, às paixões que o discurso e o orador o leva a experimentar. Temos, assim, o *pathos*:

É o que o enraivece, o que ele aprecia, o que ele detesta, o que ele despreza, ou contra o que se indigna, o que ele deseja, e assim por diante, que fazem do *pathos* do auditório a dimensão retórica do interlocutor. E todos esses interrogativos remetem a valores que dão conta daquilo que Descartes teria chamado de “movimentos da alma”. (MEYER, 2007, pág. 39)

Aristóteles, em sua *Retórica*, apresenta catorze grandes paixões: a cólera, a calma, o temor, a confiança, a inveja, a impudência, o amor, o ódio, a vergonha, a emulação, a compaixão, o favor (obsequiosidade), a indignação e o desprezo. Segundo Meyer, temos, ainda que:

“[...] a paixão é um reservatório para mobilizar o auditório em favor de uma tese. Isso reforça a identidade dos pontos de vista, ou a

diferença em relação à tese que procuramos afastar. Encontrar as questões implicadas no *pathos* é tirar partido dos valores do auditório, da hierarquia do preferível.” (MEYER, 2007, p. 38)

As paixões manifestam-se em relação àquilo que se coloca em questão, o “não eu” a que nos projetamos. O mesmo objeto focalizado a partir do *pathos* do temor será reconhecido de maneira diversa sob perspectiva do *pathos* da cólera. Dessa forma, em consonância com Aristóteles, assimilamos, aqui a paixão como um sentimento manifestado na diferença com outrem. Retomaremos, ainda, a noção do *pathos* em um subitem cujo objetivo será a abordagem das paixões em perspectivas teóricas distintas no que tange à semiótica, à filosofia e à retórica.

A terceira prova de persuasão é o *logos*. Ele se caracteriza como uma prova proposicional e está relacionado ao que é construído por meio da razão e do discurso. Conforme Meyer (2007, p. 45), o *logos* é tudo aquilo que está em questão na situação retórica, não se refere apenas ao texto, mas ao que se propõe tratar. “Aquilo que o texto diz e também as questões a que o texto responde, suscita ou trata de alguma forma”. Dessa forma: “Para que haja Retórica, é preciso que uma questão seja levantada e permaneça, a despeito do que soluciona, ou em razão da resposta que soluciona” (MEYER, 2007, p. 62).

A relação constituída em uma situação retórica na qual a trilogia exposta se imbrica, se toca e se articula de forma recíproca pode ser representada da seguinte forma:

Situação retórica

Figura 2. Articulação da trilogia retórica
Oliveira (2013, p. 05)

Conforme demonstrado na figura, um elemento da trilogia retórica incide sobre o outro, o *ethos* incide sobre o *pathos*, por meio do *logos* que é também afetado por ambos reciprocamente numa situação retórica.

5.5.1.1 Trilogia retórica associada à *melos* como prova de persuasão

Em nosso trabalho, abordamos uma situação retórica, aqui considerada como, cancional. Assim, cabe-nos considerar, na articulação da trilogia retórica, já exposta, os aspectos musicais, tais como a harmonia, o ritmo, a entoação, a densidade musical, entre outros. Tais elementos, em um texto cancional, servem aos propósitos comunicativos da situação retórica pela canção instaurada, intensificando os efeitos de sentido ao se sincretizarem à letra e, até mesmo, suscitando emoções.

Propusemo-nos neste trabalho a categorizar os elementos musicais depreendidos nas análises como a *melos*, um quarto elemento que se apresenta no gênero canção como prova de persuasão.

Anteriormente, já realizamos uma exposição sobre as especificidades da canção e suas formas de constituição e de integração à letra. Neste subitem, demonstraremos de que forma uma situação retórica cancional tem na *melos* mais um fator de persuasão, ou seja, mais uma prova retórica.

Inicialmente, cabe-nos dizer que a *melos* ao tocar os três elementos da trilogia retórica, gera, intensifica ou dissipa possíveis efeitos de sentido, haja vista as formas de integração à letra e os efeitos de sentido depreensíveis dessa integração. Destaquemos, ainda, que a *melos* dá suporte à letra da canção, fazendo parte do simulacro por ela instaurado. Convém destacar, também, que os aspectos musicais, mesmo que isolados podem suscitar emoções, incidindo assim nos estados de ânimo do ouvinte.

Sobre a natureza da *melos*, podemos inicialmente colocar o que postula Valéry (1991) ao diferenciar o universo musical dos ruídos:

“[...] Nesta sala em que estou falando, onde vocês ouvem o ruído de minha voz, se um diapasão ou um instrumento bem afinado

começasse a vibrar, imediatamente, assim que fossem afetados por esse ruído excepcional e puro que não pode ser confundido com os outros, vocês teriam a sensação de um começo, o começo de um mundo; uma atmosfera diferente seria imediatamente criada, uma nova ordem seria anunciada, e vocês mesmos se organizariam inconscientemente para acolhê-la. [...] (VALERY, 1991, p. 210)

Assim, Valery (1991) postula que o som musical difere-se do ruído por ter características específicas. Para o autor, o som que dá origem à música diferencia-se do ruído tal qual a ordem da desordem, surge, desse modo o conceito de música. Ao entrarmos em contato com esse universo instaura-se uma atmosfera paralela ao que Valery chama de “universo musical”. E, dessa forma, “[...] o músico se encontra em posse de um sistema perfeito de *melos* bem definidos, que fazem com que sensações correspondam exatamente a atos. [...]” (VALERY, 1991, p. 210). A relevância desse universo musical para nossa percepção dá-se, pois

Vivemos, através do ouvido, no mundo dos ruídos. É um conjunto geralmente incoerente e alimentado irregularmente por todos os incidentes mecânicos que podem ser interpretados por esse ouvido, à sua maneira. Mas o próprio ouvido destaca desse caos um outro conjunto de ruídos particularmente observáveis e simples – ou seja, bem reconhecíveis por nosso sentido e que lhes servem de referência. São elementos que mantêm relações entre si, tão sensíveis quanto esses mesmos elementos. O intervalo entre dois desses ruídos privilegiados é tão nítido quanto cada um deles. São os *sons*, e essas unidades sonoras estão aptas a formar combinações claras, implicações sucessivas ou simultâneas, encadeamentos e cruzamentos que podem ser denominados *inteligíveis*: é por isso que na música existem possibilidades abstratas. (VALERY, 1991, p. 209)

Assim, a parte musical das canções que abordaremos em nosso trabalho, considerando o ritmo, a melodia, a harmonia, a densidade musical etc. constitui um campo vasto de sentidos e de relevância na situação retórica pelas canções instaurada. Consideremos, então, que o “universo musical” no qual a situação

retórica ocorrerá a partir da articulação do *ethos*, *logos* e *pathos* é uma dimensão paralela instaurada musicalmente a ser acolhida pelo ouvinte.

Ainda, conforme Valéry (1991, p. 208), o uso da linguagem está associado a uma prática e quando essa prática produz seu efeito ela se desfaz. “Eu peço fogo a vocês. Vocês me dão fogo”. Dessa forma, a linguagem utilizada para fins práticos se desfaz, nas palavras do autor “desfaz-se na clareza” pois cumpriu aquilo que deveria ter cumprido.

[...] Se vocês entenderam, isso quer dizer que essas palavras desapareceram de seus espíritos, são substituídas por uma contraparte, por imagens, relações, impulsos; e vocês então terão algo com o que retransmitir essas ideias e essas imagens em uma linguagem que pode ser bem diferente daquela que receberam. *Compreender* consiste na substituição mais ou menos rápida de um sistema de *sonorização*, de durações e de sinais por algo totalmente diferente que é, em suma, uma modificação ou uma reorganização interna da pessoa a quem se fala. [...] (VALÉRY, 1991, p. 208)

Dessa forma, podemos entender que a linguagem, quando tem por objetivo apenas ser compreendida é substituída por seu sentido e o plano de expressão tal como foi constituído deixa de existir e dá lugar à compreensão. Temos nesses postulados a noção oposta do universo poético:

O poema ao contrário, não morre por ter vivido: ele é feito expressamente para renascer de suas cinzas e vir a ser indefinidamente o que acabou de ser. A poesia reconhece-se por esta propriedade: ela tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a reconstituí-la identicamente. (VALÉRY, 1991, p. 213)

Assim, ao referir-se ao universo poético, a linguagem ganha outros contornos que vão além de sua função pragmática comum:

[...] “tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar; e não apenas observar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar –

então alguma coisa de novo se declara: estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática – ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado. Entramos no universo poético. (VALERY, 1991, p. 209)

Podemos relacionar o que Valery postula sobre o universo poético ao nos referirmos à canção, uma vez que a canção compartilha de muitas características com a poesia. Citemos, além de sua organização em versos e em estrofes, a sua regularidade como plano de expressão.

Ressaltemos, ainda, a relação que a canção mantém com a memória, elemento do edifício retórico já exposto, tendo em vista que a canção, dadas as suas regularidades melódicas, são mais facilmente memorizáveis, participando, assim, mais diretamente da memória coletiva de uma sociedade.

Dessa forma, tomamos a *melos*, elemento inerente à canção, como uma prova retórica que se articula à trilogia retórica também como fator de persuasão que toca os três elementos da trilogia retórica. A *melos* como parte do texto cancional dá suporte ao discurso e a razão, fazendo parte do simulacro instaurado pela canção, articulando-se ao que está sendo tratado, fator que remete ao *logos*; suscita emoções no auditório, intensifica ou dissipa possíveis efeitos de sentido, fator que remete ao *pathos*; revela traços constitutivos dos estados de ânimo do orador, tomado aqui como o “enunciador” da canção, fator que remete ao *ethos*. Podemos, então, representar uma situação retórica cancional da seguinte forma:

Situação retórica cancional

Figura 3. Articulação da trilogia retórica associada à melos

Oliveira (2014, p. 15)

5.5.2 Filosofia, retórica e semiótica: as paixões em perspectivas

A fim de nos embasarmos de maneira mais específica sobre o *pathos*, as paixões do auditório, julgamos pertinente delimitarmos de maneira mais específica a abordagem do conceito, uma vez que elegemos neste trabalho como um dos objetivos nucleares depreender as paixões e os mecanismos discursivos pelos quais elas são suscitadas nas canções analisadas e ambas as teorias por nós escolhidas, semiótica e retórica, trabalham com essa temática.

Embora tenhamos como paradigma teórico de análise as quatorze grandes paixões propostas por Aristóteles na *Retórica*, vale também colocar em perspectiva alguns postulados da semiótica e de alguns outros pensadores sobre as paixões. Procederemos esta exposição, com o intuito de obter uma compreensão mais abrangente sobre os afetos do auditório, dadas as divergências de abordagem em relação ao tema. Dessa forma, outras perspectivas sobre as paixões nos darão uma visão mais abrangente sobre o fenômeno em nossa análise.

Em princípio, recorreremos ao *Dicionário Houaiss* (2004, p.1.413) para obter uma concepção inicial:

[**Paixão:**] 4. grande sofrimento; martírio 5. sentimento, gosto ou amor intensos por alguma coisa; atividade, hábito ou vício dominador 6.

a coisa, o objeto da paixão ou da predileção 7. furor incontrolável; exaltação, cólera 8. ânimo favorável ou contrário a alguma coisa e que supera os limites da razão; fanatismo 9. sensibilidade, entusiasmo que um artista transmite através da obra; calor, emoção, vida. 12. LÓG categoria aristotélica que indica a passividade, a inatividade perante uma ação alheia. Por oposição a *ação* (categoria aristotélica) ETIM lat.tar. *passio. onis* 'paixão, passividade; sofrimento'.

Passemos a uma exposição das paixões em algumas abordagens filosóficas.

5.5.2.1 Paixões em Platão

Platão, em *Fedro*, expõe as paixões como algo a ser controlado, sendo que o homem que está na sabedoria, na razão, já controlou as suas. Didaticamente, ele utiliza mitos, alegorias, como a do cocheiro que controla seus cavalos, que representam a alma, nos quais temos a seguinte ilustração: de um lado, a ilustração dos apetites e dos desejos sensíveis, um cavalo que possui o ímpeto de ir pelo caminho mau; de outro, a ilustração de um elemento intermediário, que simboliza a resistência, a força de vontade, representada por um outro cavalo. Temos, por fim, a ilustração da razão, representada pelo cocheiro que busca conduzir e refrear os puxões do cavalo que tenta ir no caminho mau, levando-o à direção oposta, ao caminho bom e da justiça, harmonizando os animais.

Nessa vertente, temos o par razão *versus* emoção, sendo que, para o filósofo, o sábio está no bem, pois já conseguiu dominar, eliminar suas paixões por meio da razão, ao passo que aquele que está entregue às paixões está na ignorância, pois sequer tem ciência de seu estado. Dessa maneira, a paixão, em Platão, constitui o elemento que impede o homem de enxergar racionalmente, pois as paixões fazem com que ele ignore o que deveria saber.

No livro *Republica*, Platão recorre à ilustração da sede como o desejo sensível, representando a paixão. A sede induz o indivíduo a saciar o apetite sensível. Com essa abordagem, o filósofo restringe a exploração das paixões, pois elas estão no âmbito dos desejos sensíveis e não na sabedoria.

Ressaltemos que a sabedoria, na perspectiva platônica está para a virtude – pois é a conquista do bem sobre a ignorância – assim como a direção oposta está para as paixões, nos apetites sensíveis que conduzem, quando não refreados, à ignorância. Assim, o homem que está na virtude, está liberto de seus apetites sensíveis, pois o saber liberta da necessidade sensível. Assim, em Platão, a paixão é o que faz o homem ignorar o que ele deveria saber; a força de vontade o que faz o homem aprender e a razão a mediadora dessa problemática.

5.5.2.2 Paixões em Espinosa

A fim de colocarmos uma outra perspectiva acerca das paixões, em uma outra época, elegemos os postulados de Baruch de Espinosa, filósofo holandês do séc. XVII. Para ele as paixões, ou afecções, em suas palavras, estão na natureza, são coisas naturais e seguem as leis comuns da natureza. Esse filósofo menciona Descartes no que tange ao fato de a alma poder exercer sobre as paixões um “império absoluto”, sendo possível controlá-las, governá-las. Sob esse aspecto, os dois pensadores encontram algum eco nos postulados de Platão.

Portanto, as afecções de ódio, de cólera, de inveja etc. Consideradas em si mesmas resultam da mesma necessidade e da mesma força da natureza que as outras coisas singulares; por conseguinte elas têm causas determinadas, pelas quais são claramente conhecidas, e têm propriedades determinadas tão dignas do nosso conhecimento como as propriedades de todas as outras coisas cuja mera contemplação nos dá prazer. (ESPINOSA, 1983 [s/d], p. 175)

Ainda em Espinosa, temos a diferenciação de quando podemos ser a causa adequada ou inadequada da paixão. Na perspectiva das paixões, somos a sua causa adequada quando conhecemos suas consequências, e a alma tem, assim, poder para agir sobre elas: seríamos, pois, um sujeito do “agir”. Já se formos a causa inadequada da paixão, quando não conhecemos suas consequências, a alma não tem poder para agir. O filósofo menciona, assim, o sujeito do “sofrer”. Em ambos

os filósofos, Platão e Espinosa, há um traço convergente no tratamento das paixões: a possibilidade de passividade ou de atividade do indivíduo frente a elas.

De acordo com este paradigma teórico, o espinoseano, temos diferentes paixões inventariadas. Para o filósofo em referência existem apenas três grandes paixões, sendo todas as outras derivadas delas “dessas três afecções nascem todas as outras” (ibidem, p. 183), temos a alegria, a tristeza e o desejo como as grandes afecções, sendo o desejo a vontade de estar ou de permanecer na alegria ou de deixar de estar triste.

5.5.2.3 Paixões em semiótica

A partir dos anos 1980, a semiótica também se debruça sobre a problemática das paixões e sobre a forma como o sujeito é modalizado, afetado, de maneira patêmica. Na perspectiva da semiótica, a paixão pode ser suscitada pelo “estado de coisas”. Greimas e Fontanille, no livro *Semiótica das Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma* (1993, p. 22), colocam indagações centrais no tratamento das paixões em semiótica: “Pode-se repetir inconsideradamente a concepção segundo a qual o ser vivo é uma estrutura de atrações e repulsões? É a foria pensável anteriormente à clivagem da euforia e da disforia?”

Com tais questionamentos acerca da foria, temos colocada, em perspectiva, a dimensão passional dos indivíduos. Assim, no enfoque desses autores (1993, p. 50): “O sujeito afetado pela paixão será, portanto, sempre, em última análise, sujeito modalizado segundo o 'ser'”. É importante ressaltar que esta modalização segundo o “ser” nos remete aos verbos modais “saber” e “querer”. Assim, em um percurso narrativo, sujeitos são afetados por diversas paixões, dessa forma, transformam-se, movem-se na narrativa, em estados variados: de euforia e relaxamento para disforia e tensão e vice-versa.

Se o investimento do sujeito de fazer não levanta dificuldades particulares (cf. as modalidades deônticas, por exemplo), o mesmo não ocorre com o do sujeito do estado: percebe-se que o sujeito enquanto estando não pode ser modalmente afetado, senão pela

mediação do investimento do objeto, cuja carga modal, desde que ele seja colocado em relação de junção com o sujeito, modaliza, por sua vez, este último. Em outras palavras, a modalização do estado do sujeito – e é disso que se trata quando se quer falar das paixões – só é concebível passando pela do objeto, que se transforma em “valor”, se impõe ao sujeito. (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 25)

Segundo Bertrand (2003), a relação entre sujeitos em ato comunicativo pode suscitar paixões, comoções, afetos. Esse ato comunicativo pode colocar em perspectiva o outro ou o estado de coisas:

Como sabemos, a partir de um simples enunciado descritivo, puramente denotativo, podemos inferir ameaça ou benevolência, ciúme ou generosidade, efeitos passionais que modalizam "o questionamento do outro", ativando assim entre os interlocutores esta ou aquela paixão. Aí se situa o ponto de encontro entre semiótica e retórica (BERTRAND, 2003, p. 401).

Este postulado é basilar para nosso trabalho, uma vez que justifica a intersecção de nosso modelo teórico interdisciplinar, envolvendo a semiótica e a retórica, além de colocar em pauta o ato comunicativo e a possibilidade de suscitar paixões a partir dele.

Ainda conforme Bertrand (2003, p. 378), é possível distinguir duas concepções semióticas da paixão: uma a define em relação à ação, outra por oposição à razão. As ações narradas envolvem modulações dos estados de ânimo dos atores, ocasionadas por modalidades investidas nos objetos de valor, no oponente ou naquilo que se coloca em perspectiva com o sujeito. Tais modalizações definem e problematizam as relações dos atores na função de sujeito em relação a outrem. Segundo Tatit (2003, p. 193), “O sujeito passional é o que sofre efeito de ações anteriores que de algum modo o imobilizam pragmaticamente, na mesma medida em que o estimulam do ponto de vista sensível e afetivo”. Assim, temos a noção de sujeito modalizado patemicamente e a função do destinador como aquele que “faz saber” do estado de coisas em uma perspectiva que desperte, suscite a paixão.

Em todos os níveis do percurso gerativo de sentido, os efeitos de sentido passionais são determinados e podem ser depreendidos, sobretudo no nível mais abstrato, o “fundamental ou tensivo”. Sob esse ângulo da análise, estão definidas as atrações e as repulsões em relação aos valores investidos nos objetos.

Em semiótica, as paixões resultam de um arranjo modal. Podemos inferir, então, que a modalização de sujeitos pode ser passional, formalizada pela relação sujeito e objeto de valor, sujeito e o estado de coisas, enfim, sujeito e algo que se coloque em relação a ele numa dada perspectiva.

A semiótica, ao abordar as paixões, propõe-se a uma aproximação à retórica. Podemos pensar, pois, em uma retorização da semiótica, processo que é intensificado com os desdobramentos da semiótica, na semiótica tensiva, ao tratar a foria e o devir.

As paixões, então, em uma perspectiva sêmio-retórico-discursiva, são uma forma de modalizar um actante destinatário (ou auditório) com o objetivo de torná-lo sujeito na relação com outrem ou um estado de coisas. Essa transformação (modalização) é realizada a partir de um fazer comunicativo (manipulação) do actante destinador (orador), que pode modalizar o destinatário, suscitando paixões, sendo a adesão à tese, a modalização patêmica na relação com o objeto, o convencimento ou, mais ainda, a persuasão. Ainda sobre a modalização patêmica, destaquemos o seguinte postulado que versa sobre o fazer persuasivo entre destinador x destinatário:

Todo enunciador dirige-se a um enunciatário tentando persuadi-lo do que está sendo dito (ou desenhado, filmado, interpretado, composto etc.) o que o faz assumir necessariamente o papel de um destinador persuasivo (ou manipulador) e a conceber seu enunciatário como um destinatário de suas estratégias criativas e argumentativas. O conceito de enunciador deve ser tomado como uma categoria abstrata, cujo preenchimento, numa manifestação específica, faz emergir o que conhecemos como autor, falante, artista, poeta etc.; a noção de enunciatário, igualmente, define-se como uma categoria por meio da qual se manifestam leitores e fruidores de maneira geral. E, como já vimos, ao fazer persuasivo do destinador

corresponde um fazer interpretativo do destinatário. (TATIT, 2003, p. 205)

Percebemos, assim, que, no que tange às paixões e as categorias de análise até o momento expostas tanto em semiótica quanto em retórica, as relações teóricas desdobram-se nas próprias relações sociocomunicativas e por essa razão assimilamos, em nossa análise, a categoria de enunciador da canção na função de destinador e de ouvinte na função de destinatário e, respectivamente, na retórica, essa mesma relação como orador e auditório.

5.5.2.4 Paixões no paradigma aristotélico

Ao abordar as paixões no paradigma aristotélico, tocaremos em outro ponto de divergência entre Platão e Aristóteles, conforme verificaremos. Aprofundemos, então, nesta seção, a exposição anteriormente iniciada sobre as paixões em Aristóteles.

As paixões para o filósofo estagirita, como vimos, não são entendidas como virtudes ou como vícios permanentes, mas estão relacionadas a uma noção transitória. No paradigma aristotélico, a causa das paixões está na relação entre sujeitos. Elas são suscitadas como uma resposta à diferença entre os indivíduos que causa o desequilíbrio gerador da paixão e pode levar o sujeito a uma ação para retornar a um estado de equilíbrio. Por exemplo, a compaixão que leva o sujeito a realizar uma doação ou a cólera que leva o sujeito a uma vingança.

Mesmo Aristóteles possui um inventário diferente para as grandes paixões. Na *Retórica* são catorze paixões, na *Ética a Nicômaco* o filósofo aborda apenas onze.

Na *Ética a Nicômaco*, ele postula que na alma se encontram três espécies de coisas – paixões, faculdades e disposições de caráter. O filósofo, assim, define as paixões:

[...] os apetites, a cólera, o medo, a audácia, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, o desejo, a emulação, a compaixão, e em geral os sentimentos que são acompanhados de prazer ou dor; por faculdades, as coisas em virtude das quais se diz que somos

capazes de sentir tudo isso, ou seja, de nos irarmos, de magoar-nos ou compadecer-nos; por disposições de caráter, as coisas em virtude das quais nossa posição com referência às paixões é boa ou má. Por exemplo, com referência à cólera, nossa posição é má se a sentimos de modo violento ou demasiado fraco, e boa se a sentimos moderadamente; e da mesma forma no que se relaciona com as outras paixões. (ARISTÓTELES, 1991 [s/d] p. 35)

Segundo Meyer, no prefácio da publicação da *Retórica da paixões* de Aristóteles (2003 [s/d]), temos a seguinte definição:

O *pathos* é precisamente a voz da contingência, da qualidade que se vai atribuir ao sujeito, mas que ele não possui por natureza, por essência. No início, o *pathos* é então, uma simples qualidade, o sinal da assimetria que prevalece na proposição e que a define. Lugar de uma diferença a superar na identidade e pela identidade do sujeito, o *pathos* é tudo o que não é sujeito e, ao mesmo tempo, tudo o que ele é. (MEYER, 2003, p. XXXII)

As paixões em Aristóteles estão na assimetria do sujeito na relação com o outro. Sob tal perspectiva, temos um indivíduo em desequilíbrio em relação a algo, aquele que sente e aquilo que é o alvo do sentimento, o causador do desequilíbrio.

Acrescentemos a essa perspectiva a noção transitória das paixões. A dimensão passional “está” em um ser que a sente em uma posição de predicativo, ou seja, uma característica transitória, pertence, então, a uma categoria interoceptiva do indivíduo – está encolerizado, indignado, compadecido ou envergonhado, ou em uma perspectiva reflexiva com o uso de alguns verbos como encolerizou-se e compadeceu-se. O que nos mostra que as paixões, pela maneira como as representamos, são reflexos e são suscetíveis às transformações, são fenômenos que tocam o próprio sujeito e, sobretudo, são as disposições em que o sujeito está em relação a algo.

Um aspecto interessante acerca das paixões e que é válido destacar é o fato de representarmos as paixões em língua natural (em nosso caso a língua portuguesa) com substantivos abstratos ou com verbos que pedem geralmente dois

complementos. Isso revela a dimensão subjetiva das paixões, pois necessitam de que alguém as “imagine” ou as “sinta” para elas existirem, característica típica dos substantivos abstratos. Assim, a paixão necessita de um ser “pensante” ou “apaixonado” para que ela se manifeste, se presentifique, se faça existir, saia de seu estado de potência para a realização.

Outro fator descritivo de representação passional, revelador de características inerentes às paixões, é a própria regência dessas palavras como substantivos, que, regidos de preposições, são, em geral, abstratos e necessitam de dois complementos nominais, mesmo que estes estejam subentendidos. São ligados por preposições, categoria gramatical que tem por função primeira estabelecer relações entre palavras. Vejamos algumas possibilidades de regência dos substantivos abstratos referentes às paixões no paradigma aristotélico:

Dimensão Passional

A cólera
A indignação
O desprezo
O ódio
A inveja
A impudência
A vergonha
A emulação
O temor
A confiança
A obsequiosidade
O amor
A compaixão
A calma

Percebemos que essas relações passionais se dão na perspectiva de um sujeito e de outrem, de algo (objeto ou abjeto) ou de um estado de coisas. Enfim, elas se manifestam na relação de um “eu” *versus* um “não eu”. Observemos: “O amor (de X) **pelos** homens” – homens é o alvo da paixão. Existe, ainda que subentendida, a pessoa (ou o ser) que sente o amor e que o projeta aos homens. Poderia assim ser escrita:

“O amor **de** Deus **pelos** homens” – a paixão do amor está em uma perspectiva relacional, exatamente, colocando em perspectiva “Deus” (apaixonado) e “homens” alvo da paixão.

Vejamos outras possibilidades:

“A compaixão **do** padre **pelos** pobres”; “A cólera **de** Aquiles **contra** Heitor”; “A Indignação **do** povo **com** a política” .

Quando as paixões estão representadas por verbos, o aspecto relacional também se manifesta. Notemos que os verbos representativos das paixões, regencialmente pedem um complemento indireto e ao menos subentendem um sujeito que se relaciona a esse verbo. Dessa maneira, teríamos: “Aquiles se encolerizou contra Heitor” e “Deus se compadeceu pelos humildes”. Evidenciemos, ainda, o traço reflexivo em alguns dos verbos que simbolizam as paixões, traço que se apresenta pela partícula “se”, revelando uma atividade e uma passividade na relação do sujeito com a própria paixão, apontando a reflexividade do fenômeno.

Feitas essas considerações sobre as paixões, sua natureza em diversas perspectivas e como as representamos em nossa língua, abordemos as paixões propostas por Aristóteles e que nos servem de paradigma de análise. Formalizemos um inventário, conceituando-as de acordo com os postulados do filósofo na *Retórica*.

- *cólera*

Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido. Se isso é a cólera forçosamente o colérico se irrita sempre contra um indivíduo em particular [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 07)

Aristóteles ainda acrescenta que nos encolerizamos quando experimentamos um desgosto, pois o desgostoso possui o desejo de algo, se alguém se opõe à realização desse desejo, então nos encolerizamos.

[...] Eis por que os doentes, os indigentes [os combatentes], os apaixonados, os sedentos, geralmente, desejando algo e não conseguindo, encolerizam-se e facilmente se exaltam sobretudo com aqueles que pouca consideração mostram para com seu estado presente. [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 11)

O filósofo acrescenta ainda:

[...] É evidente que o orador deveria, por meio do seu discurso, predispor os ouvintes de tal maneira que se encolerizassem, deveria também apresentar seus adversários como culpados por atos ou palavras que provocam a cólera e como pessoas de qualidades tais que a promovem. [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 15)

Vale ressaltar que para Aristóteles (2003 [s/d], p. 07) a cólera é uma paixão que vem acompanhada pelo prazer proveniente de uma esperança: a de se vingar. Ao abordar a vingança, o filósofo expõe “é agradável, com efeito, pensar que se obterá o que se deseja”.

- *calma*

Seja a calma, portanto, a inibição e o apaziguamento da cólera. [...]

Se sentimos cólera contra os que desdenham, e o desdém é voluntário, é evidente que com aqueles que nada têm com isso, fazem ou agem involuntariamente, ou parecem agir assim, somos calmos. Igualmente com os que queriam o contrário do que fizeram. [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d] p. 19)

Dessa maneira, podemos entender a calma como o movimento em direção contrário à cólera – o oposto àquilo com o que nos encoleriza nos acalma – sendo, assim, a calma é o “antídoto” da cólera, bem como suas causas.

Em geral, pelas circunstâncias contrárias às da cólera devem-se considerar as que dão origem à calma. [...]

Quando se acham em estado de ânimo contrário ao da cólera, é evidente que as pessoas são calmas, como, por exemplo, no jogo,

no riso, na festa, num dia feliz, num momento de sucesso, na realização dos desejos, e, em geral, na ausência da dor, no prazer inofensivo e na esperança justa. [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d] p. 19)

O filósofo expõe ainda que, ao descarregar cólera em alguém, sentimo-nos calmos, ou mesmo, ao testemunhar algo que julgamos um justo castigo, como ao ver a condenação de um ofensor a nós ou a alguém com quem temos alguma identidade.

- *amor*

Seja amar o querer para alguém o que se julga bom, para ele e não para nós, e também o ser capaz de realizá-lo na medida do possível. Amigo é o que ama e é, por sua vez, amado. Consideram-se amigos os que assim se acham dispostos reciprocamente. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 23)

Temos na noção da paixão do amor que “é necessariamente nosso amigo aquele que se regozija com nossos bens e sofre com nossas tristezas sem outra razão que nosso interesse” (idem, p. 23). Aristóteles postula ainda como definição de amor aqueles que compartilham os mesmos inimigos e também os mesmos amigos:

E os que têm os mesmos inimigos que nós, ou melhor, aqueles que odeiam os que odiamos, assim como os que são odiados pelos mesmos que nos odeiam, porque para todas essas pessoas os bens parecem ser os mesmos que para nós; assim, desejam nosso bem, o que dizíamos ser característica do amigo. Amamos ainda os dispostos a fazer benefício. (idem, p. 23)

Para o pensador, amamos ainda aqueles que têm os mesmos desejos que nós, desde que nos seja possível partilhar daquilo que é reciprocamente desejado.

- *ódio*

Sobre o ódio, Aristóteles inicia a exposição opondo-o ao que conceituou sobre o amor, sendo assim, um movimento contrario à paixão do amor: “No que concerne ao

ódio e precisamente ao sentimento de rancor, é evidente que se pode fazer uma análise atenta a partir dos contrários [...]” (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 27)

Temos como definição do ódio a relação com o ultraje, com a calúnia e, sobretudo, com a noção de cólera:

São causas do ódio a cólera, o ultraje, a calúnia. A cólera, pois, provém daquilo que nos toca pessoalmente, enquanto o ódio surge mesmo sem nenhuma ligação pessoal; de fato, se supomos que uma pessoa tem tal ou tal caráter, nós a odiamos. Além disso, a cólera volta-se sempre ao individual [...] o ódio volta-se também para classes de pessoas [...]

[...] A cólera é o desejo de causar desgosto, mas o ódio, o de fazer o mal, visto que o colérico quer notar o desgosto causado, enquanto ao que odeia nada importa. [...]

Sobre a oposição entre o encolerizado e aquele que odeia, o filósofo postula que: “O primeiro poderia sentir compaixão em muitas circunstâncias, mas o outro, em nenhuma; um deseja que o causador de sua cólera sofra por seu turno, enquanto o outro, que ele desapareça.” (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 29)

- *temor*

[...] Seja, então, o temor certo desgosto ou preocupação resultantes da suposição de um mal iminente, ou danoso ou penoso, pois não se temem todos os males, por exemplo, o de que alguém se torne injusto ou de espírito obtuso, mas sim aqueles males que podem provocar grandes desgostos ou danos; e isso quando não se mostram distantes, mas próximos e iminentes. [...] Se, então, o temor é isso, necessariamente são temíveis aquelas coisas que parecem possuir grande capacidade de arrumar, ou de causar danos que levam a grande desgosto. Por isso, até os indícios de tais coisas são temíveis, porque o temível parece estar próximo; é nisso, com efeito, que reside o perigo, a aproximação do temível. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 23)

À definição do temor, o filósofo acrescenta a noção de esperança como pressuposta, razão pela qual se delibera quando há a esperança:

[...] Mas para temer é preciso guardar no íntimo alguma esperança de salvação, com respeito àquilo pelo que se luta. Eis uma prova disso: o temor nos torna aptos a deliberar; ora, ninguém delibera sobre questões sem esperança. Assim, quando é melhor que os ouvintes sintam temor, é preciso pô-los nessa disposição de espírito, dizendo-lhes que podem sofrer algum mal, pois outros mais fortes que eles sofreram; e mostrar-lhes que pessoas como eles sofrem ou sofreram, por parte de quem não imaginavam, essas provações e em circunstâncias que não esperavam. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 35)

Temos como enumeração daquilo que causa o temor ou do que tememos: a injustiça, a virtude ultrajada, aqueles que podem nos fazer mal ou estar à mercê de quem quer fazê-lo, os nossos rivais se eles têm tal poder, um mal aniquilador, quando se tem a expectativa de semelhante mal.

- *confiança*

A definição de confiança em Aristóteles é iniciada por oposição ao temor, sendo aquela o movimento contrário desta:

[...] é que a confiança é o contrário do temor; o que inspira confiança é o contrário do temível, de sorte que a esperança é acompanhada da suposição de que os meios de salvação estão próximos, enquanto os temíveis ou não existem, ou estão distantes. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 35)

Aristóteles acrescenta que:

O que inspira confiança é o distanciamento do temível e a proximidade dos meios de salvação. E igualmente se há meios de reparação e de proteção numerosos ou importantes, ou as duas coisas ao mesmo tempo; se não sofremos nem cometemos injustiça;

se absolutamente não temos antagonistas, ou eles não têm poder, são nossos amigos, ou nos fizeram um favor ou o receberam de nós. Ou então se os que têm os mesmos interesses que nós são mais numerosos ou mais fortes, ou as duas coisas ao mesmo tempo. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 35)

À noção de confiança, temos ainda, o acréscimo do conceito relacional com a cólera: “[...] Com efeito, a cólera inspira confiança [...] (idem, pág.37)

- *vergonha e impudência*

[...] Seja a vergonha certa tristeza ou perturbação com respeito aos vícios presentes, passados ou futuros, que parecem levar à desonra; a impudência é certo desdém e indiferença por esses mesmos defeitos.

Se, então, a vergonha é o que definimos, necessariamente se sente vergonha diante daquelas faltas que parecem vergonhosas, seja para nós mesmos, seja para aqueles com quem nos preocupamos. [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 39)

O pensador acrescenta que a vergonha ou a impudência estão vinculadas também aos atos provenientes dos vícios do caráter, àqueles moralmente condenáveis. A vergonha está, também, relacionada a sofrer exposição, ultrajes e calúnias frente a pessoas por quem temos alguma consideração ou admiração e julgamos que elas as têm por nós. Para haver a vergonha, pressupõe-se essa reciprocidade. A impudência, por seu turno, na definição do filósofo, é o movimento contrário, o de não nos importarmos com o olhar do outro, visto que frente àqueles a quem temos expostas “ações viciosas do caráter” não nutrimos nenhuma consideração ou admiração e julgamos que nem elas por nós, ou não nos importamos.

- *favor (obsequiosidade)*

Seja, então, o favor o serviço pelo qual, diz-se, aquele que possui concede ao que tem necessidade, não em troca de alguma coisa, nem

com o fim de obter alguma vantagem pessoal, mas no interesse do favorecido; o favor é grande se prestado a alguém muito necessitado, ou se se trata de grandes e difíceis serviços ou se o benfeitor é o único ou o primeiro a fazê-lo, ou aquele que por excelência o faz. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 49)

Dessa forma, podemos inferir que o favor, ou a obsequiosidade, é a predisposição em fazer algo por outrem pela simples ação de fazê-lo, excluindo-se os interesses e as necessidades alheias, exceto os interesses e as necessidades daquele que recebe o favor, sem qualquer noção de troca ou de reconhecimento.

- *compaixão e indignação*

Seja, então, a compaixão certo pesar por um mal que se mostra destrutivo ou penoso e atinge quem não o merece, mal que poderia esperar sofrer a própria pessoa ou um de seus parentes, e isso quando esse mal parece iminente, com efeito, é evidentemente necessário que aquele que vai sentir compaixão esteja em tal situação que creia poder sofrer algum mal, ou ele próprio ou um de seus parentes, e um mal tal como foi dito na definição, ou semelhante ou quase igual [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 53)

A essa noção de compaixão, o filósofo acrescenta a relação com a cólera e com aqueles que são suscetíveis à compaixão:

E os que têm pais, ou filhos, ou esposas, porque esses seres são desse gênero e suscetíveis de sofrer os males citados. Igualmente, aqueles que não estão num estado de paixão capaz de incutir bravura, como os que se acham sob o domínio da cólera ou da audácia (porque essas paixões não permitem o cálculo do futuro), nem estão em disposição insolente. [...] (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 53)

O pensador refere-se, ainda, à paixão do temor como outra paixão que não pode coexistir com a compaixão (a cólera possui esta mesma característica), pois os assombrados não podem sentir compaixão de outrem, dada sua preocupação consigo mesmo. Como causas da compaixão, Aristóteles enumera males como a velhice, a morte, os ultrajes corporais, os maus tratos, as doenças, a falta de amigos, a fealdade,

a debilidade, a mutilação e a ocorrência de um mal resultante do que deveria ser um bem. Propõe que fazer parecer próximo o mal como algo iminente ao outro ou que ocorreu há pouco suscita a compaixão, uma vez que o infortúnio não merecido é colocado em uma disposição de devir iminente.

Sobre a indignação, Aristóteles começa sua exposição opondo-a à compaixão, dessa vez, não em movimento contrário a essa, mas em relação às causas suscitadoras em relação àquela. Assim: “Opõe-se à compaixão sobretudo o que se chama indignação; com efeito, ao sentimento de pesar pelos infortúnios imerecidos contrapõe-se, de certa maneira, e procede do mesmo caráter, o pesar pelos sucessos imerecidos.” (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 59)

Dessa forma, podemos inferir que a indignação é suscitada quando o estado de coisas é colocado em tal perspectiva que o outro não se mostre digno do bem que recebe ou tem. E, por sua vez, a compaixão é suscitada quando um estado de coisas é colocado em uma perspectiva tal que outrem não seja merecedor de um mal ameaçador ou de um mal que se lhe impõem.

- *inveja*

Eis a definição da inveja em Aristóteles: “é certo pesar pelo sucesso evidente dos bens já referidos, em relação aos nossos iguais, não visando ao nosso interesse, mas por causa deles.” (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 67). Dessa forma, o filósofo define as pessoas propensas à inveja: “Tais pessoas, com efeito, sentirão inveja das que são iguais a elas ou parecem sê-lo” (idem, p. 67). O pensador postula como objetos de inveja tanto bens que o outro possui como também qualidades ou, até mesmo, a notoriedade como a fama ou o respeito. Ressaltemos que para o filósofo a inveja está relacionada à competitividade vil proveniente de um sentimento de uma pequena inferioridade ou superioridade na relação com outrem e, sobretudo, com os bens desejosos desse outrem, uma vez que julgamos que ele deva ser igual a nós.

Entre os objetos de inveja, os bens já foram citados; de fato, no que concerne aos atos e aos bens, pelos quais buscamos a fama e a consideração, e desejamos a glória, como também relativamente a quantos têm resultado feliz, quase todos dão origem à inveja,

principalmente aqueles que nós próprios ou desejamos, ou cremos que devem pertencer-nos, ou aqueles por cuja aquisição aumentamos um pouco nossa superioridade ou diminuímos um pouco nossa inferioridade. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 67)

- *emulação*

Sobre a emulação, Aristóteles, postula que:

[...] suponhamos que a emulação seja certo pesar pela presença manifesta de bens valiosos que nos é possível adquirir, sentido com respeito aos que são por natureza nossos semelhantes, não porque esses bens pertencem a um outro, mas porque não nos pertencem também (por isso a competição é um sentimento digno e próprio de pessoas dignas, enquanto a inveja é vil e peculiar aos espíritos vis); [...] Necessariamente, pois, são inclinados à emulação os que se julgam dignos de bens que não possuem (sendo-lhes possível adquiri-los). De fato, ninguém pretende o que é manifestamente impossível. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 71)

Temos na emulação o desejo de possuir um bem que supomos estar a nosso alcance, assim a competitividade se dá não por um desejo de tirar o que é do outro mas também de usufruir desse bem.

- *desprezo*

Aristóteles inicia a exposição acerca do desprezo opondo-o à emulação, assim ele define a quem se despreza: aquele que não está em posição de emulação ou de inveja.

Desprezam-se os de caráter oposto, porque o desprezo é o contrário da emulação, e o fato de sentir emulação é o contrário do desprezar. Necessariamente os que estão num estado de ânimo que os faz invejar a outros ou ser invejados tendem a desprezar todas as pessoas e todos os objetos que apresentem os males contrários aos bens dignos de inveja. (ARISTÓTELES, 2003 [s/d], p. 73)

O desprezo é, então, a ruptura daquilo que geraria a emulação ou a inveja.

5.5.3 *Doxa* como fonte de trocas e noção de acordo

Doxa (δόξα) é um termo grego que possui, assim como a retórica, diversas concepções. Aqui, partilhando as idéias aristotélicas, assimilamos a *doxa* (ou *endoxa*, nas palavras do filósofo) como uma crença comum ou como uma opinião partilhada. O conceito, porém, é bastante complexo e há diversos posicionamentos entre os filósofos gregos. Platão, por exemplo, no *Górgias*, estabelece a distinção oposta entre o saber e a *doxa*, dessa forma, *doxa* se opõe a conhecimento. Conforme o pensamento do filósofo, a *doxa* se relaciona contrariamente à *episteme* (saber que é verdadeiro). A *doxa*, ou a “opinião comum”, nesse caso, tem o significado próximo a “senso-comum” e estaria relacionada a uma conotação de conhecimento falso, mal acabado, ou inconsistente. Seria uma não verdade, apenas um ponto de vista parcial.

Essa enérgica condenação à *doxa*, à opinião, ocorre devido à constante busca pela verdade na filosofia platônica ou socrática. A verdade platônica, mesmo quando a *doxa* não é mencionada, é vista como o oposto à opinião. Ressaltemos que Sócrates, em sua maiêutica, questionava, indagando sobre a própria *doxa*, as opiniões dos atenienses, a fim de se chegar ao conhecimento, por isso, possivelmente, Platão busque em sua filosofia também estatutos de verdade.

Platão condena, como vimos, inclusive a retórica, tendo em vista que, por meio dela, pode-se gerar persuasão sobre aquilo que não é necessariamente a verdade. Nesse paradigma, haveria a possibilidade de manipulação. Sócrates e Platão ocupam-se em fundamentar um método baseado na busca pela verdade, pelo conhecimento real sobre as coisas, enfim, pelo saber.

Para Aristóteles, o termo *endoxa* refere-se às crenças comuns e relativas. Ele pode ser encontrado nas obras *Tópica* e *Retórica* do estagirita. Na retórica, a *doxa* é fundamental. Ela é tida como a fonte de seleção e de formulação de argumentos, pois é a partir daquilo que é aceito como verdadeiro, daquilo que é verossímil que se dá a boa argumentação. Assim, assimilamos que a *doxa* não é, portanto, o que é

falso ou arbitrário, mas é o que é aceito por determinado auditório, numa determinada época, num determinado local, numa determinada circunstância.

O orador, a fim de obter a adesão às suas teses, procura adequar-se ao(s) auditório(s) que pretende alcançar, busca adaptar-se aos juízos de valores reconhecidos, à *doxa* aceita. Apoia, então, os seus argumentos sobre esse conjunto reconhecido e partilhado de valores. Constitui o seu *ethos* de acordo com as representações coletivas pré-existentes. Nesse ponto, no âmbito do *logos*, podemos nos pautar no que postula Reboul (2004, p.155): “As premissas do entinema não são proposições evidentes, mas nem por isso são arbitrárias; elas são *endoxa*, proposições geralmente admitidas, portanto verossímeis.”

Ao tratar da *doxa*, não podemos deixar de citar um subitem de que tratamos anteriormente no segundo capítulo, a ideologia, assimilada aqui, nos termos com que a definimos, ela é uma das células constitutivas da *doxa*. Vimos que a ideologia pode ser assimilada como formas de consciência sobre ideias dominantes, modos de pensar, de agir ou de julgar. Consideremos, pois, que, por meio da difusão de uma ideologia, podemos reforçar, fundamentar ou modificar uma *doxa* pré-existente.

Dessa forma, a *doxa*, assim como a retórica de Aristóteles, está no território do opinável e não do *apodíctico*, que seria o território da verdade para outros filósofos citados. Aristóteles parte da afirmação de que a tópica tem por objeto conclusões que derivam de proposições verossímeis apoiadas em uma opinião aceita.

Podemos observar que é em relação ao auditório que os discursos deverão ser ajustados, pois “o importante não é saber o que o próprio orador considera verdadeiro ou probatório, mas qual é o parecer daqueles a quem ela (argumentação) se dirige” (PERELMAN & OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 26-27).

Assim, a adesão às teses apresentadas pode ocorrer quando o orador parte daquilo que o auditório já admite, estabelecendo a seguir uma relação entre as crenças já partilhadas (*doxa*) e o que se busca fazer admitir (idem, 2005, p. 23). Amossy afirma que:

O orador apoia seus argumentos sobre a *doxa* que toma emprestada de seu público do mesmo modo que modela seu *ethos* com as representações coletivas que assumem, aos olhos dos interlocutores, um valor positivo e são suscetíveis de produzir neles a impressão apropriada às circunstâncias. O orador constrói sua própria imagem em função da imagem que ele faz de seu auditório, isto é, das representações do orador confiável e competente que ele crê serem as do público. (AMOSSY, 2005, p. 124)

Ressaltemos que as partes envolvidas no processo comunicativo projetam imagens de si e do outro a partir de um acervo, a *doxa*. Podemos, então, entender o termo, conforme a tradição clássica e aristotélica e a nova retórica, naquilo em que convergem, como o compartilhamento de ideias, paixões, opiniões, modos de pensar e o local em que se buscam fontes para as trocas. Acrescentemos ainda à noção de *doxa* a ideia de comunidade, conforme postula Mosca:

A ideia de comunidade argumentativa, formada em torno de princípios comuns (crenças, propostas, aspirações), postulada por Chaïm Perelman, é um elo que reforça a identidade, porque movida por aquilo que há de comum entre os seus membros, compreendendo aqui a afetividade e os valores que a integram. (MOSCA, 2007, p. 302)

Ao tratarmos da *doxa*, emerge a noção de acordo, noção, desprezada pelo positivismo cartesiano. Em Perelman, (1988, p. 137), a noção de acordo está presente quando

[...] faltam ou são insuficientes os meios de prova e, sobretudo, quando o objeto do debate não é a verdade de uma proposição, mas sim o valor de uma decisão, de uma opção ou de uma ação, consideradas como justas, equitativas, razoáveis, honrosas ou conforme o direito. [...] (PERELMAN, 1988, p. 137)

Nessa perspectiva, o que está em questão não é o verdadeiro ou o falso em uma proposição, que são, entre outros, apenas motivos de aceitação ou rejeição à tese, mas, segundo Perelman (1987, p. 236), o que se coloca em questão é que "uma tese pode ser admitida ou afastada porque é ou não oportuna, socialmente útil, justa

ou equilibrada". Essa noção de acordo é mais bem elucidada no meio jurídico, uma vez que a lógica judicial não está centrada na ideia de verdade, e sim na de adesão, conforme nos esclarece Perelman.

[...] o que o advogado tenta obter com o seu relato é a adesão do juiz, e só pode obtê-la mostrando-lhe que tal adesão está justificada, porque será aprovada pelas instâncias superiores e pela opinião pública. Para conseguir seus fins, o advogado não partirá de algumas verdades (os axiomas) até outras verdades a demonstrar (os teoremas), mas sim de alguns acordos prévios até a adesão a obter. (PERELMAN, 1988, p. 229)

Perelman (2005), além do conceito de acordo, aborda também o conceito de acordo prévio quando determinada proposição incontroversa é, antes mesmo do início da argumentação, aceita pelo auditório. Os acordos prévios podem servir de base para a argumentação do orador, que pode transferir a adesão do auditório pautada neles, conduzindo à tese que apresenta e com a qual pode, ainda, não haver concordância.

Os acordos prévios podem ser de conhecimento público ou notório, estar relacionados à hierarquia de valores de uma determinada sociedade, referir-se a auditórios específicos como congregações religiosas, agremiações, enfim, grupos que se identificam com uma *doxa* comum. Retomaremos, ainda a noção de acordo no subitem em que trataremos especificamente das tipologias dos argumentos.

5.5.4 Etapas de composição, funções e edifício retóricos

Meyer (2007, p. 46) postula que, em retórica clássica, temos as seguintes etapas que compõem o edifício retórico:

- *inventio* (*heuresis*) – os argumentos ou outros meios de persuasão relacionados ao tema do discurso. Ela é dada pelo repertório temático em que se buscam e se selecionam as provas e os materiais necessários aos propósitos do produtor;

- *dispositio (taxis)* – a ordenação dos argumentos, o arranjo e a hierarquização do material e do repertório selecionado;
- *elocutio (lexis)* – o resultado do manejo, dos procedimentos e dos mecanismos do plano de expressão, da adequação do estilo utilizado e das figuras de retórica que assumem um poder de persuasão;
- *actio (hypocrysis)* – o sincretismo no discurso em que elementos não verbais incidem para um efeito de sentido; ela envolve as circunstâncias em que se dão o ato comunicativo, as dimensões proxêmicas, a gestualidade, o tom de voz, timbre, o ritmo de fala, enfim, os elementos que agem de forma sincrética e;
- *memoria* – o elemento introduzido pelos romanos aos estudos de retórica e que perpassa todos os processos anteriores.

Essas etapas de composição do edifício retórico resultam na materialidade das partes do texto, que, segundo Meyer (2007, p.46), são:

- (a) exórdio – o início do discurso, a preparação do espírito do ouvinte para escutar o que se vai tratar;
- (b) narração – a exposição do desenrolar dos fatos passados, presentes ou futuros;
- (c) argumentação e demonstração – o primeiro elemento se refere à verossimilhança e à possibilidade de aderência dos argumentos à realidade – a passagem do racional ao não racional –, o segundo, a demonstração, prende-se à realidade, não parte para possibilidades mais abstratas, expõe, com base em provas, os argumentos, a refutação, a dedução de tópicos básicos da conclusão adversa de maneira puramente racional e;
- (d) conclusão – o fechamento, o ponto de chegada da argumentação.

Ainda sobre a distinção entre a argumentação e a demonstração, segundo Mosca: “A argumentação movimenta-se, pois, das evidências racionais ao não racional (crenças, paixões, preferências), podendo-se falar em racionalidade argumentativa, uma vez que ela transita na junção desses dois polos.” (MOSCA, 2007, p. 295).

Segundo Reboul (2004, p. 92) a argumentação distingue-se da demonstração por cinco características essenciais: dirige-se a um auditório, expressa-se em língua natural, suas premissas são verossímeis, sua progressão depende do orador e suas conclusões são sempre contestáveis. Ainda, conforme Plantin:

O campo da argumentação é mais vasto que o da demonstração: a argumentação incide sobre aquilo em que é preciso crer, região na qual encontra a questão da prova e da demonstração, mas ela incide tanto mais sobre aquilo que é preciso fazer, a que é preciso renunciar ou não, recusar ou aceitar ofertas de negociação. Enquanto para algumas questões derivadas do crer e da predição científica, podemos pensar que a incerteza é contingente, ela é essencial quando se consideram situações na qual intervêm agentes humanos. Recorremos à argumentação quando as crenças, hipóteses e leis são instáveis, insuficientes ou de má qualidade e submetidas a um princípio contínuo de revisão. Em última análise, somos remetidos à questão do tempo: a argumentação deriva de uma aposta; ela está ligada à urgência e implica um processo “em tempo limitado”, bem diferente do tempo ilimitado que pode atribuir a si mesmo a razão filosófica ou científica; há uma diferença de natureza entre suas agendas mesma razão filosófica. (PLANTIN, 2008, p. 89)

Continuando com Plantin:

[...] A argumentação é uma atividade essencialmente humana, o verbo argumentar exige um sujeito humano, visto que não poderíamos dizer “isso argumenta que”, mas poderíamos dizer “isso demonstra que” ou até mesmo, “isso prova que”. Ou seja, a argumentação pode ser assimilada como o meio pelo qual se demonstre ou prove algo a fim de conseguir uma adesão em meio à negociação de objetos no-do discurso. O autor postula ainda que um argumento é uma “atenuante lexical” de prova, e que a diferença entre prova, argumento e ardil é uma questão de ponto de vista, o valor probatório de ambos é o valor que atribuímos a nossa

argumentação e ao que negamos à argumentação do adversário.(idem, p. 99).

Todo o manejo das etapas do edifício retórico bem como as partes da materialidade do texto, resultante deste manejo servem de base para as funções do discurso persuasivo em retórica que conforme preconiza Reboul (2004, p. 62), são: o *docere* – instruir; o *movere* – sensibilizar; o *delectare* – agradar.

5.5.5 Gêneros do discurso em retórica

Em retórica clássica, temos a categorização de três gêneros do discurso: o jurídico, o deliberativo e o epidítico. Mosca (2004a, p. 32) expõe em um quadro teórico as principais características desses gêneros do discurso em que cada tipo se refere a um tempo específico, a uma categoria envolvida, a um tipo de auditório, a critérios de avaliação e a um argumento-tipo:

Gênero	Finalidade	Tempo	Categoria	Auditório	Avaliação	Argum.tipo
Jurídico	Acusar/defender	Passado	Ética	juiz/ jurados	justo/ injusto útil/	entimema (dedutivo)
Deliberativo	Aconselhar/desaconselhar	Futuro	Epistêmica	assembleia	prejudicial	exemplo (indutivo)
Epidítico	Elogiar/censurar	Presente	Estética	espectador	belo/feio	amplificação

Conforme Aristóteles (1998 [s/d]) os discursos epidíticos (ou *genus demonstrativum*) são aqueles que louvam ou censuram algo, têm, portanto, o objetivo de mostrar a virtude ou o defeito de uma coisa ou de uma pessoa. Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005) afirmam ter esse gênero do discurso relevância "por reforçar uma disposição para a ação ao aumentar a adesão aos valores que exalta." (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 55-56).

Dessa forma, segundo os pensamentos de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 57) o gênero epidítico pode constituir uma argumentação pelo seu "lado otimista e incensador", e complementam: "os discursos epidíticos têm por objetivo aumentar a intensidade e adesão dos valores comuns do auditório e do orador" (idem, p. 58).

Em um discurso de gênero epidítico, o orador não defende a causa própria, mas os interesses do auditório. Ele, comprometido com a defesa de valores coletivos, tem a validade de seu discurso legitimada pelo seu auditório. O gênero epidítico estende-se, assim, a questões públicas e de ética com base nos valores sociais, ou seja, os valores socialmente instaurados fundamentam e geram a própria persuasão.

Ainda em Mosca (2004a, p. 32), temos que o gênero epidítico "é o que procede ao elogio ou à censura e, por explorar todos os recursos literários, oscila entre o funcional e o estético".

Em relação ao gênero deliberativo (*genus deliberativum ou forense*), dizemos ser o que contempla o bem e o útil à coletividade, o benéfico e o nocivo. Na composição desse gênero, o orador mostra que algo é mais ou menos importante, vantajoso ou desvantajoso, tendo em vista o futuro. Segundo Aristóteles (1998 [s/d]), os discursos deliberativos ou são exortações ou dissuasões, têm o objetivo de mostrar a vantagem ou a desvantagem de algo.

Reassaltemos que o tipo de argumento que melhor se alinha a esse fim é o *argumento pragmático*, "aquele que permite apreciar um ato ou um acontecimento consoante às suas consequências favoráveis ou desfavoráveis" (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 303).

Dessa forma, o gênero deliberativo, considerado o do bem e do útil, é o gênero típico do aconselhamento e volta-se para o futuro. Por consequência, ele particulariza um auditório universal, tendo em vista que os fatos particulares sobrepõem-se aos gerais ou universais. Assim, o orador, a fim de individualizar um auditório, com o intuito de propor uma adesão à tese apresentada, mostra uma perspectiva assumida de um futuro.

Acerca do gênero jurídico (ou *genus giudiciale*), em retórica, dizemos ser o que se volta ao passado, apontando aquilo que é justo ou injusto. O orador expõe ao auditório uma perspectiva sobre a maneira como os fatos ocorreram ou deveriam ter ocorrido. Assim, esse gênero do discurso julga o passado, a maneira como ocorreu em contraste com a maneira que deveria ter ocorrido, tendo em vista os valores aceitos como justos ou injustos pelo auditório ou na perspectiva assumida pelo orador, no caso de haver a adesão às teses propostas.

5.5.6 Argumentação

Neste subitem, acrescentemos ao que já expusemos sobre a argumentação mais algumas considerações, tomando como base de exposição, principalmente a nova retórica, e considerações contemporâneas sobre a linguagem e sobre a argumentatividade inerente a ela.

Retomemos que a argumentação constitui-se como um componente do sistema retórico e também foi deslegitimada em sua trajetória histórica e, sobretudo, desconstruída no fim do século XIX. Porém, no fim dos anos 50, do século passado, a partir da publicação do *Tratado da Argumentação*, de Perelman e Olbrechts-Tyteca, a argumentação e, por sua vez a retórica, passaram por um movimento de retomada. Ressaltemos que esse movimento foi impulsionado pelo contexto histórico da época. Conforme argumenta Plantin (2008):

[...] A construção de um pensamento autônomo da argumentação nos anos 1950 foi, sem sombra de dúvida, profundamente estimulada pela vontade de encontrar uma noção de “discurso sensato”, por oposição aos discursos fanáticos dos totalitarismos. [...] (PLANTIN, 2008, p. 8)

Podemos iniciar nosso aporte teórico com o postulado de que “a argumentação incide sobre aquilo em que é preciso crer, região na qual encontra a questão da prova e da demonstração” (PLANTIN, 2008, p. 62). Ainda em Plantin, temos que:

A argumentação explicita o porquê de uma resposta, partindo de uma pergunta para a qual as respostas possíveis se superpõem, se anulam, permanecem problemáticas. Argumentar serve para fazer pender a balança, embora sabendo que a resposta proposta ainda possa ser contradita por um questionamento. (MEYER, 2007, p. 69)

Mosca conceitua que:

O terreno da argumentação parte dos lugares-comuns, das idéias partilhadas, enfim, da *doxa*, mas o seu campo específico não é o das certezas, e sim do que é suscetível de discordância, visto abarcar a diversidade de opinião e o dissenso, em torno do objeto de discussão (MOSCA, 2007, p. 297).

Podemos afirmar, dessa forma, que a argumentação está ligada à negociação de objetos no discurso para a condução a uma dada perspectiva sobre o que se propõe.

Plantin (2008, p. 26) expõe o modelo de coerência argumentativa de Toulmin (1958, cap.III), segundo esse modelo a organização discursiva está relacionada ao encadeamento lógico de enunciados.

(1) Harry nasceu das Bermudas; ora, (2) as pessoas que nascem nas Bermudas são geralmente cidadãs britânicas, em virtude (3) de leis e de decretos sobre a nacionalidade britânica; logo (4) provavelmente (5) Harry é cidadão britânico; a menos que (6) seus pais sejam estrangeiros, ou que ele tenha mudado de nacionalidade. (PLANTIN, 2008, p. 26)

Portanto, temos uma conclusão (5) que é afirmada com base em um dado (1), sequência legitimada por uma lei de passagem (2), suportada em (3), suporte introduzido por um modalizador (4) desenvolvido por uma restrição, ou contra-argumentação (6).

No conceito de *topos*, há um enunciado geral que implica um princípio capaz de fundamentar diversas argumentações concretas particulares, os *entimemas*. Essa ligação, argumentação-conclusão, pode ocorrer mesmo de maneira implícita.

Plantin (2008, p. 30) expõe essa imbricação com o seguinte exemplo “a coerência da sequência ‘o vento se levanta, vai chover’ funda-se no *topos* ‘quando o vento se levanta, logo depois chove’”. Consideremos, ainda, que:

[...] Levar em consideração “informações” contidas em um enunciado não é suficiente para dar conta dos encadeamentos

possíveis a partir desse enunciado. Podemos ilustrar essa ideia a partir da noção de pressuposição. O enunciado (E1) “Pedro parou de fumar” pressupõe que (p) “antes, Pedro fumava” e estabelece que (p) “atualmente, ele não fuma mais”. [...] (PLANTIN, 2008, p. 33)

Nesse aspecto, um recurso argumentativo fundado nesse princípio é bastante relevante é a noção de pergunta argumentativa. Plantin (2008, p. 69) aborda tal conceito postulando os três atos fundamentais que se fazem por meio dessas perguntas. São eles: opor-se, duvidar e propor. Assim, uma pergunta é produzida pela contradição discurso–contradiscurso, o que dá origem a um esquema que se projeta a partir da pergunta. A pergunta argumentativa traz em seu cerne as próprias respostas ou suas próprias orientações para se chegar às respostas que se desejam. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca, “o interrogativo é um modo cuja importância retórica é considerável. A pergunta supõe um objeto, sobre o qual incide, e sugere que há um acordo sobre a existência desse objeto” (2005, p. 179)

Outro elemento que devemos destacar é que tanto para a retórica quanto para a argumentação a verossimilhança sobrepõe-se aos conceitos de verdadeiro ou falso. Em Aristóteles, a verossimilhança, em última instância, depende da opinião comum, sendo ela a aderência ao crível. Assim, não há neutralidade em qualquer ato comunicativo, pois todos têm alguma intenção de fazer crer em algo, ou seja, propõem teses ao assentimento e buscam alguma aderência à realidade. Fiorin ratifica o que acabamos de postular da seguinte forma:

A finalidade última de todo ato de comunicação não é informar, mas persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isso, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o enunciatário crer naquilo que se transmite. Por isso ele é sempre persuasão. [...]

[...] Nesse jogo de persuasão, o enunciador utiliza-se de certos procedimentos argumentativos visando a levar o enunciatário a admitir como certo, como válido o sentido produzido. A argumentação consiste no conjunto de procedimentos linguísticos e

lógicos usados pelo enunciador para convencer o enunciatário.
(FIORIN, 2009, p. 75)

Dessa forma, podemos dizer que há consenso de que a argumentatividade está presente na língua e na linguagem. Plantin (1996, p.18) postula que “toda fala é necessariamente argumentativa. É um resultado concreto da enunciação em situação.”

Sobre a situação argumentativa, convém destacar que ela pode configurar-se de maneira bipolar, em que um orador se dirige a um auditório e tripolar, em que temos debatedores diante de um auditório. Sobre essa última configuração, Plantin (2008, p. 76), postula que temos as posições argumentativas: proponente, oponente, terceiro. Conforme Mosca:

A argumentação constitui uma ação pelo discurso, na intenção de mudança ou reforço, conforme já foi exposto, e propõe agir sobre um auditório, seja ele uma só pessoa ou um público, ou ainda sobre aquele que a constrói, isto é, sobre si mesmo no caso da deliberação íntima. Estende-se ela do próprio argumentador consigo mesmo, passando pela argumentação bipolar, havendo ainda situações argumentativas tripolares, quando os protagonistas dialogam ou se defrontam perante um público, caso comum dos debates e painéis de mídia. [...] (MOSCA, 2007, p. 296)

Ao abordarmos o contexto da época e das condições de produção das canções buarquianas no período da ditadura, percebemos que temos delineado um espaço de tensão e de controvérsias, intensificado pela falta de liberdade de expressão e pelos conflitos de interesses nas mais variadas esferas da sociedade. Segundo Mosca:

A argumentação está ligada à ideia de liberdade: liberdade de pensar, de exprimir o pensamento de contradizer o pensamento do outro. Fato é que a primeira coisa a ser suprimida num regime totalitário é a faculdade de argumentar. [...]

[...] Pode-se exemplificar com o que ocorre nos regimes políticos autoritários, no interior dos vários setores da população conservam seus pontos de vista num movimento de resistência ao que se lhes quer impor. (MOSCA, 2007, p. 297)

Podemos dizer que para que haja argumentação é necessário que se tenha divergências de ideias e de opiniões, diferentes pontos de vista ou interesses conflitantes e mesmo em regimes totalitários ela surge ainda que em contextos de tensão extrema e de assimetria no que tange às relações de poder e de possibilidade de participação na produção do discurso como verificaremos nas canções analisadas.

Por fim, atentemos à máxima de Perelman (2005, p. 50) que afirma que “o objetivo de toda a argumentação é provocar ou aumentar a adesão dos espíritos às teses apresentadas.”

5.5.7 Tipos de argumentos: categorizações

A teoria da argumentação fornece-nos possibilidades de construção de uma rede analítica que permite identificar os argumentos, categorizá-los e compreendê-los em sua forma de articulação, enfim, a natureza e a eficácia persuasiva deles em suas tipologias e desdobramentos.

Ao abordarmos os argumentos e seus tipos, devemos inicialmente retomar a noção de acordo, local em que se alicerçam os argumentos. Podemos categorizar dois grupos de acordos: o acordo sobre o Real ou sobre o Preferível. O primeiro manifesta-se em juízos sobre o real conhecido ou presumido, pois está relacionado a tudo aquilo que o auditório reconhece como fato, verdade ou presunção. O segundo refere-se a juízos que instalam uma preferência no que se refere a valor, hierarquia e/ou nos lugares (comuns) do preferível em termos de: quantidade (prefere-se a maioria à minoria; o mais novo ao mais velho; o mais recente ao mais antigo; o maior ao menor ou vice versa) e; qualidade (prefere-se o raro ao banal; o melhor ao pior; o bem ao mal; o singular ao comum ou o contrário). (cf. PERELMAN e OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 94). Essa noção de acordos incorpora a que já

abordamos, a noção de acordo prévio. Sobre os argumentos e suas categorias, Os autores em referência postulam a distinção entre três grandes grupos: os *quase-lógicos*; os *baseados na estrutura do real*; e os que *fundam a estrutura do real*. Explicitemos a estrutura e a categorização de cada um deles e os tipos de argumentos que os constituem.

5.5.7.1. Argumentos *quase-lógicos*

A constituição desses argumentos dá-se a partir de princípios lógicos, porém de forma relativa, como se vê pelo uso da palavra “quase”. São aqueles que buscam toda sua eficácia persuasiva nos princípios lógicos à semelhança dos quais são construídos. São esses princípios que evidenciam a demonstração lógica e servem de suporte para uma persuasão que deles extrai toda a sua força. São eles:

a) *contradição e incompatibilidade*: nas regras do pensamento centrado na razão, há o princípio lógico da não contradição – se a proposição A é verdadeira, a sua negação ($\neg A$) é falsa e vice-versa. Assim, quando temos o argumento da incompatibilidade, instala-se a necessidade de opção entre duas asserções; temos aí o princípio lógico da não contradição.

b) *identidade e definição*: o princípio da identidade expressa-se pela sua definição – A é A, isso nos leva a inferir que a identificação lógica não está sujeita à discussão. Assim, na discursividade argumentativa, a identidade dá-se pela definição que estabelece aquilo que é definido com aquilo que o define. Porém, o uso da definição como argumento permite diferentes conceituações, o que gera a necessidade de escolha. Assim sendo, um mesmo líder de um partido político, o PT, por exemplo, poderá definir-se como petista e ao mesmo tempo democrata. Quando nos deparamos com múltiplas definições para o mesmo termo, instala-se o debate, isso evidencia o caráter argumentativo da definição.

c) *reciprocidade*: este argumento se fundamenta no estabelecimento de uma relação de simetria entre duas coisas, determinando que o tratamento ou a avaliação destinados aos termos correlativos devem ser os mesmos. Notamos a regra de reciprocidade no âmbito da justiça, segundo a qual seres e situações

assimiláveis com os mesmos traços de pertinência devem ser tratados igualmente. A regra de justiça recebe, ainda, a denominação de regra de ouro quando são aplicadas a situações que se pretendem simétricas. Como por exemplo o argumento fundamentado no princípio de que “Todos os cidadãos são iguais perante a lei”, quer dizer que deve haver um tratamento igual dada a relação de reciprocidade em qualquer ocorrência e em qualquer situação aos cidadão desde que seja perante a lei.

d) *transitividade*: é um caso específico de identificação que se dá na relação entre termos distintos. Por exemplo, se há uma relação entre o termo A e o B e, simultaneamente, uma relação entre o termo B e um C, isso determina que essa mesma relação existente entre A e B, deve existir entre A e C. Ou seja, a relação entre B e C estabelece um eixo entre A e C, como podemos observar nos exemplos: "Os amigos dos meus amigos meus amigos são" ou "Os aliados dos meus aliados são meus aliados".

e) *inclusão/ divisão*: esses argumentos operam acentuando ou a inclusão das partes no todo, ou a divisão do todo em partes. Desse modo, a divisão possibilita, após a análise de cada uma das suas partes, chegar a uma conclusão sobre o todo. O uso desse tipo de argumento é comum e valoriza o todo em detrimento das partes ou as partes em detrimento do todo. Ocorre, com frequência, em discursos políticos, em que os líderes partidários colocam os interesses de uma coletividade acima dos interesses próprios ou os do partido. Ressaltemos que o argumento de divisão também tem a sua eficácia, quando desejamos acentuar as partes constituintes do todo, produzindo um efeito de sentido de evidenciação dessas partes.

f) *comparação*: esse tipo de argumento estabelece um confronto entre coisas distintas. Quando afirmamos que o Brasil é um continente, estamos comparando o país a algo maior para obter um efeito de valorização do elemento mais fraco da comparação. Destaquemos que a comparação é um argumento *quase lógico* quando não estamos nos referindo a elementos exatos como pesos ou medidas.

5.5.7.2 Argumentos *baseados na estrutura do real*

Os argumentos baseados na estrutura do real constituem-se com base naquilo que o auditório acredita que seja real, isto é, aquilo que para ele são fatos, verdades ou presunções. Assim, não importa exatamente se é real de fato, ou aceito por outros auditórios como real, ou seja, há uma relatividade nessa estrutura chamada real. Quando nos referimos à "realidade", não a estamos empregando em seu sentido comum, mas como as opiniões que existem e se formulam a respeito da realidade, ou seja, o resultado de uma construção social dela.

Diferentemente dos argumentos quase-lógicos, que se beneficiam da proximidade com princípios lógico-matemáticos dos quais retiram alguma credibilidade e força, os argumentos baseados na estrutura do real utilizam essa estrutura para que o auditório estabeleça uma ligação entre as opiniões e as crenças já estabelecidas na relação com aquelas a que se apresentam ao assentimento. Para compreendermos esse tipo de argumento, é necessária a distinção de dois grupos: os argumentos que *se baseiam em relações de sucessão* e os argumentos que *se fundamentam nas relações de coexistência*. Vamos à exposição dos dois grupos e das tipologias dos argumentos que os compõem.

a) argumentos que *se baseiam em relações de sucessão* são aqueles que ligam um acontecimento, ora às suas causas, ora às suas consequências. Dessa forma, a relação de causa e consequência é o modelo da relação de sucessão, tendo em vista que, quando se tem um acontecimento, é comum a ação de procurar uma ou mais causas antecedentes para justificá-lo. Trata-se, então, de uma argumentação em que causa (o antes) e efeito (o depois) se fazem presentes. Um exemplo é o raciocínio aplicado na relação da criminalidade (consequência) desigualdade social (causa). Os argumentos pertencentes a esse grupo nos permitem três tipos de inferências: a) a de uma relação de vínculo causal entre dois acontecimentos sucessivos; b) a de que dado um acontecimento é possível relacioná-lo à existência de uma causa que pôde determiná-lo; c) a de que a partir de um dado acontecimento é possível evidenciar seus efeitos. Nesse grupo de argumentos temos:

1. argumento *pragmático* – permite observar as consequências favoráveis ou desfavoráveis de algo. Podemos exemplificar esse tipo de argumento quando dizemos que, tendo em vista um benefício, os fins justificam os meios ou o contrário, e, até mesmo, quando dizemos que o meio pode ser um fim em si mesmo;
 2. argumento da *consolidação* – evidencia pleno significado e valor a algo. Então, atribuem-se contornos de valor a algo que não passava de esboço, de fantasia que pode então ganhar contornos de singularidade e de verdade;
 3. argumento da *vulgarização* – alerta contra uma propagação que desvaloriza e torna algo comum e vulgar. Assim, distingue-se algo pela raridade, limitação, singularidade;
 4. argumento do *supérfluo* – incita alguém a abster-se de algo ou de alguma ação, porque o acréscimo desse algo ou ação teria efeito nulo.
 5. argumento do *desperdício* – defende-se, por meio dele, que a realização de determinada ação se faz válida, considerando certa noção de aproveitamento (voto útil, finalizar o que se iniciou, entre outros casos).
 6. argumento de *direção* – pauta-se na ideia de propagação (multiplicação e contágio). Assim, o argumento de direção consiste em um alerta. Por exemplo, quando dizemos que uma concessão implica outras e que não se terá controle sobre elas;
 7. argumento da *superação* – coloca a noção de amplificação no que se refere a algum limite ou fato. Dessa forma, incide na possibilidade de ir, ou de ter ido mais longe em um certo sentido.
- b) argumentos que *se fundamentam nas relações de coexistência*, ou seja, entre uma essência e as suas manifestações. Eles não estão relacionados a uma sucessão, na qual os elementos se situam em um mesmo nível (causa/consequência), na relação de coexistência, os elementos relacionados estão em níveis distintos e a dimensão temporal é irrelevante. Esse tipo de argumento se estabelece numa relação de inerência entre uma coisa e outra. É o caso dos atos praticados (manifestação) que coexistem com a pessoa (essência) que os pratica. Tomemos como exemplo o ditado popular de que “uma pessoa age conforme a sua

natureza”. Ressaltemos que as ligações de coexistência unificam duas realidades de níveis diferentes, sendo uma mais fundamental e explicativa do que a outra. Assim, temos o:

1. argumento da *essência e suas manifestações* – nesse argumento, temos a essência (integrante) e suas manifestações (transitório). Destaquemos a relação entre o ato e a pessoa, e a possibilidade de associação ou de dissociação que podemos fazer dessas duas realidades. Dessa forma, tendo em vista as características, a natureza da pessoa que pratica algum ato, podemos julgá-los, presumir intenções desses atos ou de categorizar a pessoa por meio deles.
2. argumento de *autoridade* – esse argumento se baseia na importância do agente a que se reporta o orador, agente no qual o argumento alicerça sua autoridade. Desse modo, para dar maior credibilidade ao argumento, podemos recorrer à autoridade de outrem em determinado assunto, à ciência ou a alguma instância que se admita autoridade em determinado tema.

5.5.7.3 Argumentos que *fundam a estrutura do real*

Esses argumentos se baseiam em generalizações e em regularidades, propondo modelos, exemplos, ilustrações a partir de casos particulares, no movimento que vai do particular para o geral. São aqueles em que, a partir de um caso particular, é possível estabelecer um modelo ou uma regra, de maneira que cremos ser uma estrutura que fundamenta a realidade. É aquilo socialmente construído, como os raciocínios pelo exemplo ou pela ilustração. Temos, assim, o argumento do (a):

- a) *exemplo*: esse tipo de argumento permite, a partir de um caso particular, chegar à generalização. Segundo Perelman, é importante que o exemplo escolhido não possa ser objeto de contestação, uma vez que ele pressupõe a existência de certas regularidades que fornecerão a credibilidade e a fundamentação da realidade.
- b) *ilustração*: esse tipo de argumento, diferentemente do exemplo, tem por objetivo reforçar a adesão à crença de uma regra já estabelecida. Assim, a partir de um caso particular, ilustra-se a regra, tornando-a mais enfática na consciência, com o objetivo

de impressionar, sobretudo, a imaginação. Então, ao passo que os exemplos buscam provar a regra, as ilustrações buscam torná-las claras.

c) *modelo*: esse argumento busca propor uma imitação. Dessa forma, o comportamento de uma pessoa de destaque no meio social, pode servir de modelo a ser seguido "o valor da pessoa, previamente reconhecido, constitui a premissa de onde se tirará uma conclusão, preconizando um comportamento particular." (Perelman, 2005, p. 414). O modelo é um caso particular que pode ser apresentado como algo a ser imitado e o antimitelo, a ser desprezado.

d) *analogia e metáfora*: esses argumentos consistem em afirmar uma similitude de correspondências sem estabelecer uma igualdade. A analogia tem a função de esclarecer as relações que ligam cada uma das partes, postulando, por exemplo, que a relação entre A e B é semelhante à relação entre C e D, não exatamente uma semelhança entre duas entidades, mas uma espécie de contiguidade. Essa é a razão por que, para Perelman, a analogia pode fundar uma metáfora, uma vez que o valor argumentativo da metáfora emerge da analogia que ela pressupõe. O uso da analogia desloca a adesão do espírito do que é conhecido para o que é desconhecido, do partilhado ao novo. Por isso é comum a definição de metáfora como um transporte de sentido de uma palavra para outra.

5.5.8 Figuras na retórica e na argumentação

Podemos entender as figuras, inicialmente, como um desvio no manejo da língua, uma forma específica de construção de uma proposição. Tradicionalmente, temos centenas delas, categorizadas conforme sua estrutura sintática, semântica, sonora ou, até mesmo, sua natureza contextual como no caso da ironia. Assim, temos a categorização de figuras conforme a sua *sonoridade* – ritmo, aliteração, paranomásia, antanáclase, assonância; figuras conforme o sentido ou a significação, ou seja, desvios semânticos, o emprego de palavras ou termos em frases com sentidos não habituais – metáfora, metonímia, sinédoque, hipálage, enálage, oximoro, paradoxo, hipérbole; figuras conforme a construção no que tange à ordenação, inversão, subtração – como antítese, quiasmo, anacoluto, elipse; e as

figuras de pensamento, constituídas pela imaginação, independentes do som ou da ordem das palavras – alegoria, ironia, apóstrofe, prosopopeia, preterição, epanortose (Cf. REBOUL, 2004, p. 114-137). A partir dessas categorias, temos inventariadas centenas de figuras.

Conforme Perelman (2005, p. 189) para haver a figura é necessário que seja percebida uma estrutura discernível, ou seja, uma forma diferenciada; e um uso que se afaste do modo normal de expressão. Ainda conforme o autor (idem, 195), na argumentação, temos o postulado de apenas três tipos de figuras: a de presença, a de comunhão e a de escolha. Essas categorizações não estão diretamente relacionadas à estrutura sintática, semântica ou fonológica das figuras, critério comumente utilizado, como uma metáfora que se diferencia de uma comparação por não ter a partícula comparativa, a categorização das figuras em argumentação se dá por meio da função argumentativa exercida por elas.

Esses termos não designam gêneros dos quais certas figuras tradicionais seriam espécies. Significam somente que o efeito, ou um dos efeitos, de certas figuras é, na apresentação dos dados, impor ou sugerir uma escolha, aumentar a presença ou realizar a comunhão com o auditório. (PERELMAN, 2005, p. 196)

Nesse quadro teórico, as figuras não são, então, assimiladas como fórmulas sintáticas, semânticas, fonológicas ou de pensamento, menos ainda como ornamentos discursivos, mas como mecanismos geradores de efeitos de sentido, considerando a sua função argumentativa. Conforme Mosca:

A grande reformulação na maneira de abordar as figuras de retórica reside no fato de que passam a ser examinadas como figuras de discurso e não como figuras de palavras ou construções. São, portanto, figuras de texto, por desempenhar um papel na produção geral de sentido que nele se dá, isto é, participam de um procedimento discursivo de produção de sentido. (MOSCA, 2004a, p. 38).

Dessa forma, (Cf. PERELMAN, 2005) temos (1) as figuras de presença que visam a aumentar o sentimento de presença, atuando diretamente na sensibilidade do

auditório. Essas figuras têm o objetivo de trazer à consciência do auditório o objeto do discurso a que se refere; as (2) figuras de comunhão que buscam confirmar, reforçar ou instaurar a identidade com o auditório. O orador busca assemelhar-se ao auditório em algum aspecto, busca fazer parte de alguma forma da constituição dele.

As figuras de comunhão são aquelas em que, mediante procedimentos literários, o orador empenha-se em criar ou confirmar a comunhão com o auditório. Amiúde essa comunhão é obtida mercê de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comuns. (idem, p. 201)

Vale ressaltar que a eficácia das figuras de comunhão depende de uma partilha entre orador e auditório, ou do sucesso ao suscitá-la. Assim, essa comunhão é conseguida pelo compartilhamento de um mesmo referencial cultural, histórico, étnico, religioso, entre outros. Temos, ainda, as (3) figuras de escolha, podemos dizer que um dos seus aspectos essenciais é a apresentação da possibilidade de interpretação. Uma vez percebida a figura, neutraliza-se o desvio e se tem o efeito de sentido. Assim, na figura há a sugestão ou a imposição de uma escolha a fim de que se depreenda o sentido veiculado pelo desvio presente nela.

5.5.9 Auditórios universal e particular

A noção de auditório também é extremamente relevante para a retórica e para a teoria da argumentação. Em oposição ao pensamento demonstrativo-analítico, utilizado na lógica formal, em que as provas são impessoais e devem ser aceitas universalmente, na perspectiva da retórica e da argumentação, é imprescindível a relação entre o orador e o auditório. A adesão da verdade resultante da lógica formal é universal, incontestável; a adesão da verdade oriunda da argumentação retórica, por sua vez, é sempre aquela de um auditório específico. Esse estatuto de verdade torna-se, então, relativo e de intensidade variável. Sobre o auditório, de acordo com Perelman (1987, p. 237), é "o conjunto de todos aqueles que o orador quer influenciar mediante o seu discurso".

Para a retórica e para a teoria da argumentação o sucesso da argumentação depende do conhecimento do orador sobre o auditório, uma vez que é com base nos acordos prévios, oriundos da *doxa*, que o orador fundamentará seu discurso. Quanto mais ele conhecer o auditório a que se dirigirá, maior é a quantidade de acordos prévios de que ele tem conhecimento à disposição e mais bem fundamentada será sua argumentação. Por essa razão, um dos erros mais frequentes em uma argumentação ineficaz é a chamada *petição de princípio*, o fato de se "supor admitida uma tese que se desejaria fazer admitir pelo auditório" (Perelman, 1987, p. 240). Por essa razão, no discurso retórico, não há necessidade de precisão matemática no uso da linguagem, que pode ser uma comum, ambígua, adaptada segundo as circunstâncias, imprecisa ou de outra ordem de expressão, pois há o privilégio da interpretação daquilo que é dado "uma mesma ação pode ser descrita como o fato de apertar um parafuso, montar um veículo, ganhar a vida, favorecer o fluxo das exportações" (Perelman, 1987, p. 245). Ao apresentar uma interpretação possível, as outras podem acabar sendo relegadas ao desconhecimento do auditório. A multiplicidade de sentido, dessa forma, pode ser também uma técnica argumentativa, podendo o orador utilizá-las de maneira eficaz.

Importante destacar que a abordagem do conceito de auditório universal em oposição ao auditório particular – aquele que possui identidade de valores previamente estabelecidos em um acervo comum, a *doxa* – permite ao orador conhecer esses valores, saber a quem se está dirigindo, selecionar argumentos, fundamentá-los neste acervo. Enfim, o orador ao projetar seu auditório tem a possibilidade de elaborar uma argumentação mais ou menos persuasiva, conforme postula Reboul (2004, p. 142), "pois a regra de ouro da retórica é levar em conta o auditório".

Assim, a relevância do conceito de auditório para a retórica ocorre precisamente pela relatividade daquilo que é dado no discurso, pela verossimilhança e, por fim, pela adesão, o objetivo de todo orador.

Em convergência com essa perspectiva, temos ainda o postulado de Perelman e Olbrechts-Tyteca "Com efeito, como a argumentação visa obter a adesão daqueles a quem se dirige, ela é, por inteiro, relativa ao auditório que procura influenciar"

(PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA , 2005, p. 21). A persuasão, por meio do discurso é, portanto, buscar a adesão de um auditório específico (particular), considerando, sobretudo, os valores, as crenças, as opiniões, enfim, a *doxa* desse auditório.

A adaptação ao auditório não se refere somente a questões de linguagem, pois não basta que o auditório compreenda o orador para que dê sua adesão às teses que este apresenta a seu assentimento. Para persuadir o auditório é necessário primeiro conhecê-lo, ou seja, conhecer as teses que ele admite de antemão e que poderão servir de gancho à argumentação. (PERELMAN E OLBRECHTS-TYTECA, 2004, p. 145-146)

5.5.10 Persuasão e convencimento

Na teoria da argumentação, há uma diferenciação no que toca ao persuadir e ao convencer. Conforme Perelman-Tyteca, se o interesse daquele que diz está no convencer, seu objetivo é o de fazer crer, se o interesse está no persuadir, por sua vez, seu objetivo é levar a fazer. Esses elementos podem co-ocorrer ou ocorrer de forma independente, por essa razão é importante a compreensão e a distinção deles. Alguém, sob alguma intimidação, por exemplo, pode ser persuadido a agir em discordância daquilo em que acredita, ou seja, daquilo de que esteja convencido. Podemos explicar a relação e a distinção entre crer (convencimento) e fazer (persuasão), quando muitos fumantes são convencidos de que o cigarro é prejudicial à saúde, todavia não são persuadidos a parar de fumar.

Perelman-Tyteca postulam, ainda, que uma argumentação é persuasiva quando tem por objetivo influenciar um auditório particular, e convincente quando tem por objetivo atingir qualquer ser racional.

5.6 Pressupostos teóricos utilizados à luz da Retórica: inventário II

5.6.1 Argumentos e suas tipologias: inventário III

“O mundo no sentido completo da palavra, não é um objeto, tem um invólucro de determinações objetivas, mas também fissuras, lacunas por onde as subjetividades se alojam nele ou mais certamente que são as próprias subjetividades. Compreende-se agora porque as coisas, que lhe devem seu sentido, não são significações oferecidas à inteligência, mas estruturas opacas, e porque seu sentido último permanece emaranhado”. (Merleau-Ponty, 1945)

“Foi um sonho medonho
 Desses que às vezes a gente sonha
 E baba na fronha
 E se urina toda
 E quer sufocar
 Meu amor
 Vi chegando um trem de candango
 Formando um bando
 Mas que era um bando de orangotango
 Pra te pegar
 Vinha nego humilhado
 Vinha morto-vivo
 Vinha flagelado
 De tudo que é lado
 Vinha um bom motivo
 Pra te esfolar”
 (Não sonho mais, 1979 – Chico Buarque)

6 ANÁLISE DE CORPUS: SITUAÇÃO RETÓRICA CACIONAL

Iniciamos, neste capítulo, a análise de corpus, a partir da fundamentação teórica apresentada com o seguinte quadro metodológico a partir da sequência:

- (1) apresentação da canção, a contextualização e a problematização do contexto de produção;
- (2) *logos* e *melos*, a exploração e a análise da letra da canção, associadas a aspectos musicais;
- (3) *ethos* e *pathos*, a realização de algumas considerações acerca da constituição do *ethos* do orador na situação retórica instaurada pela canção e sobre o *pathos*, abordando aspectos relacionados à suscitação de paixões a partir da canção;

(4) diagrama de inferências discursivas, a exposição de um quadro demonstrativo que permite algumas inferências sobre as paixões suscitadas a partir dos temas tensivos presentes nas canções e da configuração da situação retórica cancional analisada.

Buscamos, assim, demonstrar o que há de regular nas canções analisadas e o que faz delas uma situação retórica específica operando como uma resposta à configuração sociopolítica da época.

Ressaltemos que em nossas análises, não procedemos à aplicação de todas as categorias teóricas expostas, dado o arsenal constituído na intersecção de duas teorias articuladas. Limitamo-nos, então, a aplicar e a utilizar categorias de análise de acordo com as implicações que o corpus convoca. Desse modo, na análise realizada, procuramos não proceder a uma descrição teoricamente exaustiva, passando por todas as categorias de que dispúnhamos, mas utilizar o arcabouço teórico convenientemente para ressaltar as principais estratégias de persuasão, os efeitos de sentido que servem a essas estratégias e por fim verificar e, se for o caso, embasar teoricamente nossas considerações e hipóteses sobre o corpus.

6.1 Análise de corpus - canções de 1964 – 1969

Neste subitem, analisaremos a produção cancional de Chico Buarque compreendida no período da implantação e do início da ditadura militar. Ele é marcado pela transição do governo de Goulart para os militares liderados por Castelo Branco, representante da linha do grupo da Sorbonne, e pela passagem de poder de Castelo Branco para a linha-dura, culminando com o AI5 em 1968. Analisaremos, nesta seção, as canções: “Ano novo”, de 1967, e “Bom tempo”, de 1969.

6.1.1 “Ano novo”, 1967 (Chico Buarque)

Podemos citar como alguns dos acontecimentos relevantes no contexto de produção da canção o próprio ano de 1967, iniciado com uma nova constituição, cujo objetivo era também de legitimar o poder militar instaurado. Castelo Branco, em março desse ano, passa o poder ao Marechal Arthur da Costa e Silva, representante da linha-dura

do regime militar. Uma reforma monetária confirma a desvalorização da moeda. O governo cria o CIE – Centro de Informações do Exército, e é crescente o número de denúncias de tortura a presos políticos. A canção, de pouco mais de um minuto, possui uma longa letra e nela não há refrão. Teve sua execução proibida por alguns meses em rádios. Iniciemos nossa análise com a exposição integral da letra.

“O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras
E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano-novo

Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque
E quem já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano-novo

A minha nega me pediu um vestido
Novo e colorido
Pra comemorar
Eu disse:
Finja que não está descalça
Dance alguma valsa
Quero ser seu par
E ao meu amigo que não vê mais graça
Todo ano que passa
Só lhe faz chorar
Eu disse:
Homem, tenha seu orgulho
Não faça barulho
O rei não vai gostar

E quem for cego veja de repente
 Todo o azul da vida
 Quem estiver doente
 Saia na corrida
 Quem tiver presente
 Traga o mais vistoso
 Quem tiver juízo
 Fique bem ditoso
 Quem tiver sorriso
 Fique lá na frente
 Pois vendo valente
 E tão leal seu povo
 O rei fica contente
 Porque é Ano-novo”

6.1.1.1 Logos e melos

A canção, em sua introdução, tem uma harmonia de acordes com cordas soltas que no âmbito do andamento tem sua execução acelerada gradativamente, até dar lugar à letra, entoada juntamente com a entrada da percussão. Tal procedimento aumenta a densidade musical e intensifica o andamento da canção. Podemos dizer que na introdução temos um exórdio que instala um isotopante da “pressa”, a ser reiterado diversas vezes ao longo da canção (já). Em relação à integração letra e melodia, podemos dizer que há a predominância da tematização, porém, dado o andamento acelerado da canção, por vezes temos o efeito da figurativização, a forte presença da gestualidade da fala. A canção transita entre esses dois modos de integração de maneira alternada. Ao mesmo tempo em que temos o andamento acelerado da canção, temos também saltos que evidenciam a pressa e a dimensão interoceptiva do orador ao relatar os desmandos do “rei”. Concomitantemente com a não identidade das unidades entoativas, temos a asseveração drástica típica da prosódia em afirmações, assim há descendências e ascendências acentuadas.

Destaquemos, ainda no início da estrofe, o pouco uso da tessitura musical, como um mecanismo de retenção das unidades entoativas não distribuídas sobre essa tessitura, porém, na sequência, as unidades entoativas passam a assumir um modelo melódico diferente, ocupando de maneira distinta o campo das alturas.

Observemos, no diagrama, os modos de integração e as considerações expostas sobre a melodia:

Percebemos, em um modo de integração global entre letra e melodia, o regime da tematização articulado à figurativização. Observemos, ainda, os modos de asseveração (descendência), sobretudo no trecho final “Pra ficar contente porque é ano novo”. Esse verso, que serve como refrão, é uma sequência asseverativa retomada ao final de cada estrofe. Constitui-se, assim, uma isotopia afirmativa, que explica e justifica decretos impostos pelo “rei” com um único argumento, sendo o tonema que o finaliza a altura mais baixa de todas as unidades entoativas.

Destaca-se, ainda no âmbito da *melos*, o andamento acelerado, já anunciado pela introdução e a tematização articulada à figurativização. A tensão gerada pelo andamento da canção é intensificada pela letra que se manifesta extremamente acelerada para que ela caiba no compasso da canção. Esse processo reitera a isotopia de um simulacro de pressa no atendimento às determinações impostas pelo “rei”, considerando as coerções melódicas e rítmicas do andamento da canção.

“O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras”

O orador, que também pode ser assimilado como destinador, pronuncia-se acerca das determinações impostas pelo “rei”, coloca-se por meio de um “saber” para modalizar o auditório, considerado, por sua vez, como um destinatário a ser modalizado. O procedimento é realizado em uma debreagem enunciativa “ele/ lá/

então”. Destaca-se na instalação do ator “rei” a sua actância em uma esfera de ação, do fazer, que evidencia a isotopia da “pressa” no andamento da canção: “E *já* mandou”. Inferimos que o andamento acelerado da canção se dá pela imposição real de “tocar sinos”, “hastear bandeiras” razão pela qual o próprio orador se apressa no ato comunicativo. O “rei” impõe à “cidade” uma celebração, como que a ordenar uma cerimônia festiva. Destaca-se a actância do ator “rei”, que, em um gênero jurídico, é instalada como oponente. Percebemos não haver em sua esfera de ação nenhuma perspectiva democrática ou referência a alguma liberdade dos súditos, dada a injunção do fazer do “rei” associada à pressa, à celeridade do “já”.

“E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano-novo”

Em uma embreagem enunciativa, o orador instala-se no texto e configura uma esfera actancial qualificacional, de maneira a respeitar a autoridade do oponente. Temos, então, “eu”, “menino”, “obediente”, “indiferente”, “comovido” (me comovo). Essa instalação actancial do orador dá-se com a função de adjuvante, uma vez que segue uma norma instituída. A isotopia da “pressa” é ainda retomada na obediência do orador “adjuvante” (*logo me comovo*). Encerra-se a estrofe com o argumento que explica o fato de o ator orador estar “afetado” (comovido) para ficar contente em sua dimensão interoceptiva: a felicidade imposta pelo “rei”, “Por que é ano novo”. Destaca-se ainda o lexema “logo”, ou seja, rapidamente sou convencido e, sobretudo, persuadido, o que corresponde à celeridade instaurada pelo “já”.

Importante destacar, ainda na configuração discursiva da canção, o argumento pragmático da relação de sucessão, porém essa relação é um entimema não sustentável, uma vez que as implicaturas, na relação de causa e consequência, não se apoiam em sua relação causal. No estatuto veridictório da semiótica, trata-se da ilusão no âmbito eufórico e do segredo no âmbito disfórico. Destaquemos, ainda, a amplificação desses estatutos de ilusão, a partir do fazer persuasivo do orador que convoca o auditório para que participe da falsidade em que a euforia “nem parece”

ser e “nem é”. A premissa “porque é ano novo” não é capaz de conduzir às conclusões relatadas pelo orador. Aplica-se o argumento da relação de sucessão funcionando como o argumento quase-lógico da incompatibilidade. Esse verso é reiterado isotopicamente e opera como uma figura de presença, trazendo à memória a incompatibilidade do argumento das relações de sucessão. Destaquemos, ainda, o emprego do gênero jurídico, fazendo referência ao fazer do ator “rei”, julgando suas ações e implicações para o presente, as quais estão referidas, ainda, no fazer do actante coletivo “minha gente” (figura de comunhão) com a aplicação do gênero epidítico.

As novas estrofes, como podemos observar no diagrama abaixo, não apresentam grandes alterações em seu modelo melódico:

“Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque”

Temos na canção – com o emprego do gênero epidítico – uma figura de comunhão na instalação do ator coletivo “minha gente”, seguida, ainda pelo argumento da superação no gênero epidítico. Está instalado o ator “minha gente” na função de destinatário, com uma configuração disfórica, numa disjunção com objeto de valor “liberdade”. Destaca-se, ainda, nessa relação, a isotopia figurativa de ausência de liberdade, a obrigatoriedade do “muque”, “batente”, “batuque”, esses últimos reccionados ao lexema “mesmo”, evidenciando uma isotopia da disforia em um presente histórico, ou seja, a reiteração da configuração em que o orador e o ator coletivo estiveram e estão.

Temos, então, como atores instalados: o orador, com a configuração actancial destinador-sujeito, o enunciador geral do texto; o auditório, com a configuração actancial destinatário-sujeito (ator coletivo orador/minha gente), uma vez que está em disjunção com o objeto de valor; e o rei, com a configuração actancial oponente. Vale ressaltar, ainda nesse trecho, a utilização do gênero epidítico que marca o fazer do ator coletivo “minha gente”, exaltando esse fazer, o sofrimento, o argumento da superação na relação com as implicações do fazer do oponente.

“Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque
E quem já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano-novo”

A canção retoma a isotopia da “pressa”, aparecendo mais uma vez o “já”, seguido sequencialmente pela reiteração da configuração disfórica dos atores na relação com a liberdade, mais uma vez temporalmente com o passado histórico “mesmo”. Destaquemos, ainda, no âmbito do presente histórico, o advérbio “sempre” reccionado ao verbo “é”. O orador desqualifica a ação do “rei” com a contradição, com o paradoxo do argumento da incompatibilidade “E quem já viu de pé/ O mesmo velho ovo” x “Hoje fica contente porque é ano novo”. Assim, o ator coletivo “minha gente” contraditoriamente fica feliz apenas pelo fato de ser ano novo: a felicidade por imposição, independentemente da configuração disfórica relatada, temos, então, a ironia.

Destaquemos, ainda, o saber que o ator coletivo detém “descrente”, dados os velhos estratégias do oponente, os quais são expostos por meio do argumento da ilustração, ou seja, mostra-se algo que serve para elucidar, reforçar uma regra e tornar claras todas as particularidades do fazer do “rei”: “E quem já viu de pé o mesmo velho ovo” terminando no mesmo entimema “porque é ano novo” na relação de sucessão, ocorre, no trecho, o argumento da ilustração.

O orador instala um novo ator, “minha nega”; temos na situação enunciativa a presença de uma companheira que se mostra não modalizada pelo saber da

incompatibilidade exposta pelo orador anteriormente. O argumento da ilustração é seguido pelo do exemplo, nas demonstrações particulares do que foi ilustrado.

“A minha nega me pediu um vestido
 Novo e colorido
 Pra comemorar
 Eu disse:
 Finja que não está descalça
 Dance alguma valsa
 Quero ser seu par”

Evidenciemos, primeiramente, a debreagem interna de segundo grau, dando relevância ao efeito de verdade “Eu disse: finja que não está descalça...”. Esse novo ator “minha nega” aparenta “querer” participar das celebrações impostas pelo “rei”. O ator “minha nega”, inicialmente, está instalado em relação ao orador como destinador “me pediu vestido”, porém ocorre uma inversão actancial dos papéis. O orador é quem manipula o ator “minha nega”, chamando-lhe a atenção para a configuração financeira disfórica em que ambos se encontram “finja que não está descalça” (a ilusão), mas mesmo assim comemore “algo”. Na indefinição daquilo que é eufórico para comemorar, em um raciocínio concessivo, até o orador “obediente” comemoraria, “fingindo” juntamente com o ator “minha nega”, participando da ilusão.

A partir dessa estrofe, entra em destaque o gênero deliberativo, referente ao futuro, ao bem comum. Notamos, mais uma vez, nessa passagem, do gênero epidítico ao deliberativo, uma tonicidade de ironia, de asserções que não se sustentam, haja vista as construções paradoxais realizadas nas constituições de argumentos da incompatibilidade.

Vale destacar a ironia que permeia toda a canção, uma vez que há uma disforia relatada e a integração predominante letra e melodia pela tematização, típica da euforia. O orador permanece em tom deliberativo, dirigindo-se a outros atores, que figuram a particularização do auditório em diversos destinatários:

“E ao meu amigo que não vê mais graça
 Todo ano que passa
 Só lhe faz chorar
 Eu disse:

Homem, tenha seu orgulho
 Não faça barulho
 O rei não vai gostar”

Na instalação de um novo ator, “meu amigo”, também com configuração disfórica, temos a actância de destinatário. O orador realiza seu fazer persuasivo, empregando uma sequência deliberativa de aconselhamento acerca do comportamento esperado pelo oponente.

“E quem for cego veja de repente
 Todo o azul da vida
 Quem estiver doente
 Saia na corrida
 Quem tiver presente
 Traga o mais vistoso
 Quem tiver juízo
 Fique bem ditoso
 Quem tiver sorriso
 Fique lá na frente”

Em sequência, uma nova movimentação retórica, empregando o gênero deliberativo, temos a impessoalização do aconselhamento, ampliando a deliberação a qualquer ouvinte da canção “quem”, apoiando-se no argumento da incompatibilidade e da contradição. Evidencia-se, assim, a felicidade por imposição do “rei”. Discursivamente, podemos entender que é impossível atender às demandas das imposições reais, dados os paradoxos expostos pelo orador, o qual encaminha a argumentação para a peroração.

“Pois vendo valente
 E tão leal seu povo
 O rei fica contente
 Porque é Ano-novo”

Como conclusão da narrativa e da deliberação na canção, o orador expõe a dimensão interoceptiva do oponente. O “rei” fica contente ao ver o povo mostrar lealdade e atender o absurdo da incompatibilidade que se pede na deliberação para o futuro. Destaquemos, ainda, um movimento retórico realizado com o gênero epidítico, o elogio (“valente”, “leal”) ao auditório que atende às demandas reais, o

que justifica a euforia do “rei” e do seu “povo”, uma ilusão de felicidade em uma condição disfórica pelo simples fato de ser ano novo. A isotopia que reitera o argumento da incompatibilidade encerra a canção, numa repetição asseverativa das razões da felicidade, colocando em perspectiva o “parecer” *versus* o “não ser” da sociedade e das autoridades. O próprio oponente é envolvido na deliberação irônica dos entimemas construídos pelo orador. Dessa maneira, a conclusão, a peroração da canção, mostra-se falsa até mesmo para o oponente: o responsável pela configuração disfórica relatada. Temos, assim, como categoria veridictória para a semiótica, a ilusão, o parecer e não ser.

Destaquemos, ainda, a duração da canção – pouco mais de um minuto – dado o andamento acelerado e a ausência de refrãos. Há apenas uma repetição reduzida a um verso, que é, pela última vez, reiterado sem o acompanhamento de nenhum instrumento, intensificando a integração letra e melodia sob o regime da tematização articulada à figurativização.

6.1.1.2 *Ethos e pathos*

Percebemos haver, nesta canção, um orador que constitui um *ethos* envolvido por uma configuração disfórica na relação com a liberdade. Ele tem de atender às demandas reais, mesmo sendo expostas em uma perspectiva do absurdo, com argumentos de incompatibilidade e de contradição. A partir desse *ethos* oprimido, o orador busca modalizar diversos destinatários por um “saber” dos absurdos impostos, sejam de ordem financeira, sejam da ordem da liberdade. Destaca-se na constituição desse *ethos* a comunhão com o auditório, realizada por meio de figuras, instauradoras de um objeto de valor compartilhado. A liberdade é colocada como um objeto de valor coletivo, ao passo que a opressão e a dificuldade financeira são colocados como abjeto. Ainda acerca da constituição do *ethos* do orador, destaquemos sua instalação como adjuvante, tendo em vista que assume uma esfera qualificacional condizente com as regras impostas pelo “rei”. Mesmo assim, o orador busca modalizar o destinatário. Há benevolência nessa composição para a credibilidade. Temos, dessa forma, a desqualificação do “rei”, sendo exposto na perspectiva de oponente, deslegitimando seu exercício de poder e de autoridade. A

exposição dessa perspectiva – a do exercício de um poder não legítimo – incita no auditório, em uma abordagem retórica, por um lado, a paixão da cólera, da indignação e da confiança e por outro da calma. Expomos essa relação discursiva com o seguinte esquema:

6.1.2 “Bom tempo”, 1968/1969 (Chico Buarque)

A canção “Bom tempo” é composta no ano do AI5 e gravada um ano depois. Nesse mesmo contexto, temos um crescente número de manifestações populares, destaquemos as estudantis, violentamente reprimidas. Em 26 de junho, ocorre a passeata dos cem mil e, em Ibiúna, cerca de mil jovens são presos em um congresso da UNE (União Nacional dos Estudantes). É nesse ambiente que o terceiro LP de Chico Buarque contendo a canção que analisamos é lançado. Com ela, o cantor e compositor conquistou o segundo lugar na I Bienal do Samba

realizada pela TV Record em 1968. Observemos a letra da canção, antes de iniciarmos o trabalho de análise:

“Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que o passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo
Dou duro toda semana
Senão pergunte à Joana
Que não me deixa mentir
Mas, finalmente é domingo
Naturalmente, me vingo
Eu vou me espalhar por aí

No compasso do samba
Eu disfarço o cansaço
Joana debaixo do braço
Carregadinha de amor
Vou que vou
Pela estrada que dá numa praia dourada
Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou
Vou
Satisfeito, a alegria batendo no peito
O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor
Vou que vou
Lá no alto
O sol quente me leva num salto
Pro lado contrário do asfalto
Pro lado contrário da dor

Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que um passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo
Ando cansado da lida
Preocupada, corrida, surrada, batida
Dos dias meus
Mas uma vez na vida
Eu vou viver a vida

Que eu pedi a Deus”

6.1.2.1 Logos e melos

A canção “Bom tempo” possui como constituição de seu exórdio a proposição da deliberação acerca do futuro. Percebemos que no título, que constitui um isotopante a ser recoberto figurativamente, já ocorre uma construção baseada em uma recção semântica: a palavra “tempo” está reccionada a “bom”. O procedimento deixa uma suspensão temática: trata-se de um clima, meteorologicamente melhor ou de uma época melhor. Em oposição, o título também pressupõe a existência de um “mau tempo”. Observemos a integração entre letra e melodia nos primeiros versos:

Ocorre, no início da canção, uma curva melódica descendente em graus marcados, terminando por um tonema em uma posição mais grave. Esse procedimento enfatiza a asseveração do anúncio da boa nova. Observamos que, acerca do modo de integração letra *versus* melodia, temos um regime baseado na passionalização. As unidades entoativas prolongadas e um andamento desacelerado da melodia configuram uma busca, que caracteriza uma falta. Temos, então, um sujeito, em nosso caso o próprio orador, na relação com a falta de seu objeto, o próprio “bom tempo”.

Nas primeiras proposições, observamos que o orador se instala no texto por meio de uma debreagem enunciativa pela marca do pronome pessoal “me”, mantida por toda a canção, trazendo à memória do auditório a pessoa do orador, configurando uma figura de presença. Então, à função actancial desse orador de “destinador” se

soma a função actancial de “sujeito”. Essa inferência é ainda corroborada pela configuração da *melos*, que realça a falta e a busca, em relação ao objeto “bom tempo”. No mesmo modelo melódico acima exposto, temos, então, os seguintes versos.

“Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
Um pescador me confirmou
Que o passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo”

Assim, o orador destinador-sujeito aponta para a modalização pelo “saber” que recebe a partir de diversas fontes que o modalizam com uma boa nova. Há o simulacro de uma notícia que circula sobre a iminência do bom tempo, daí a deliberação. Os destinadores, que modalizam o orador por um saber, possuem um traço comum de pertinência: a itinerância, visto que “pescador”, “marinheiro”, “passarinho” e “boa brisa” possuem como característica comum o fato de estarem constantemente viajando, circulando e possuírem, por consequência, mais conhecimento ou anunciarem sobre o clima que virá sobre a costa.

Assim, o orador instala diversos destinadores que fornecem o “saber” de que o orador destinador-sujeito se vale para dirigir-se ao auditório, cuja função actancial pode ser depreendida como destinatário. Temos, ainda, a ocorrência de uma axiologização desses destinadores, que modalizam o orador, sob forma positiva “boa brisa”, além da inversão “o passarinho lhe cantou” (em vez de lhe contou). Destaquemos, como estratégia que ratifica uma notícia que corre à solta, um rumor que se espalha, o uso do pronome “lhe” neste verso, ou seja, que o passarinho cantou “a alguém” e o orador, por sua vez, também ficou sabendo. Tais estratégias iniciam uma semantização positiva acerca do objeto que se movimenta, o “bom tempo”, indicando a “parada da parada”.

Destaca-se também a isotopia constituída pela reiteração da proposição deliberativa “Que vem aí bom tempo” com a configuração melódica passional e asseverativa. Tal afirmação busca dar conta de um “saber” acerca da movimentação do objeto que – temporal e espacialmente – está na iminência como um sobrevir, e o destinador-

sujeito prepara seu auditório para a chegada do referido objeto. O auditório, na função de destinatário, é também convertido em sujeito na relação com o “bom tempo”, se considerarmos que o gênero deliberativo busca discernir o útil e o nocivo a uma coletividade. Ressaltemos que esse gênero é predominante na canção. No âmbito da *melos*, temos a passionalização como predominância, porém articulada à tematização, conforme iremos observar. Melodicamente, temos no âmbito da *melos* um movimento de transição, que prepara a mudança no modo de integração da passionalização para a tematização, como podemos observar no trecho a seguir:

Ocorre, assim, a partir desse trecho, o início de uma alteração no modelo melódico da canção, há uma maior identidade entre as unidades entoativas e uma diminuição do uso da tessitura musical. Ressaltemos que permanece o regime de passionalização, pois se mantêm o prolongamento das unidades entoativas e o andamento desacelerado da melodia. Esse procedimento de diminuição do uso da tessitura musical prepara uma mudança no modo de integração da letra em intersecção à melodia. Permanece, porém, o tom de asseveração, dessa vez, relatando o cotidiano disfórico do orador e do próprio auditório na disjunção com seu objeto, a ausência do “bom tempo”. No movimento retórico, o orador instala um outro ator, “Joana”, na função actancial de adjuvante que ratifica a exposição do orador, não o deixando negar a sua configuração disfórica:

“Dou duro toda semana
Se não pergunte a Joana
Que não me deixa mentir”

Destaquemos a marcação da divisão rítmica evidenciada pela aliteração “Dou duro toda...”; “Preocupada, corrida, surrada, batida dos dias...”. Assim, a explosão consonantal dos fonemas linguodentais [t] e [d] vai engendrando uma articulação nos modos de integração da canção. Evidenciemos que a aliteração que inicia a modulação dos modos de integração melódica contrapõe-se à aliteração com o

fonema alveolar [s], presente no refrão, iniciado com “No compasso do samba; Eu disfarço o cansaço; Joana debaixo do braço...” , que serão analisados mais à frente.

No diagrama a seguir, acompanhemos a sequência da canção que se junta aos versos estudados anteriormente. Observemos como se dá essa modulação para a transição a um novo modo de integração melódica:

Desse modo, na canção, em continuidade ao processo de mudança de integração melódica, temos a concessividade, a disjunção circunstancial frente ao cotidiano disfórico. Instalam-se novo espaço e tempo, agora, eufóricos: é a transferência do orador a outros espaço e tempo, é a chegada do objeto. Surge o gênero epidítico ao relatar sua configuração disfórica e sua transição para a configuração eufórica.

No movimento retórico, percebemos as descendências e as ascendências bruscas e a pouca identidade das unidades entoativas. Podemos, inclusive, notar uma fuga da melodia instaurada desde o início da canção e, por fim, na finalização da estrofe uma asseveração, enfatizada pela curva melódica descendente, marcada pelo tonema final “ai”. O breve trecho traz o efeito da figurativização, da maior presença da gestualidade da fala que irá culminar na tematização.

O orador, com a chegada de um espaço e um tempo eufóricos, pode “vingar-se”, compensando seu cotidiano disfórico. No espaço e tempo eufóricos, o orador é modalizado por um “poder” estar em conjunção com seu objeto “bom tempo”. No âmbito da *melos*, a integração letra e melodia, categorizada como figurativização, faz a passagem do disfórico para o eufórico, dá lugar à integração pela tematização.

A seguir, expomos o modelo melódico em que se colocam as unidades entoativas, no refrão, relatando a euforia.

O orador passa a configurar uma isotopia eufórica em espaço e tempo utópicos, nos quais a conjunção com objeto “Bom tempo” se dá. O destinador-sujeito semantiza espaço e tempo eufóricos constituintes do objeto do destinador-sujeito. Essa semantização figurativa do objeto pode ser depreendida também como uma manipulação na relação com o destinatário, a fim de suscitar nele o “querer”, tornando-o sujeito, também na relação com o referido objeto. Com esse procedimento, o orador valoriza sua conjunção com o objeto em referência, fazendo dele um objeto coletivo. O orador continua a expor a chegada do “bom tempo” figurativamente e toda a liberdade tematizada pelas figuras.

“Pela estrada que dá numa praia dourada
Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou
Vou
Satisfeito, a alegria batendo no peito
O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor
Vou que vou”
Lá no alto
O sol quente me leva num salto
Pro lado contrário do asfalto
Pro lado contrário da dor”

Por fim, ao final da construção da isotopia eufórica, o orador interpõe a presença do espaço e do tempo disfóricos, da disjunção com o objeto. A canção retorna ao modo de integração da passionalização, da busca pelo objeto e a consequente percepção da falta dele.

Temos a repetição da primeira estrofe, reiterando a isotopia da disforia, da opressão e da iminência do “bom tempo”, do andamento do objeto no âmbito do dever. Argumentativamente, porém, não se trata de uma simples repetição, uma vez que o objeto “bom tempo” já está semantizado figurativamente por uma isotopia eufórica construída anteriormente no regime de tematização.

Após esse retorno à disforia, na retomada da estrofe inicial, ocorre a reintrodução de um conectivo adversativo, mais uma vez um disjuntivo circunstancial que instala a concessividade e que transporta o orador ao espaço e tempo eufóricos. O orador reitera o andamento do “bom tempo”, a iminência da chegada do objeto aos sujeitos

(orador e auditório). Ressaltemos, ainda, que há uma alteração nos versos finais da estrofe, em vez de:

“Mas finalmente é domingo
Eu naturalmente me vingo
E vou me espalhar por aí”

Ocorre uma intensificação da chegada do objeto:

“Mas uma vez na vida
Eu vou viver a vida
Que eu pedi a Deus”

Podemos observar que, mais uma vez, a partir do disjuntivo circunstancial e temporal, há a modulação da debreagem de uma disforia no emprego do gênero epidítico com “eu (nós), **aqui, agora**” para uma euforia com o emprego do gênero deliberativo “eu (nós), **lá, então**”.

Destaquemos a performatividade que finaliza a repetição das estrofes constitutivas do refrão. O orador reiteradas vezes entoa o verbo “vou”, uma unidade entoativa prolongada, sob o signo da busca, mesmo dentro da estrofe que expõe a conjunção.

“No compasso do samba
Eu disfarço o cansaço
Joana debaixo do braço
Carregadinha de amor
Vou, vou
Pela estrada que dá numa praia dourada
Que dá num tal de fazer nada
Como a natureza mandou
Vou, vou
Satisfeito, a alegria batendo no peito
O radinho contando direito
A vitória do meu tricolor
Vou, vou”

Desse modo, a partir do disjuntivo circunstancial, temos o retorno do destinador-sujeito ao espaço e tempo eufóricos, com a repetição do refrão. Há a reiteração da isotopia do espaço e do tempo eufóricos, prevalecendo sobre o espaço e o tempo disfóricos. Mais uma vez, temos a integração da tematização, a identidade das

unidades entoativas e os saltos reveladores do estado do sujeito em sua conjunção com o objeto, presente no refrão.

Predomina, nesta canção, o gênero deliberativo, expondo o útil, dissociando-o do nocivo. Para tanto, temos como predominância a função retórica *docere*, sobretudo no anúncio sobre a chegada do objeto e pela semantização dele frente ao auditório. Notamos a estratégia da manipulação pela sedução, na oferta de uma sanção positiva ao auditório, que chega ao destinador-sujeito à maneira do sobrevir, abruptamente, modo de chegada que se evidencia na *melos*, na intercambialidade melódica passionalização–figurativização–tematização e pelos saltos intervalares presentes na tematização no refrão. Por fim, podemos inferir, dadas as construções realizadas na canção, que o par “bom tempo”, eufórico, *versus* “mau tempo”, disfórico, recobre figurativamente os temas liberdade *versus* opressão, considerando as configurações descritas.

6.1.2.2 *Ethos e pathos*

Nesta canção, o orador constitui um *ethos* modalizado por um saber – acerca da chegada do “bom tempo” dado por outrem –, colocado para o auditório como um objeto de desejo, por meio de uma axiologização desse objeto, modalizado como algo com que se quer estar em conjunção. O *ethos* do orador mostra-se esperançoso no sentido de ter a certeza de que o objeto se movimentará no âmbito do devir e chegará como um sobrevir. A construção da credibilidade, que o orador empreende, se faz a partir da referência de outros atores que o modalizam acerca do “bom tempo”, são atores que possuem um saber privilegiado sobre o clima. Assim, o destinador, enunciador geral do texto, propõe ao assentimento uma afirmação crível, apoiada em um *ethos* detentor de um saber privilegiado. O orador expõe, ainda, um *ethos* marcado pela disforia, em disjunção com seu objeto de valor: “Ando cansado da lida”; “Preocupada, corrida, surrada, batida”; “Dou duro toda semana”. Ressaltemos o objeto de valor semantizado como um objeto coletivo: tal procedimento individualiza um auditório universal em um particular, uma vez que particulariza ao auditório algo desejável e que irá sobrevir ao orador e ao auditório.

Em oposição à condição disfórica do orador, há a apresentação de um espaço e um tempo eufóricos, na perspectiva de um devir, apresentado ao sujeito: “samba”; “praia dourada”; “tal de fazer nada”; “como a natureza mandou”; “Satisfeito, a alegria batendo no peito”; “vitória do meu tricolor”; “o sol quente me leva num salto”; “lado contrário do asfalto”; “lado contrário da dor”. O *ethos* do orador evidencia-se, sobretudo por um “saber” de sobreviver que o levará a um estado de euforia.

Dessa forma, apesar de uma condição disfórica apresentada na canção em diversas estrofes, temos a exposição de um espaço e um tempo eufóricos na perspectiva do devir, que irá sobrevir ao destinador-sujeito e ao destinatário, também sujeito. Essa perspectiva do devir coloca em evidência o *pathos* da emulação, na esperança, na expectativa, e da compaixão, tendo com referência a condição disfórica atual dos atores envolvidos no simulacro de anúncio criado. A partir dessa análise da articulação *logos*, *melos*, *ethos* e *pathos*, depreendemos o seguinte esquema:

6.2 Análise de *corpus* - canções de 1970-1975

Neste subitem, analisamos a produção cancional de Chico Buarque compreendida no período de 1970 a 1975, governado pelos militares da dita linha-dura com um consequente recrudescimento da ditadura. Ressaltemos a vigência do AI5 por todo o período em referência. Tais aspectos se mostram como uma marca bastante presente na produção cancional por nós analisada nesta seção.

6.2.1 “Samba de Orly”, 1970 (Vinicius de Moraes/ Toquinho/ Chico Buarque)

Em parceria com Toquinho, a canção foi feita em um ambiente de despedida, em novembro de 1969. Toquinho deixara o tema da canção com Chico Buarque, que a finalizou. A canção, embora tenha a participação de Vinicius de Moraes, que acrescentou os versos “pede perdão pela omissão um tanto forçada”, não tem, em sua letra essa contribuição, pois a canção foi vetada pela censura e os versos tiveram de ser retirados. Outro aspecto a ressaltar na análise é que a cena da despedida se deu em Roma, porém a canção foi batizada como “Samba de Orly”, famoso aeroporto de Paris, cidade que recebia muitos exilados brasileiros na Europa.

“Vai meu irmão
 Pega esse avião
 Você tem razão
 De correr assim
 Desse frio
 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

6.2.1.1 Logos e melos

O exórdio da canção pode ser apreendido na articulação do título com a introdução instrumental. Ela realiza um simulacro de uma roda de samba, em que violão, cuíca e outros instrumentos típicos do samba dialogam com “liberdade”, em harmonia e melodia eufóricas. Subitamente, o regime distensivo e temático da introdução é interrompido por uma melodia e uma harmonia diferentes, com um regime mais tensivo, de retenção da musicalidade da introdução, que podemos inferir como uma coerção, uma “opressão” exercida na relação de liberdade de diálogo dos instrumentos da introdução.

Surge um novo ritmo, um novo andamento e, sobretudo, uma nova densidade musical, mais rarefeita, instaurando uma tensividade na retenção da introdução. A letra, que passa a ser entoada em articulação com a melodia, inicia uma integração passional. Destaquemos ainda que o simulacro ora instaurado de roda ou de escola de samba é transferido para um de diálogo de despedida em um aeroporto, retomando o título da canção. Destacam-se, no que tange à *melos*, o prolongamento das unidades entoativas, os saltos no interior da tessitura musical, as descendências em graus e o andamento desacelerado da melodia, como podemos observar no diagrama a seguir:

Há uma ampla exploração da tessitura musical com uma predominância da descendência em graus, típica da asseveração. A descendência é subitamente seguida por saltos ascendentes, seguidos de novas descendências em uma nova asseveração. Temos que, nessa construção melódica, há a integração de letra e melodia com a predominância da passionalização, evidenciando o processo de disjunção do sujeito com seu objeto, a “parada da conjunção”. O processo é seguido de uma busca, representada pelos saltos e pelo andamento desacelerado da canção, valorizando o processo de transformação conjunção–disjunção. A configuração melódica da canção é uma valorização do percurso de disjunção, de retenção do andamento do objeto, cuja direção é de afastamento. Importante destacar que a canção trata de uma despedida. Natural, então, que o sujeito tenha uma tendência de querer reter sua conjunção com o objeto cuja cisão se anuncia. O sujeito em referência, o próprio orador, tenta estabelecer uma percepção do acontecimento da despedida na forma do pover, assimilando, assim, o devir.

Outra forma de integração que se articula à passionalização é a figurativização. Percebemos a forte representação da gestualidade da fala, sobretudo nas descendências, típicas das frases afirmativas na prosódia, e nos saltos ascendentes, típicos da exclamação, da indagação. A passionalização convoca a figurativização no andamento da melodia.

Sobre a harmonia, destaquemos que as frases musicais são moduladas em acordes que se encadeiam sob o signo da dissonância, ou seja, os acordes utilizados possuem predominantemente acréscimos de notas dissonantes que convocam uma alteridade à harmonia da canção, procedimentos que geram um efeito de sentido de tensão e de expectativa pelo próximo acorde. Abordemos a letra que inicia a canção nos versos:

“Vai, meu irmão, pega esse avião, você tem razão
De correr assim desse frio”

A letra é iniciada em uma debragem enunciativa em que um “eu”, “aqui” e “agora” se dirige ao seu interlocutor. Desde o início da letra da canção, evidenciam-se as marcas linguísticas desses parceiros “meu irmão” e “você”. Os dois atores, parceiros do ato comunicativo, podem ser categorizados como destinador-manipulador

(orador) e destinatário (auditório). O orador modaliza seu destinatário por meio de um “saber-dever” entrar em disjunção, ressaltando a razão da partida do ator “meu irmão”, o “frio”, referindo-se ao frio europeu. Podemos depreender numa relação de contiguidade o “frio” em oposição ao “calor”, ao clima tropical do Brasil. Fica também pressuposto que o destinador não tem a modalização de “poder” acompanhar o destinatário, o que o obriga a permanecer no “frio”. Essa demonstração categoriza o destinador na actância de sujeito, pois ele é também modalizado pelo “querer” partir e manter-se em conjunção com o destinatário, que podemos assimilar, também, como objeto. Destacamos, neste excerto, o gênero epidítico, na exaltação do destinatário em sua razão de retornar ao Brasil, como função retórica, evidenciamos o *delectare* e o *movere*, na modalização do destinatário no âmbito do querer-dever.

Ocorre, ainda, a utilização da figura de comunhão, “meu irmão”, trazendo o destinatário ao pertencimento, a uma esfera familiar ou de proximidade com o destinador.

“Mas beija o meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro lance mão”

O movimento retórico acima exposto é pautado em uma interdiscursividade, introduzida pela partícula adversativa “mas”. Há uma celebre frase atribuída a D. João VI que, em seu retorno a Portugal, despediu-se de D. Pedro I que ficaria no Brasil. Ao despedir-se, deu-lhe o célebre conselho: “Pedro, se o Brasil se separar de Portugal, toma a coroa para ti, antes que algum aventureiro lance mão dela.” Assim, podemos destacar um efeito de sentido em uma relação de contiguidade que o Rio de Janeiro é, também, um objeto de valor do orador, tal qual a coroa brasileira o era para D. João VI e para D. Pedro I.

Notemos a instalação da presença potencial de um ator na actância de oponente que, em uma relação de contiguidade com a declaração de D. João, de maneira usurpadora lançaria mão da Coroa ou, no caso do orador da canção, um ator, na função actancial de oponente, lançaria mão do Rio de Janeiro, algo que pertence ao orador “meu Rio de Janeiro”. Pautado na interdiscursividade, esse movimento retórico constitui um argumento que funda a estrutura do real: a analogia. O orador

propõe uma similitude, uma correspondência entre a iminência de um acontecimento no presente e a constituição histórica do Brasil, a possibilidade de um usurpador tentar lançar mão de sua terra. É um tema que, já em outras composições é abordado. Na canção “Vai passar”, de 1984, há os versos que fazem uma referência parecida, no trecho:

“Dormia a nossa pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em temerosas transações”

Outro objeto de valor relacionado ao orador é a conjunção com seu destinatário-objeto “meu irmão”. Embora o orador o encoraje a partir, podemos inferir, a partir do andamento da canção e da incidência da intensidade sobre a extensidade de maneira desacelerada, que se está valorizando o processo de disjunção, valoriza-se também, por esses mecanismos, a disjunção com o Brasil já configurada.

“Pede perdão pela duração dessa temporada²²
Mas não diga nada que me viu chorando
E pros da pesada diz que eu vou levando”

O orador prossegue o seu fazer persuasivo, incumbindo o destinatário de pedir perdão pela ausência ao local de destino do destinatário. Pede ainda que se restrinja a informação acerca de seu estado passional de tristeza, de disforia, de disjunção com seu objeto de valor. Envia, ainda, uma mensagem aos “da pesada”, representando figurativamente o oponente, os opressores. Ela se resume à locução verbal “vou levando”. O tonema que encerra essa afirmação é extremamente descendente em relação aos demais, ressaltando assim a asseveração dada pelo pedido do orador. Assim, ocorre um novo modelo melódico da canção com uma descendência mais acentuada pelas unidades entoativas que encerram as frases musicais, como podemos observar no diagrama a seguir:

²² “Pede perdão pela omissão um tanto forçada” - verso censurado e substituído conforme expusemos na análise.

O mesmo modelo melódico descendente é repetido nas frases musicais seguintes, somado a um prolongamento no tonema “boa”, que encerra a canção na mesma altura descendente do tonema de levan...“do”.

“Vê como é que anda aquela vida à toa
E se puder me manda uma notícia boa”

Por fim, o orador, em seu fazer persuasivo, pede ao destinatário revisitar a vida eufórica de outrora, numa demonstração de saudosismo, utilizando o pronome demonstrativo “aquela”, que realça a saudade na disjunção temporal, evidenciando a distância numa perspectiva espacial e temporal. Esse procedimento retórico é seguido pela descrição de uma configuração disfórica e opressora do Brasil: a impossibilidade do envio de notícias advindas de um de seus objetos de valor (a sua terra). Essa dificuldade é ressaltada pela partícula condicional “se” e pela dúvida da modalização pelo poder “puder”, no futuro do subjuntivo, então se instaura a dúvida e a esperança. Os versos ressaltam a obstrução da comunicação, a ausência de liberdade, a censura e, sobretudo, a configuração disfórica do Brasil durante a ditadura. Temos, ainda no âmbito da *melos*, a evidenciação da busca e da disjunção do sujeito em relação aos seus objetos de valor em “como **é...** que anda”; “aquela **vi...**da à toa”; “se **puder...** me manda”, “uma notí...cia **boa...**”, pois notamos que nessas unidades entoativas há um salto intervalar ascendente e um prolongamento, seguido por uma descendência, asseverando a disforia do estado do sujeito.

Ressaltemos, também, a maneira que a densidade musical é modulada na canção com as articulações entre a entoação do orador e do coro. Essas entoações se revezam em turnos, o que podemos depreender como a relação de identidade, da união – a entoação realizada por um coro; e de alteridade, da separação – o orador entoando solitariamente. Assim, na primeira execução da canção, temos apenas a

voz de Chico Buarque; na segunda, temos a entoação por um coro de vozes, que então dá lugar, novamente, à voz solitária do orador em “Pede perdão pela duração dessa temporada”. Em seguida, o coro reinicia a canção, retomando a identidade, fazendo assim a alternância de vozes, da oposição entre união e separação, identidade e alteridade.

A partir da *melos*, que destacamos como parte do simulacro, ocorre, nesta canção, o gênero epidítico, articulado, porém, ao deliberativo, do aconselhamento, na aplicação de sequências injuntivas. Nessa articulação de gêneros, nota-se a presença de duas funções retóricas: o *delectare* e o *movere*.

Desse modo, o *logos*, em articulação à *melos* desde a introdução, trata da configuração política do Brasil na relação de opressão e de liberdade. Destaquemos as imposições feitas aos cidadãos, modalizando-os, muitas vezes, pelo “dever” sair do Brasil, numa forma de intimidação e de cerceamento de liberdades aos dissidentes políticos de maneira geral.

6.2.1.2 *Ethos e pathos*

Acerca da configuração do *ethos* do orador, podemos dizer que é constituído como um sujeito destituído e se destituindo de seus objetos de valor, ainda assim, exerce a função actancial de destinador-manipulador que encoraja o destinatário-objeto a cumprir o programa narrativo do orador que terá uma performance disfórica no âmbito do devir, não o impedindo de partir. O processo de disjunção, porém, é valorizado pelo orador, evidenciando, discursivamente (na articulação da melodia à letra), seu estado passional diante desse devir: a disjunção anunciada de um de seus objetos.

Ressaltemos ainda, como fatores que afetam o orador, a disjunção já consumada, referente à sua ausência do Brasil. Assim, o orador constitui um *ethos* afetado por uma tristeza, intensificada pela modalização somente do saber-querer retornar ao Brasil, destituído, portanto, do poder, razão pela qual sem as modalizações necessárias o programa narrativo de base do orador termina de forma disfórica. O

orador, no exercício da actância de sujeito, tem uma performance duplamente disfórica, destituído de seus dois objetos de valor.

Assim, temos uma canção de *melos* com o andamento desacelerado, saltos e prolongamento das unidades entoativas, como que a modular o devir disfórico para que ele não venha na forma de um sobrevir, mas na de um pervir. Outro aspecto relevante em nossa análise é que os atores recobrem figurativamente papéis temáticos que em seus percursos, referem-se aos temas tensivos: opressão *versus* liberdade.

Essas categorias fóricas estão relacionadas à “conjunção-liberdade” e à “disjunção-opressão”, tendo em vista que a disjunção é imposta pela opressão e pela configuração sociopolítica do Brasil. São essas as categorias mínimas que orientam a narratividade e a discursividade da canção, pressupondo, pois, a liberdade em eixo sêmico oposto à opressão.

Podemos depreender que, da articulação do *ethos*, do *logos* e da *melos*, temos suscitado no auditório o *pathos* da compaixão, tendo em vista que o orador, representando a situação de um exilado político, mostra-se de forma disfórica, em disjunção com sua terra e em processo de disjunção com familiares e amigos, representados figurativamente pelo “meu irmão”.

Assim, o orador evidencia o sofrimento causado pela configuração de sua situação política de exilado e de sua não modalização do poder retornar a sua terra e a modalização do dever, imposta.

Importante destacar que temos ainda como fator de persuasão a relação de contiguidade da canção com qualquer exilado político, sendo uma situação narrada que pode ser assimilada por tantos outros exilados e por familiares e amigos.

Podemos demonstrar a configuração do nível narrativo da canção na relação com o objeto de valor “pátria” da seguinte forma:

No quadro, expusemos a relação do destinador-sujeito em relação ao objeto e ao nível tensivo dos foremas que orientam a composição em seu nível mínimo, tendo o Brasil como objeto de valor.

Evidenciemos, ainda, o andamento do destinatário-objeto, pois compõe um importante elemento da canção no que tange aos efeitos de sentido, tendo em vista os estados interoceptivos do orador frente a esse andamento. Esquematizamos tal relação com o seguinte quadro:

6.2.2 “Apesar de você”, 1970 (Chico Buarque)

Essa canção marca o fim de um período de autoexílio de Chico Buarque na Itália e seu retorno ao Brasil numa época em que houve maior recrudescimento da ditadura militar. Ressaltemos o poder em mãos da chamada linha-dura e a vigência do AI5. Destaquemos, ainda, o ufanismo das campanhas publicitárias de autoria do regime militar ou com associação a ele. Consideremos também o vínculo da imagem do governo militar com a seleção brasileira em sua campanha na Copa do México de 1970. Esses fatores intensificavam o espaço de disputa ideológica, estendido ao âmbito discursivo cancional, com composições de apoio ao patriotismo cuja associação dava-se com o regime militar, instaurando uma identidade com o

governo em referência. Citemos, por exemplo, canções como “Eu te amo meu Brasil”, da dupla Dom e Ravel, e “Pra frente Brasil”, de Miguel Gustavo, exaustivamente executadas nas rádios e na TV, sobretudo no ano da Copa.

Enfatizemos a disseminação da TV nesse período, sendo que foi a primeira Copa do Mundo a que a população brasileira de fato assistia pela televisão. O campeão foi o Brasil, sendo a vitória associada ao regime militar. Chico, então, em um diálogo com esse contexto lança a canção “Apesar de você”.

“Amanhã vai ser outro dia (3 vezes)
 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 juros, 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."

6.2.2.1 Logos e melos

Na canção, há uma introdução com um coro, que em volume crescente repete a assertiva:

“Amanhã vai ser outro dia”

No exórdio, assimilado como o estribilho acima, somado ao título, ocorre a preparação do auditório para a argumentação que irá ser realizada em seguida. Há, repetitivamente, o gênero deliberativo em uma perspectiva performativa, focalizando a função *docere*. Na assertiva do estribilho articulada ao título “Apesar de você”, já temos instaurado, no exórdio, o raciocínio argumentativo da concessividade. Acompanhemos o modelo melódico assumido pelas unidades entoativas e pelos tonemas:

No âmbito da *melos*, temos o tonema extremamente descendente (di...a), reforçando a asseveração de que existe uma questão a ser tratada: hoje *versus* amanhã. Vale ressaltar, ainda, a densidade musical do exórdio e dos refrãos, mais à frente. Essas partes da canção são entoadas em coro, indicando, por meio do aumento da densidade musical, uma identidade na concessão do amanhã. Acerca dos modos de integração letra e melodia, ocorre uma integração baseada na tematização. Temos a identidade das unidades entoativas, seguidas por um tonema descendente que evidencia os conteúdos tematizados de maneira eufórica. A deliberação dá-se a partir de um disjuntivo temporal “amanhã” e um concessivo “apesar”, que instaura a concessividade explicitada a partir do refrão. Subentende-se, ainda, o disjuntivo temporal “hoje”, tempo da enunciação, e suas implicações a partir da narrativa iniciada na proposição seguinte. Introduzem-se dois núcleos isotopantes: o amanhã e o hoje. Temos, no início da canção, uma debreagem enunciativa “lá, então” em que

se coloca a perspectiva de um futuro diferente do hoje e no plano textual há a Introdução de um núcleo isotopante eufórico: o amanhã a ser recoberto por figuras em oposição ao hoje, subentendido como o tempo da enunciação. Vejamos no diagrama a seguir o início da primeira estrofe no que tange às unidades entoativas:

Na primeira estrofe da canção, ocorre uma mudança radical no âmbito da *melos*, destaquemos o acorde menor²³ em que se inicia a entoação da canção, pouco comum em sambas, e um prolongamento das unidades entoativas e, conseqüentemente, a desaceleração. Ocorre a integração letra e melodia sob o signo da passionalização. Instaure-se tanto no âmbito da *melos* quanto no âmbito da letra um espaço e tempo disfóricos: o hoje.

Permanece, porém, a asseveração dos conteúdos. Percebemos tonemas em relações descendentes, evidenciando as assertivas. Destaca-se, ainda, uma tensão criada na interlocução letra e melodia, a modulação vocal é retensiva, concentrando-se em uma restrita área da tessitura musical, porém com um prolongamento das vogais. Esse procedimento em relação ao estribilho, “Amanhã vai ser outro dia”, interrompe a expectativa de uma canção eufórica como anunciado no âmbito da *melos* pelo exórdio, porém confirma a pressuposição de espaço e tempo disfóricos no “hoje”.

“Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão”

No início da primeira estrofe, temos a instauração, no plano textual, de um segundo núcleo isotopante, dessa vez disfórico: “o hoje”. Por meio de uma embreagem

²³ Na versão a que tivemos acesso *Si menor*.

enunciativa “você, aqui, agora”, o orador instala o ator “você”. Temos, assim, como recurso retórico, em relação ao ator “você”, sua instalação como oponente, dadas as ações a ele atribuídas e também como destinatário, tendo em vista o fazer persuasivo que o orador realiza sobre ele. A instalação desse ator configura um procedimento que particulariza o auditório pela *doxa*, o actante (oponente) “você” pode tematizar o governo de uma maneira geral ou mesmo alguém a quem um eu lírico se reporta. Nesse movimento retórico, destaca-se, ainda, o simulacro de uma configuração argumentativa tripolar, o orador (destinador-proponente) x o você (destinatário-oponente), perante um auditório (ouvinte da canção).

Acerca do gênero empregado, destaca-se o epidítico, na censura à atuação do oponente e à consequente configuração social dessa atuação em uma constatividade da configuração disfórica relatada.

Ao instalar o “você” como oponente, temos a configuração de uma argumentação assimétrica – o oponente detém a modalização do poder e a usa para oprimir o orador, ainda sem marcas linguísticas e que possui apenas a modalização do “saber”, mostrando-se, assim, subjugado. Acompanhemos a sequência da canção nos versos que assumem o seguinte modelo entoativo:

O orador instala-se no discurso por meio da figura de comunhão “minha gente”, inclui-se, dessa forma em meio à “gente” oprimida, percebemos, então, que o próprio auditório é instalado no discurso. Em relação à *melos*, permanece o regime tensivo de concentração da tessitura musical e de saltos seguidos de descendências, asseverando os conteúdos trabalhados e revelando as dimensões interoceptivas do orador-sujeito. Destaca-se, ainda, o emprego do gênero epidítico na exposição do fazer do ator coletivo instalado, “minha gente”, sob o argumento da superação. Temos, então, esse gênero e esse argumento apontando para uma dupla direção: uma de censura do oponente e outra de elogio e de reconhecimento ao ator coletivo

“minha gente”. Ressaltemos o final da proposição que em um tonema ascendente configura uma indagação, reforçando os conteúdos relatados ao chamar a atenção do oponente-destinatário. Ainda neste ponto, chamamos atenção para o prolongamento desses tonemas, prolongamento que reforça a tensão, a retenção, da dimensão interoceptiva do orador-destinador-sujeito, pois podemos destacar, neste ponto, a configuração actancial do ator orador, constituído coletivamente, como sujeito, uma vez que está em disjunção com um objeto de valor: a liberdade.

“Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão”

Em sequência, destaca-se o gênero jurídico, condenando a atuação do oponente. Nota-se a continuidade da figurativização ambígua com o lexema “estado”: pode, nesse caso, ser um estado passional ou um como instância política. Destaquemos no âmbito da *melos* as descendências, por exemplo, na sequência “Você que inventou esse estado” e a finalização com um tonema ascendente, indicando a prossecução. Ressaltemos a isotopia figurativa recobrando o hoje, a isotopia sob a figura da “escuridão”.

Temos, ainda, a manutenção isotópica com figurativização do hoje e do amanhã por meio do uso do dialogismo com o discurso bíblico, conforme o qual o pecado está relacionado às trevas, e o perdão representa a conjunção com a luz. Assim, temos a construção discursiva do hoje (pecado/ escuridão) e do amanhã (perdão/ luz).

As estrofes, em sua constituição predominantemente retensiva, configuram a espera pela chegada de algo, pelo refrão que irá instaurar o amanhã. O orador e seu auditório estão na dimensão do “ainda”, cuja iminência do “amanhã” se abre no refrão, num sobrevir eufórico, enfatizado pela letra e intensificado pela *melos*. Destaquemos, ainda no âmbito da *melos*, a modulação da harmonia configurada com a predominância de acordes maiores, dissipando, em alguma medida, a tensão constituída no andamento da primeira estrofe.

Observe-se o argumento *baseado nas relação de sucessão*, opondo-se a uma implicação da alteridade por meio da concessividade que instaurará a identidade, o fim da espera. Então, apesar da causalidade do você, a implicação da consequência disso não se dá por conta de uma concessividade. Acompanhemos no diagrama a seguir o modelo melódico em que são entoados os versos do refrão.

O refrão melodicamente instaura um regime distensivo, temos a aceleração do andamento da canção com maior densidade musical, o coro de vozes da introdução que retorna à canção e o uso da tessitura musical de forma mais verticalizada. Ocorre o regime de integração pela tematização.

Destaquemos duas sequências no modelo melódico, a primeira asseverativa, marcada pelo tonema “di...a” em uma região grave da tessitura musical, asseverando o conteúdo veiculado. A segunda sequência, ascendente, em “eufo...ria” aponta para a prossecução, trata-se de uma sequência indagativa que coloca o oponente-destinatário diante de uma pergunta argumentativa que evidencia a sua não modalização.

Assim, temos a reintrodução do gênero deliberativo a partir de um disjuntivo circunstancial, pela conjunção subordinativa “apesar”, que expressa o raciocínio concessivo, afirmando o “outro dia”.

“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”

Está no “amanhã” o triunfo do ator “minha gente” e do orador individualizado com a figura de presença “eu”. Essa configuração eufórica é mantida em todos os tipos de refrãos que se seguem, sendo o disjuntivo circunstancial “apesar” e o disjuntivo temporal “amanhã” uma passagem do espaço e tempo “disfóricos” para o “eufóricos”. Dessa maneira, a despeito do oponente haverá um “amanhã” em oposição ao “hoje”, em que o auditório e o orador triunfarão, terão sua performance eufórica na conjunção com o objeto de valor: a liberdade.

A modalização do orador, possuidor do “poder”, no espaço e no tempo eufóricos, é virtualizada pelo “saber” a respeito do devir que o orador compartilha com seu auditório. Ocorre uma inversão da assimetria argumentativa. Na estrofe anterior, tínhamos o oponente com a modalização do “poder”, nos refrãos o temos não modalizado.

No âmbito da *melos*, no final dos refrãos, temos o mesmo modelo melódico ascendente, que expusemos, uma vez que temos reiteradas as perguntas argumentativas. Dessa forma os versos seguintes também apontam para a prossecução:

“Como vai proibir
Quando o galo insistir
Em cantar”

Destaquemos, ainda nos versos acima, a construção de uma figuratividade da isotopia da claridade como fator eufórico, no apontamento do final do período de escuridão.

“Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar”

Como conclusão da argumentação construída no refrão, há a figura de comunhão com o auditório “a gente”, em uma isotopia eufórica “se amando”, em oposição ao “amor reprimido” narrado posteriormente. A canção tem continuidade com a estrofe seguinte, ocorrendo, então, um retorno à passionalização e ao modelo melódico da primeira estrofe, de tensão, de prolongamento das unidades entoativas, de uma concentração da tessitura musical, e de harmonia em uma acorde menor.

“Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro”

O início da segunda estrofe dá-se pelo disjuntivo temporal “quando”, explicitando a certeza do orador acerca do fim do período disfórico. O orador ainda delibera e expõe figuras que formam isotopias disfóricas para o isotopante “hoje”. A isotopia figurativa mantém os temas tratados: a opressão (escuro) e a liberdade (claridade). Destaca-se ainda neste movimento retórico a asserção performativa do orador que, no exercício de sua modalização do “poder”, imporá uma sanção negativa, uma vingança ao oponente-destinatário. Destaquemos a performatividade eufórica na deliberação sobre o “amanhã”, opondo-se a seguir ao gênero jurídico e às sanções negativas impostas ao oponente.

“Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
De desinventar
Você vai pagar e é dobrado
Cada lágrima rolada
Nesse meu penar”

No uso do gênero jurídico, temos o oponente-destinatário com novas ações que o evidenciam como oponente, a reiteração de elementos disfóricos, configurando a isotopia do “hoje”. O orador aborda ainda a constatividade futura, em uma manipulação pela intimidação. Temos, assim, um recrudescimento da argumentação, explicitando a dimensão interoceptiva causada pelo oponente-destinatário.

“Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Inda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria”

Ocorre, então, o retorno aos refrãos, com a configuração melódica de distensão, a tematização dos conteúdos e a retomada da isotopia eufórica do “amanhã”. A exemplo dos primeiros sambas dos morros cariocas, o primeiro verso do refrão é cantado em coro, dando maior densidade musical ao trecho, intensificando os efeitos de sentido, sobretudo no que tange à constituição de um orador instalado como um sujeito coletivo, após isso, o orador toma seu turno e semantiza o verso do refrão entoado coletivamente. Esse procedimento melódico cria um simulacro de coletividade e opera como uma figura de comunhão, enfatiza-se, assim, a identidade.

“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”

O orador argumenta acerca da brevidade da chegada do amanhã e toda a impetuosidade do amanhecer (“sem pedir licença”). O “hoje” da opressão acabará, segundo o orador, como um período dado, como uma noite acaba, dando lugar ao devir: o “amanhã” da liberdade, seus elementos eufóricos, figurativizados pela “clareza” em oposição à escuridão do “hoje”. Destaquemos, mais uma vez, a performatividade do orador frente à não modalização do oponente-destinatário.

Evidencia-se a disforia em relação ao oponente e a euforia em relação ao orador e ao auditório, reiterando a isotopia do “amanhã”.

“Apesar de você
Amanhã há de ser
Outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia”

A reiteração do primeiro verso da canção a cada repetição da estrofe forma uma isotopia, pois não se trata de uma simples repetição da concessividade instalada, uma vez que o verso em referência vai sendo semantizado com novas construções discursivas, com a continuidade da isotopia eufórica. Assim, o oponente-destinatário, derrotado, torna-se mero espectador da força do “amanhã” rompendo a escuridão.

“Como vai se explicar
Vendo o céu clarear
De repente, impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente”

Novamente, por meio de perguntas com orientação argumentativa e a reiteração da isotopia do “amanhã”, o orador explicita a não modalização do ator “você”. O oponente, totalmente destituído de qualquer “poder”, não terá nem mesmo como se explicar, argumentar acerca da configuração disfórica anteriormente criada.

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

Na peroração, o orador conclui a argumentação realizada com o fim do “hoje” e seu oponente derrotado. Temos aqui o fechamento da narrativa. De forma sintetizada, o orador diz diretamente que o oponente-destinatário não terá sucesso em seu programa narrativo. O “amanhã” da claridade, em sua iminência, em toda sua

figurativização de liberdade, suplantará o hoje da escuridão em toda sua figurativização opressora “de repente”, “impunemente”.

Ainda sobre as isotopias presentes na canção, demonstremos a articulação sêmica na figuratividade empregada isotopicamente pelo compositor.

isotopia - espaço disfórico (hoje) X isotopia - espaço eufórico (amanhã)	
escuridão – não liberdade – opressão	clareza – não opressão – liberdade
<i>samba no escuro/ toda escuridão/ pecado</i>	<i>dia raiar/ manhã renascer/ jardim florescer/ outro dia/ céu clarear/ perdão</i>
<i>lágrima rolada</i>	<i>água nova brotando</i>
<i>amor reprimido</i>	<i>a gente se amando</i>
<i>meu penar/ meu penar/ meu sofrimento/ tristeza</i>	<i>euforia/ morrer de rir/</i>
<i>grito contido/ não tem discussão/ falar de lado</i>	<i>esbanjar poesia/ coro a cantar</i>
disforia – opressão - não liberdade	→ não opressão – liberdade – euforia

Dessa forma, temos isotopias bastante delineadas acerca dos temas a que fazem referência, partindo dos disjuntivos temporais “hoje” e “amanhã”, retoricamente figurativizados, isotopantes de um espaço e um tempo disfóricos e eufóricos. Essas isotopias são reiteradas e geram percursos gerativos de sentido que, em um nível tensivo, podem ser abstraídos em temas relacionados à condição social e política no Brasil, a “opressão” *versus* a “liberdade”. Podemos, ainda, assimilar a canção com uma configuração do argumento da ilustração, a partir de uma abordagem da construção figurativa, em que temos no “hoje” a implicação, a alteridade e, no “amanhã”, a concessão, a identidade.

6.2.2.2 *Ethos e pathos*

Em relação à constituição do *ethos* do orador, destaquemos inicialmente a sua modalização pelo “saber” acerca de um devir eufórico, legitimada a partir da constituição de um sujeito-destinador coletivo, realizada a partir de figuras de comunhão. Uma prova não proposicional é a inserção do orador na constituição do próprio auditório. O orador presentifica-se, diversas vezes, na individualização actancial na reiteração de figuras de presença “eu”, sobretudo nas perguntas com orientação argumentativa, a fim de evidenciar a não modalização do oponente-

destinatário. Na articulação do *logos* e da *melos*, o orador revela sua dimensão interoceptiva de tensão, frente à configuração disfórica do “hoje” imposta pelo oponente. Essa dimensão interoceptiva é desconstruída com a chegada do “amanhã”, cuja configuração eufórica sobrevém ao orador e ao auditório. Por um lado, há uma incitação da *calma*, da *emulação* na relação com o estado de coisas futuro, razão pela qual se delibera e, por outro, a uma incitação da *cólera*, da *confiança* e da *indignação*, na relação com a configuração disfórica do hoje e na relação com oponente-destinatário “você”. Ressaltemos que o “você” traz consigo o papel temático da opressão do “hoje” e que o próprio orador é tocado pelos *pathé*, por isso, assim, em um tom recrudescido, o orador intimida o oponente-destinatário na chegada do amanhã, regozijando-se da sanção negativa imposta ao “você” e exaltando a liberdade de que o auditório goza. Nos foremas “opressão x liberdade” recobertos figurativamente nos níveis narrativo e discursivo, temos o seguinte quadro:

6.2.3 “Deus lhe pague”, 1971 (Chico Buarque)

Esta canção, conforme Homem (2009, p. 100), teve em seu processo de composição a invenção de uma série de coisas para “Deus pagar” e a melodia vem de um tema musical que “chateia”, parafraseando as palavras do compositor Chico Buarque. A canção também teve de passar por diversas alterações para que pudesse ser liberada pela censura, tendo em vista que está inserida em um dos períodos mais repressores da ditadura.

“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

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

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

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

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

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

6.2.3.1 Logos e melos

Inicialmente, ressaltamos que a instalação da cena enunciativa é realizada musicalmente. Destaquemos o berimbau e o chocalho, instrumentos típicos de rodas de capoeira e de resistência dos escravos brasileiros frente à escravidão, que figurativizam um simulacro de uma roda de capoeira, um simulacro de combatividade em que se enfrentará um adversário. Outro elemento instrumental que nos chama a atenção é a percussão que, a partir de um dado momento na introdução, causa um efeito de sentido temporal, assemelhando-se a um relógio em uma onomatopeia do “tic-tac”.

Em relação ao título da canção, “Deus lhe pague”, trata-se de uma expressão popular utilizada em situações de agradecimento por algo bom que se recebeu ou, também, como expressão de menosprezar a ação recebida e, até mesmo como o anúncio de uma revanche, uma vingança. Em nosso caso, trata-se de uma sanção negativa colocada ao fazer de um oponente. Essa expressão opera retoricamente como uma figura de comunhão, uma vez que aciona a memória discursiva do auditório, ou seja, o orador pertence a um grupo que se reconhece no seu uso. O título da canção e sua introdução podem ser assimilados como o exórdio, a preparação do auditório ao que se segue.

Ainda no exórdio, há a instalação do ator “você”, realizada pelo pronome oblíquo átono “lhe”, caracterizando uma debreagem enunciativa, que configura uma situação argumentativa tripolar. Temos, então, o proponente, o orador; o oponente, “você”, instalado pelo pronome “lhe”; e o auditório, o ouvinte da canção.

Sobre o título da canção, embora seja uma afirmação, fornece uma orientação argumentativa de interrogação, uma vez que deixa pressuposto o objeto pelo qual virá o pagamento divino, o objeto do agradecimento. Essa orientação argumentativa é retomada desde o primeiro verso com a construção de isotopias que reiteram a indagação pressuposta no título; observemos que os versos se constituem em geral adjuntos adverbiais de causa que se ligam ao verbo “pague” do título e do final de cada estrofe. Esses adjuntos adverbiais operam como uma rede de anafóricos e catafóricos que trazem à tona o oponente “lhe”, figura de presença, e a sanção

negativa que ele irá receber pela configuração relatada nos versos das estrofes, temos assim, como um recurso argumentativo o argumento das relações de sucessão, causa e consequência.

Convém destacar também a constituição poética das estrofes e dos versos da canção, observemos que em cada estrofe temos quatro versos, três deles são construções quase paralelísticas e, em suas terminações, temos o uso de verbos de terceira conjugação “ir” em praticamente toda a canção, ou seja, as rimas predominantes são iguais, em uma estrutura AAAB. Ressaltemos ainda que há uma repetição da preposição do complemento verbal “por” e suas derivações “pelo”, “pela”. Podemos dizer que essa configuração poética dos versos e das estrofes contribuem com a tensão gerada pela melodia dadas as repetições dos elementos que citamos, sendo que a canção não se expande em nível fonológico (rimas) ou sintático (construção das orações nos versos), tratando-se de uma repetição dessas estruturas com variações lexicais. Assim, em um nível morfológico, o compositor instaura o *logos*: a questão a ser tratada, a configuração disfórica pela qual o oponente receberá o pagamento.

Sobre a configuração melódica, observemos o diagrama a seguir:

Acerca da integração da letra e da melodia, podemos dizer que há um duelo entre um tom e um semitom, como podemos observar as unidades entoativas acima em uma pequena ascendência e descendência, num mecanismo de retenção marcado sempre por meio tom na tessitura musical. Destacamos, ainda, o tonema, que marca o final da frase musical que revela a dimensão interoceptiva do orador, ressaltando a busca, o esforço de alcançar algo ou de suportar a configuração disfórica relatada. Notemos o prolongamento das vogais e a ascendência em mais meio tom nos tonemas “mir”; “rir”; “tir”. Essa configuração melódica é mantida por toda a canção, havendo apenas uma ascendência em uma oitava posteriormente que apontaremos a seguir.

A tensão do simulacro instaurado é mantida pelo berimbau e pela percussão, mas também intensificada pela harmonia; as frases musicais são entoadas, em sua maior parte, sob a harmonia de um só acorde²⁴, gerando tensão também no âmbito da harmonia. Destaquemos, ainda, o piano, configurando uma maior densidade musical, que aparece, justamente, com os tonemas que possuem maior altura na tessitura musical e também no final de cada estrofe.

Ainda acerca da *melos*, enfatizemos a isotopia instalada a partir do título “Deus lhe pague”, retomada ao final das estrofes. A configuração melódica dessa expressão é marcada por uma descendência no pronome “lhe”, que reitera a figura de presença que se refere ao oponente, mantendo-o como um dos tópicos discursivos de que trata o *logos*. Essa é a configuração melódica que serve de base à canção. Assim, há um princípio de alteridade e de identidade no interior da melodia, ratificado pela letra da canção.

“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”

Dessa forma, ocorre, nesse movimento, a reiteração do ator instalado no título já na função de oponente pela exposição que o orador realiza com as causas do pagamento divino. Essas causas são o início da isotopia que recobre o objeto pelo qual ironicamente virá a retribuição. Temos, também, no início da canção, o ator “você²⁵” na função actancial de destinatário e o orador na função actancial de destinador-manipulador-julgador. Ocorre a instauração de uma relação assimétrica de poder, tendo em vista que o ator “você” possui as modalizações de “permitir”, de “deixar” ou de infligir ao orador o “pão”, o “chão”, a “certidão”, a “existência” e, por fim, a “concessão” de algum prazer de “sorrir”. Há a implicação de que a natureza, a essência do ator “você” é a de causar o sofrimento. Assimilamos, ainda, a construção argumentativa realizada na primeira estrofe, desdobrada nas seguintes,

²⁴ Na versão que analisamos o acorde aplicado é o *Mi menor*.

²⁵ Consideremos que o pronome “lhe” refere-se à terceira pessoa (ele, ela) e também ao pronome “você” utilizado comumente para o interlocutor, a quem se fala.

como um argumento baseado na estrutura do real: o da coexistência, considerando a relação pessoa-ato, natureza-ação.

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

Temos, novamente, a mesma configuração melódica que expusemos e a manutenção da isotopia instaurada pelo verbo “pague” do título, retomado, também, no final da primeira estrofe. O orador continua, dessa forma, a narração-demonstração das sanções negativas impostas pelo ator “você”. Destaquemos entre as sanções negativas que o ator você impõe o “choro”, antiteticamente colocado na relação com o prazer.

O “futebol” exposto nesta estrofe pode ser relacionado à campanha do tricampeonato da seleção brasileira na copa de setenta. Ressaltemos que o governo Médici utilizou amplamente propagandas ufanistas, relacionando o progresso, o “milagre econômico” e o futebol ao regime militar. Tal perspectiva reforça a resposta que a canção buarquiana exerce em relação ao seu contexto de produção. Por fim, temos expostas nessa estrofe a pouca informação e a pouca liberdade de que se dispunha, como em “crime para comentar” e os poucos “sambas” permitidos pela censura prévia.

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

O orador, em continuidade às isotopias instaladas desde o exórdio, remete-nos a um cotidiano vulgar, depreciado axiologicamente. Temos, portanto, a reiteração da figura de presença “Deus lhe pague”, além da continuidade da configuração disfórica ligada ao isotopante “pague” do título.

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

Deus lhe pague²⁶

Nesta estrofe, devemos ressaltar as expressões “tem que”, retomadas nos três versos, reiterando a atuação do ator “você”, que no exercício da actância de oponente, impõe ao orador sanções negativas, e ele é obrigado a submeter-se a elas. Sobre o teor dos versos, podemos dizer que são construções mais abstratas de difícil inferência a objetos ou fatos específicos.

Sobre a *melos* que se articula à letra, neste trecho, percebemos que a frase musical que encerra o refrão faz a retomada da isotopia “Deus lhe pague” e inicia, na canção, uma execução musical de maior densidade, com órgãos ao fundo e tambores, aumentando a tensão já existente na canção. Ainda nesse movimento retórico, o orador aumenta o uso da tessitura musical em uma oitava acima da que a canção vinha sendo executada, ou seja, temos a manutenção do modelo melódico, porém com o intervalo de uma oitava ascendente. Constitui-se, assim, uma maior incidência da intensidade sobre a extensidade. A dimensão interoceptiva do sujeito mais acentuada é revelada no que tange ao seu estado afetivo por meio da retenção e da concentração da tessitura musical em uma outra oitava, mais aguda. Observemos no diagrama esse movimento retórico realizado no âmbito da *melos*:

Assim, por meio desses procedimentos (o aumento da densidade musical e a subida da entoação em uma oitava), temos, na canção, uma discursividade em que a figurativização do simulacro do embate é realizada de maneira ainda mais aguda.

²⁶ A partir desse trecho, o compositor eleva o uso da tessitura musical em uma oitava e também há o aumento da densidade musical.

Vale destacar que a partir desse momento da canção a entoação é mantida na oitava superior, conforme demonstramos. Dessa forma, realiza-se uma manutenção da isotopia do embate com o aporte de maior tensividade, como a chegada do embate instaurado a um clímax.

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

Temos, nessa estrofe, a continuidade da exposição de um cotidiano disfórico. E dada a enorme enumeração exposta pelo orador, a partir dessa estrofe aparece a conjunção aditiva “e” intensificando e extensão enumerativa dos elementos a serem retribuídos. Essa exposição, então, é feita de forma ainda mais intensificada.

Destaquemos, além da *melos* já mencionada, a demonstração acentuada da não modalização do orador que, em uma dimensão interoceptiva de “agonia”, limita-se a “suportar” e a “assistir” à disforia relatada. Ressaltemos, ainda, a construção discursiva do cotidiano de maneira figurativa por meio da personificação da “cidade” e do “grito”, chegando à construção figurativa de um cotidiano relacionado ao inferno, considerando o dialogismo com o discurso bíblico “rangido dos dentes”, uma relação de contiguidade cotidiano x inferno. Consideremos também a modalização do orador na dimensão do “querer” entrar em disjunção com esse cotidiano, “fugir” dele, e é capaz de fazê-lo com o auxílio do “grito” axiologizado pelo adjetivo “demente”, o qual, na categoria de ator, pode ser assimilado com actância de adjuvante, e dá ao orador a modalização do “poder” fugir, “ajudando-o”. Destaca-se, ainda, a partir dessa estrofe, no âmbito da *melos*, uma intensificação da melodia, a densidade musical é aumentada, temos a presença de tambores. A canção assume um tom ainda mais recrudescido e o orador se evidencia em sua actância de destinador-manipulador, pela intimidação, e de destinador julgador, pela sanção negativa que o oponente receberá de acordo com a exposição.

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

Deus lhe pague”

Nesta estrofe, temos a “paz derradeira” que podemos inferir como a morte imposta ao orador pelo oponente como última consequência do cotidiano de opressão relatado e que restituirá o orador de toda a disforia. Assim, encerra-se a isotopia, relatando o fim de seu programa narrativo de base com uma performance disfórica. Ganham destaque, no fim desse programa, dois novos atores relacionados à morte “mulher carpideira” e “moscas-bicheiras”. A “mosca-bicheira” é um inseto que instala parasitas em tecidos orgânicos vivos ou mortos, a “mulher carpideira” era uma presença tradicional em velórios e funerais, e que possuía ações antagônicas, pois era uma figura contratada para chorar em velórios e exaltar a pessoa falecida. Por fim, o orador encerra a isotopia do ator “você” (opponente-destinatário), repetindo por duas vezes a mesma figura de presença, prolongando, ainda mais, as unidades entoativas acompanhadas pelos metais, porém com uma diminuição gradativa da densidade musical.

A narrativa da canção caracteriza-se pela espera; temos a retenção de transformações, tanto na letra quanto na melodia. Assim sendo, a intensidade incide sobre a extensidade de maneira intensificada, porém com uma regularidade tensiva. Ressaltemos, na interlocução de letra e melodia, o relógio que é figurativizado, onomatopeicamente, pela percussão, assemelhando-se ao do tic-tac, o que ressalta a espera e a iminência de uma distensão. E, à medida que a canção avança, essa espera é intensificada pela densidade musical e pelas novas alturas da tessitura musical exploradas pelo orador.

Ressaltemos que a canção se insere no gênero do discurso epidítico e jurídico. Epidítico, tendo em vista que o orador censura seu oponente, quanto às imposições relatadas na canção. Ao fazê-lo, podemos depreender a actância do orador categorizada como destinador-manipulador, e a função retórica *movere*, considerando a manipulação pela intimidação para com o destinatário-opponente. O gênero jurídico também se evidencia, considerando que o orador julga as ações do oponente e exprime um juízo, uma sanção negativa a ser imposta, o “pagamento”. Nessa perspectiva, podemos depreender para o orador a actância de destinador-julgador. Em ambas as tipologias de gênero, podemos, também, categorizar como

função retórica o *docere*, uma vez que, por meio de um saber, o orador modaliza o auditório e o oponente de uma perspectiva própria das coisas.

Sobre as formas de integração de letra e melodia, há uma articulação de duas delas: a passionalização e a figurativização. Temos, por um lado, os tonemas e as unidades entoativas por vezes prolongadas e saltos que exploram a tessitura musical, chegando a uma oitava, ressaltando a busca, a falta, e a dimensão interoceptiva do orador, por outro, uma tendência à gestualidade da fala o tom de ultimato e de ameaça na modulação vocálica, sobretudo no verso final da estrofe “Deus lhe pague”. A articulação desses modos de integração também traz como efeito de sentido uma maior tensividade, uma vez que um regime de integração convoca o outro. A gestualidade da fala é compensada melodicamente pela passionalização a fim de constituir uma canção com entoação musical.

Destaquemos que o argumento da relação de sucessão, na causa e consequência é construído pelos isotopantes “deus lhe pague” “por/ pela...”. Ocorre, assim, a exposição do verbo “pague” com diversos adjuntos adverbiais associados em isotopia figurativa disfórica a ser retribuída. No âmbito da *melos*, evidencia-se ainda o prolongamento das unidades entoativas no último verso sob a figurativização.

A partir das análises realizadas, podemos inferir como temas articulados nessa canção a “opressão”, tematizada sobretudo pela presença do oponente e seu fazer que impõem uma série de penalidades ao cotidiano do orador e a “liberdade” em direção oposta.

6.2.3.2 *Ethos e pathos*

O orador constitui por meio do discurso um *ethos* combativo, como reforça o tom recrudescido utilizado para com o ator “você” na situação argumentativa tripolar. Outro aspecto que pode ser relacionado com constituição do *ethos* do orador é que, apesar da não modalização do orador quanto ao “poder”, ele é modalizado por um “querer” e, sobretudo, por um “saber”, devido ao qual as funções retóricas destacáveis nesta canção são o *movere*, na relação com o oponente-destinatário e o *docere* na relação com o auditório (ouvinte da canção). O orador busca modalizar o

auditório pelo “saber” de uma dada perspectiva do estado de coisas, sobre a opressão (o já) e sobre a liberdade (a espera – ainda não). O *ethos* do orador constrói-se ainda de maneira afetada em sua dimensão passional: ressaltamos a intensidade que as imposições do ator “você” sobrevêm ao sujeito, efeitos evidenciados também na interlocução do *logos* e da *melos*.

A partir dos elementos analisados, depreendemos que o *ethos*, o *logos* e a *melos*, articulados, suscitam no auditório as paixões: da cólera, da indignação e da confiança pela reiteração do oponente por uma isotopia temática nas figuras de presença, trazendo à memória do auditório a figura do opressor e de uma isotopia temática e figurativa de um cotidiano disfórico criado por esse oponente, destaca-se ainda o “poder” que o oponente detém e a imposição do “dever”, do “não saber”, do “não poder”, além do sofrimento e da opressão relatada. Ressaltamos, também, a paixão da calma em sentido oposto à cólera, na sanção negativa a ser imposta ao oponente. Essa relação tensiva pode ser formalizada, na perspectiva do orador, da seguinte forma:

6.2.4 “Fado tropical”, 1972/1973 (Chico Buarque/ Ruy Guerra)

“Fado Tropical” (1972-1973), de Chico Buarque e de Ruy Guerra, fez parte do musical da peça “Calabar – o elogio da traição”, peça também dos dois autores e que não chegou a estrear devido à censura. Conforme Chico Buarque, a intenção era trazer à tona a discussão acerca da política e do regime ditatorial brasileiros, a partir do posicionamento de Domingos Fernandes Calabar que, entre outros senhores de engenho de cana-de-açúcar, aliou-se aos invasores holandeses no Brasil do século XVII.

A canção “Fado Tropical” faz referência à movimentação social que ocorria em Portugal frente a um regime ditatorial instituído com o Estado Novo, em 1933. O Estado Novo tem como principal figura António de Oliveira Salazar, que tomou posse em abril de 1937, exercício de poder que durou até setembro de 1968, quando Salazar teve um AVC. A ditadura, porém, teve continuidade com a posse de Marcelo Caetano. O Estado Novo durou até a Revolução dos Cravos, ocorrida um ano depois da composição desta canção, em abril de 1974.

Sob muitos aspectos, a ditadura portuguesa parecia-se com o regime instaurado no Brasil, cabendo destacar a ausência de liberdades individuais, o ultranacionalismo, o autoritarismo e o conservadorismo. Dessa forma, na época, a canção foi considerada por muitos como ofensa ao Brasil e a Portugal.

“Oh, musa do meu fado
 Oh, minha mãe gentil
 Te deixo consternado
 No primeiro abril
 Mas não sê tão ingrata
 Não esquece quem te amou
 E em tua densa mata
 Se perdeu e se encontrou
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
 Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

‘Sabe, no fundo eu sou um sentimental
 Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de
 lirismo...(além da sífilis, é claro)*

Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar,
trucidar
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora...'

Com avencas na caatinga
Alecrins no canavial
Licores na moringa
Um vinho tropical
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebato um beijo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

'Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa...'

Guitarras e sanfonas
Jasmins, coqueiros, fontes
Sardinhas, mandioca
Num suave azulejo
E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-Montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um império colonial"
* trecho original, vetado pela censura

6.2.4.1 Logos e melos

Depreendemos da introdução instrumental somada ao título da canção, “Fado Tropical”, o exórdio que cria um simulacro de um fadista cantando a saudade de sua terra, temática típica do gênero. A palavra “Fado”, que remete a Portugal, além de um gênero cancional associado à cultura portuguesa, é de origem latina e significa “destino”, e o lexema “tropical” remete ao Brasil. Assim, no exórdio temos como primeiro movimento retórico a instalação de dois isotopantes “Fado” e “Tropical”. Ambos estabelecem uma relação de contiguidade com os regimes ditatoriais dos dois países. A canção tratará como *logos* os rumos e a configuração sociopolítica do Brasil.

Ainda abordando o exórdio, devemos dar relevância à *melos* – a introdução é realizada com o solo de uma guitarra portuguesa – dialogando com um violão que lhe faz a base harmônica, instaurando o gênero musical “Fado” e o simulacro que mencionamos.

Acerca da integração letra e melodia, observamos uma integração passional. Destaquemos o andamento desacelerado e com valorização do estado passional de saudosismo, conforme observamos no diagrama abaixo:

Destaca-se na *melos* o prolongamento das unidades entoativas e os saltos, evidenciando a falta e a busca por algo, além de uma curva melódica ascendente e indagativa, sobretudo no final da estrofe em “encon...trou”. Assim, o modelo melódico que podemos depreender acerca da exploração das alturas possui um regime de ascendência gradativa e global, o tonema que encerra a estrofe está numa posição superior na relação com a unidade entoativa inicial. Os tonemas que

encerram as frases²⁷ anteriores estão em posição consideravelmente inferior à posição do tonema que encerra a estrofe. No andamento da melodia, destacam-se também descendências bruscas, asseverações das afirmativas dos enunciados constativos, porém essas afirmações, vão, tensivamente, convocando a interjeição, a indagação no andamento da canção dada a ascendência que demonstramos.

“Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil”

Temos como movimentação retórica no plano linguístico uma debreagem enunciativa, em que ocorre a instalação do orador no texto da canção por marcas linguísticas com os pronomes possessivos – “meu, minha” e que já configuram uma figura de comunhão. Podemos depreender duas actâncias para o orador que se instala na canção: a de destinador, na medida em que exerce um fazer comunicativo sobre um destinatário; e a de sujeito devido ao seu estado de disjunção com o objeto.

Destaquemos, também, o vocativo “musa” em uma estratégia que conota a inspiração do orador, acompanhado de uma figura de comunhão entre “meu fado” e “minha mãe gentil”, a debreagem enunciativa que instala os atores da comunicação se caracteriza por um movimento retórico que coloca em discurso o fazer persuasivo do destinador (eu) na relação com o destinatário (musa – mãe gentil). Destaquemos a estratégia de manipulação da sedução, no gênero discursivo *delectare*, associado ao dialogismo com o hino nacional brasileiro “mãe gentil”. Tal procedimento passa a constituir uma isotopia figurativa referente ao isotopante “tropical” do título. Essa isotopia figurativa pauta-se, ainda, na ambiguidade gerada pelo próprio simulacro instaurado e pela dupla direção das isotopias, ou seja, o destinatário-auditório pode ser Brasil ou Portugal.

Essa ambiguidade se ratifica pois a “musa”, em uma actância de esfera qualificacional, possui os traços semânticos de país. Inferimos que se fala de Portugal a partir da própria história do gênero fado, típica composição de portugueses que cantavam a saudade de sua terra, e do Brasil, se tomarmos como

²⁷ Estão em negrito e grifados em nosso diagrama.

referência o intertexto “minha mãe gentil”. Temos, numa debreagem enunciativa, a instalação de um ator auditório que se desdobra, até o momento, em duas actâncias qualificacionais.

“Te deixo consternado no primeiro abril”

O orador inicia uma narração relatando uma saída, que pode ser entendida como um exílio ou fuga do(s) país(es). Ambos sob uma ditadura na data de composição da canção. O mês citado possui pelo menos três direções temáticas, pode, então, estar relacionado: à chegada dos portugueses ao Brasil; à posse de Salazar em abril de 1937 e, também, à chegada dos militares ao poder no Brasil, em primeiro de abril. O orador também expõe sua dimensão interoceptiva “consternado”. Podemos inferir, ainda, considerando a exposição do orador nas três direções temáticas expostas, que em uma esfera qualificacional, esse actante é a própria liberdade.

Ressaltemos a configuração harmônica, suporte da entoação. Na versão analisada, a canção está na tonalidade de “Sol”, a harmonia segue com acordes que geram um efeito de tensão e de expectativa que associamos à alteridade. A seguir, expomos alguns dos acordes que geram esse efeito e que, harmonicamente, pedem em sua sequência uma resolução, um retorno à identidade, o que podemos observar no final da estrofe no aparecimento do acorde de “Sol” a própria tonalidade da canção.

Lá# (sustenido)	Ré# (sustenido)
“Te deixo consternado No primeiro abril	
Dó (7) (sétima)	Lá (b) (bemol)
Mas não sê tão ingrata Não esquece quem te amou	
Ré (7) (sétima)	Sol (7) (sétima)
E em tua densa mata Se perdeu e se encontrou”	

No plano linguístico, temos uma sequência injuntiva, intensificada pelo advérbio de superioridade “tão” acerca do fazer de seu destinatário: esquecer cidadãos que amam sua pátria. Essa exposição coloca o actante destinatário o(s) “país(es)” a quem o orador se dirige na função actancial de oponente. Temos ainda a retomada da isotopia que remete ao Brasil “densa mata”. A argumentação do orador dá-se sob a tônica da disjunção com seu objeto: o amor e a lembrança de seu destinatário-

oponente; essa tônica da disjunção do orador (sujeito) e de seu objeto (amor e lembrança de sua terra) é ratificada pela alteridade presente musicalmente, a cargo da *melos* pela configuração harmônica, seus saltos intervalares, descendências asseverativas e um regime de ascendência global do ponto de vista da estrofe. Assim, o orador apela à memória de seu destinatário-oponente, a fim de não ser por ele esquecido. Essa figuratividade pode estar tematicamente associada aos “filhos” da pátria “mãe gentil”, os exilados brasileiros pela ditadura ou, até mesmo, aos exilados portugueses que se negaram a participar da Guerra Colonial Portuguesa.

<i>Lá (bemol)</i>	<i>Sol</i>
“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal	
<i>Lá (bemol)</i>	<i>Sol</i>
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”	

Nesse movimento retórico, destaca-se o enunciado performativo e a exposição da contiguidade das isotopias, sugeridas anteriormente. Na performatividade dos dois isotopantes (Brasil x Portugal), percebemos a relação de contiguidade que figurativamente se assenta na temporalidade, ou seja, o Brasil também chegaria a uma movimentação social, a fim de derrubar um regime ditatorial tal qual Portugal estava fazendo.

Sobre a *melos*, observemos que os versos são iniciados em uma harmonia, ainda, com acordes de tensão e de expectativa (“*Lá bemol*”, quando o mais natural pelo campo harmônico de “*Sol*” seria um “*Lá menor*”), procedimento que ratifica a alteridade e o signo da disjunção do sujeito com seu objeto. Porém, essa alteridade e disjunção são resolvidas linguisticamente e musicalmente, expressando a identidade, a união das isotopias instaladas. A resolução é realizada no final do verso pelo acorde que é próprio da tonalidade da canção, o acorde dominante de *Sol* – a identidade maior que resolveria a tensão criada pelo uso dos acordes anteriores. Assim, o efeito harmônico de alteridade e de expectativa é desfeito por uma resolução. Assim, os lexemas “ideal” e “Portugal” se assentam sobre o acorde dominante de *Sol*, tonalidade da canção.

A relação de contiguidade Brasil x Portugal é isotopicamente ressaltada pela adjetivação em “imenso Portugal” que figurativa e tematicamente refere-se ao Brasil. Destaquemos, ainda, o tom profético que o orador utiliza no enunciado, associando a configuração política (futura) do Brasil à configuração política (atual) de Portugal.

Ainda sobre a *melos*, nesse refrão, observemos o seguinte diagrama que expõe as unidades entoativas e os tonemas:

Chamamos a atenção para uma forma de integração sob o signo da passionalização, com algumas fugas das coerções melódicas sob o regime da integração baseada na figurativização, uma gestualidade mais prosódica. Ressaltemos a instabilidade das alturas das unidades entoativas, que fogem à melodia instaurada até o momento e os tonemas descendentes e ascendentes que surgem em “ide...**al**” e “Portu...**gal**”, respectivamente. Ambos enfatizam o argumento do modelo. Dessa forma, temos, no modelo, uma asseveração e uma prossecução. Destaquemos, ainda, a conclusão da proposição de forma afetada, alterada como que a afirmar com uma emotividade maior, sob uma interjeição. Observemos o prolongamento das unidades entoativas e dos tonemas ascendentes configurando a busca do destinador-sujeito pelo seu objeto: que o “Brasil” se torne um “imenso Portugal”, um país que possuísse uma movimentação social com vistas ao retorno da liberdade, do próprio orador em sua esfera qualificacional. A dupla isotopia instalada anula-se, pois se evidencia que o destinatário figurativamente instalado “musa”, “mãe gentil” refere-se ao Brasil apenas. Destaquemos ainda como um fator que anula a dupla isotopia o uso do pronome demonstrativo “esta” que se refere a algo que está próximo ao orador, sendo comparado a Portugal.

Ainda sobre os pares de tonemas “ide...**al**” e “Portu...**gal**”, devemos ressaltar que são entoados sob a harmonia do acorde de *So* num procedimento de resolução, anulação da tensão e da expectativa criada. O primeiro dos tonemas de resolução em referência está em uma oitava inferior “ide...**al**” (asseveração) em relação ao segundo “Portu...**gal**” (prossecução). Tal processo configura uma ascendência, a dimensão do sujeito em disjunção com seu objeto, buscando-o. Esse processo é reiterado diversas vezes, realizando uma isotopia que faz a manutenção do tema da canção: o fim da opressão, da ditadura, e o início da liberdade. Podemos inferir tais temáticas a partir do contexto em que ambos os países viviam. O Brasil com a “continuação da opressão” sob a ditadura e Portugal num processo de “parada da opressão”

Nos interlúdios, temos a recitação de uma poesia, por Ruy Guerra (moçambicano), com o acento do português europeu. Percebemos a manutenção da debreagem enunciativa, porém com a alternância destinador-sujeito (orador) x destinatário-objeto-oponente (Brasil). Em suma, no simulacro criado, dá-se a voz ao auditório-Brasil, que assume a actância de destinador, representando a situação argumentativa dialética em que o destinatário toma a posição de destinador.

O actante destinatário-objeto, agora como destinador, ao tomar a palavra, constitui um conflito entre a esfera actancial do ser e do fazer. No âmbito actancial qualificacional, o ator descreve-se como um “sentimental” que “sinceramente chora”. Temos a ênfase do argumento da coexistência, baseado na dissociação pessoa x ato. A dissociação é relativizada na construção concessiva instaurada com “Mesmo quando...” introduzindo o fazer desse ator, que podemos associar a uma actância de oponente, porém essa ação é incompatível com a sua esfera qualificacional.

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental
 Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo
 (além da sífilis, é claro)
 Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar,
 trucidar
 Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."

Observa-se, nesse trecho da recitação, a figura de presença “eu” seguida pela figura de comunhão “Todos nós”, instaurando assim um princípio de identidade entre os atores (orador/ auditório), provenientes da ascendência portuguesa. Essa identidade revela a nacionalidade brasileira ou, mesmo, portuguesa, dado o acento em que é declamada a poesia. Podemos considerar, no entanto, partindo das relações isotópicas do texto, a nacionalidade brasileira, e o actante destinador (do trecho) como o Brasil, que passa a ter voz na debreagem enunciativa em que se instala “eu” – “nós”. O declamador retoma, ainda, parte da história do Brasil em suas relações com Portugal. Temos, então a continuidade das isotopias do início da canção:

“Com avencas na caatinga
Alecrins no canavial
Licores na moringa
Um vinho tropical
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebato um beijo”

Em um movimento de embreagem enunciativa, retirando-se as marcas linguísticas dos parceiros da comunicação, o primeiro orador (destinador-sujeito) passa a retomar a isotopia figurativa “Brasil-Portugal”, recobrando essa temática com elementos paradoxalmente relacionados aos dois países. Reiteramos que o modelo melódico e harmônico permanece o mesmo anteriormente exposto. O orador, ainda na embreagem enunciativa, entoia o refrão e passamos a um novo interlúdio. Num movimento de debreagem enunciativa, o declamador (Brasil) volta a instalar-se na canção, em continuidade à descrição iniciada anteriormente, evidenciando o conflito entre o “ser x fazer” deste actante.

"Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto”

O declamador “Brasil” relata uma posição antitética que reitera a incompatibilidade do “ser” e do “fazer”, num movimento de constatividade que culmina no desencontro

e a sua não aceitação numa dimensão interoceptiva, constrói-se, assim, a implicação:

“coração/sereno” x “mãos/golpe duro” = interoceptividade (desencontro)

Em sequência, temos a condicionalidade na implicação no argumento de causa e consequência, como vemos a seguir:

“Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto”

Em continuidade à debreagem enunciativa, o declamador segmenta sua exposição de implicação com uma exposição de causalidade, no distanciamento entre o ser e o fazer. Observa-se a continuidade da construção de argumentos que se baseiam em relações de sucessão causa x consequência. Temos então:

mãos/gesto x peito/intenção = interoceptividade (assombro) – causalidade

O declamador continua a exposição da seguinte maneira:

“Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa”

Numa relação de temporalidade, reitera o conflito “ser e fazer”, dessa vez, impondo a adversidade “mas” como mecanismo de dissociação e de concessividade e prossegue a declamação da seguinte forma:

“E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa”

A atuação conflitiva do ator agora é exposta assentada sobre a condicionalidade:

Sentença bruta + mão (cega) depressa executora = ausência de perdão

Assim, encerra sua exposição, evidenciando uma esfera de ação não refletida na execução da brutalidade das sentenças, uma vez que o coração (ser em essência figurativizado) perdoaria a sentença e a ação não se concretizaria. O fato de haver o perdão pressupõe que, se a ação do país, do declamador, fosse refletida, pensada, ela seria interrompida.

O ator declamador em seu turno busca justificar sua actância como oponente, para isso lança mão do gênero epidítico, numa autocensura e num raciocínio ora implicativo, ora concessivo, seja por meio de construções adversativas, constativas, condicionais, mas sobretudo concessivas. A predominância do gênero epidítico tem como tônica a função *docere*, uma vez que o declamador, figurativizando o Brasil, expõe suas razões, explicando-se como oponente que, em sua esfera qualificacional (ser), não o é, porque apresenta características que não refletem as ações que o constituem actancialmente como oponente.

“Guitarras e sanfonas Jasmins, coqueiros, fontes
Sardinhas, mandioca Num suave azulejo
E o rio Amazonas que corre Trás-os-Montes
E numa pororoca Deságua no Tejo”

O orador, destinador-sujeito, retoma seu turno por meio de uma embreagem enunciativa e também a isotopia figurativa em que se hibridizam os elementos portugueses e brasileiros. Segue, então, num procedimento de reiteração, a repetição do refrão, com os mesmos procedimentos musicais.

“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um império colonial
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um império colonial”

O orador, na embreagem enunciativa, reitera a isotopia da performatividade do Brasil, numa repetição insistente do refrão, e conclui a argumentação desdobrando o destino “Portugal”, em “império colonial”, dizendo que o Brasil voltaria a ser uma

extensão da terra portuguesa, voltaria a ter uma identidade com seu antigo colonizador.

6.2.4.2 *Ethos e pathos*

Nesta canção, temos a constituição de dois *ethé*, uma vez haver dois oradores. O orador I, que inicia a canção, constitui um *ethos* assentado sobre a falta, em uma disjunção com sua terra e com a lembrança dela em relação a ele. Está, assim, permeado por uma tristeza, consternação, por isso se dirige ao destinatário (a própria terra) a fim de persuadi-lo. Categorizamos, assim, semioticamente o orador como destinador-sujeito. O *ethos* do orador I é também permeado pela modalização do saber, que chega a tocar o futuro, no tom profético utilizado por ele. Podemos, ainda, inferir sua actância em uma esfera qualificacional na constituição do *ethos*: a própria liberdade que se reporta ao Brasil.

O orador II, ao figurativizar o Brasil, utiliza um acento do português europeu, assim, já se constitui um *ethos* de identidade com Portugal. Esse *ethos*, porém, é conflitivo o “ser” e o “fazer” estão em contradição. Percebemos os contornos da actância qualificacional do país, que não condiz com a esfera de ação, visto termos, na constituição do *ethos* desse orador, o desencontro, a contestação de si mesmo na implicação, que numa concessividade procura justificar-se de suas ações. Dessa maneira, a dimensão afetiva desse orador é tocada pelo dilema da “essência x manifestações”, incompatíveis, o que o afeta.

Temos na situação retórica instaurada por meio dessa canção, a modalização passional a partir do eixo tensivo “opressão”, na continuidade da ditadura no Brasil e “liberdade”, na iminência do cumprimento do seu destino, de seu fado, o fim da ditadura. Discursivamente, há a depreensão da modalização pelas paixões da compaixão, na relação com o orador I e II, a partir das constituições desses atores, conforme expusemos, e da emulação no que tange à perspectiva do estado de coisas futuro e a iminência do retorno da liberdade esquecida. Podemos ilustrar a discursividade desta canção da seguinte forma:

6.2.5 “Cálice”, 1973/ 1978 (Gilberto Gil/ Chico Buarque)

A canção em referência seria cantada pela dupla de compositores no show *Phono 73*. O verso “Pai, afasta de mim esse cálice” faz referência à data em que a canção foi escrita, numa sexta-feira santa. No dia do show, os compositores receberam a notícia de que ela fora proibida, no momento da execução no show, os microfones foram cortados. A canção foi, de fato, gravada e lançada apenas em 1978.

“Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoadado eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, pai, abrir a porta
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me esqueça.”

6.2.5.1 Logos e melos

A canção “Cálice” cria um simulacro de liturgia religiosa, iniciada por uma introdução feita por um coral de vozes. Temos uma preparação para uma audição de conteúdo religioso. Após a entoação do coral, inicia-se a entoação do verso “Pai, afasta de mim esse cálice”, simulando uma oração. Essa oração é realizada a partir de uma interdiscursividade com a bíblia, remonta a narrativa em que Jesus Cristo, na agonia da noite de sua captura, sabendo dos acontecimentos futuros, sua prisão e morte, fica em vigília e oração, ocasião em que faz essa súplica ao “Pai” para que afaste dele aquele duro destino.

“Abba, meu Pai! Tudo Te é possível! Afasta de mim este cálice; mas não se faça o que eu quero, senão o que Tu queres.” (Marcos 14, 32-36).

Assim, a canção apresenta um forte dialogismo com o discurso bíblico. Temos assim, uma relação de contiguidade entre o “cálice” do sufrágio, do martírio descrito na Bíblia e o “cálice “ colocado na narrativa da canção, ambos com função actancial de abjeto. Abordemos inicialmente a configuração melódica das entoações que constituem o refrão, no início da canção.

“Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue
 Pai, **afasta de mim esse cálice**
 Pai, afasta de mim esse cálice
 Pai, **afasta de mim esse cálice**
De vinho tinto de sangue”²⁸

No primeiro verso da canção, há a entoação do primeiro orador, que chamaremos de orador I. Esse orador, por meio do vocativo “Pai”, seguido pela sequência injuntiva “afasta de mim esse cálice”, dá continuidade à isotopia de um simulacro de liturgia religiosa, iniciando uma oração ao “Pai”. Em sequência, temos a instalação do orador II que reitera o mesmo pedido.

Percebemos, por meio do diagrama, a presença de acentuadas descendências seguidas de ascendências que chegam a uma oitava, tendo, assim, há uma grande exploração da tessitura musical “Pai, afasta...”. No momento em que há a entoação do contrato injuntivo entre os atores orador I e II e o ator “Pai”, temos saltos que revelam a dimensão interoceptiva dos oradores frente à presença do abjeto “cálice”.

²⁸ Está em negrito a alternância de turnos no simulacro da prece realizada.

Após a entoação da sequência injuntiva, ocorre uma descendência asseverativa em graus, e novamente uma ascendência na entoação do referente ao abjeto “cálice”. Nessa mesma altura, há o início da entoação do orador II, na reiteração da súplica.

Destaquemos, ainda no âmbito da *melos*, a forma de integração letra e melodia sob o signo da figurativização. Percebemos a pouca identidade entre as unidades entoativas e a tônica do modelo melódico na gestualidade da fala, tendo em vista o simulacro criado no exórdio e ratificado no início da letra: a liturgia religiosa e a prece.

Está em evidência a relação de alternância de oradores, que se intercalam, se articulam em uma identidade e alteridade. Por exemplo, na gravação realizada com Milton Nascimento, em 1978, na execução do refrão, parte da canção que aparece já no início é realizada, alternadamente, com um verso entoado por Chico Buarque e o verso seguinte, por Milton Nascimento. Há, nesta situação, uma relação de alteridade dos oradores, que realizam individualmente a prece dentro do simulacro de liturgia religiosa. Porém essa alteridade vai se desfazendo, uma vez que, na repetição do refrão, o vocativo “Pai” é entoado por um orador e a súplica é entoada pelo outro, como uma prece configurada coletivamente. O abjeto “cálice” torna-se um abjeto coletivo, uma vez que os oradores vão se unindo nessa prece.

Ainda em relação ao lexema “cálice”, destaquemos como estratégia retórica o seu homônimo homófono heterográfico “cale-se” referindo-se à opressão exercida pelo governo militar e a imposição do silêncio, na ausência de possibilidade de argumentar. Podemos citar a censura e a falta de liberdade de expressão da época como exemplos.

Na interlocução entre os dois oradores, no simulacro dessa oração, há uma ascendência de meio tom entre uma proposição e outra, gerando um efeito de sentido de tensão que vai aumentando em graus. Em uma perspectiva tensiva, temos a dimensão afetiva dos oradores evidenciada pela *melos*, tendo em vista que se intensificam o âmbito das alturas das unidades entoativas gradativamente.

Outro aspecto relevante no âmbito da *melos* é o final da estrofe, em que a assertiva reveladora da composição do “cálice” se dá de maneira descendente, asseverando os conteúdos veiculados pela letra “de vinho tinto de sangue”.

No âmbito das funções dos atores, podemos categorizar os oradores I e II como destinadores em relação ao “Pai”, destinatário. E também o “cálice” ou “cale-se” como abjeto na relação com os oradores categorizados, neste caso, também como sujeitos.

“Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta”

A partir da primeira estrofe, temos a exposição do dilema. O orador II, frente ao abjeto e à sua constituição figurativa, construída isotopicamente coloca a impossibilidade de conjunção com esse abjeto, realçando a súplica pela disjunção. No âmbito da harmonia, destaca-se a predominância de um mesmo acorde com variações apenas de dissonâncias. Tal procedimento gera um efeito de sentido de tensão, uma vez que o andamento da canção convoca uma resolução, uma mudança de acorde, a fim de aumentar a musicalidade para outras possibilidades harmônicas.

A segunda estrofe, iniciada com a pergunta “Como”, é dotada de uma orientação argumentativa construída a partir da incompatibilidade que convoca o dilema. Além da descrição de uma isotopia de diversos elementos disfóricos, destacamos a exposição da dimensão passional da sociedade frente ao abjeto “mesmo calada a boca resta o peito/ silêncio na cidade não se escuta”. Os oradores expõem a configuração afetiva da sociedade frente à disforia exposta. Essa exposição, porém, é feita a partir de um raciocínio concessivo, em que, mesmo que não se fale, que não se verbalize, as dimensões passionais existem e irrompem o silêncio imposto pelo abjeto “resta o peito/ silêncio na cidade não se escuta”. Então, na concessão

exposta, há a conclusão adversa “calada boca” x “silêncio na cidade não se escuta”. Os oradores, em alternância articulada, expõem a configuração social, ao compartilhar o abjeto com toda a sociedade (“cidade”). Temos a instalação discursiva do próprio ouvinte da canção, do auditório.

Enfatizemos a importância da pergunta retórica colocada no início da estrofe orientada pelo raciocínio concessivo exposto. Destaca-se, ainda na conclusão da estrofe, a evidenciação de uma realidade “morta”, de “mentira” e de “força bruta”. Nesse ponto, os oradores fazem fortes referências aos mecanismos opressores e brutais da ditadura, ao cerceamento de liberdades de expressão e, muitas vezes, à manipulação das notícias e das informações acerca da configuração social expostas na canção pelos oradores.

A constituição argumentativa dessa canção dá-se também de forma tripolar, todavia, em lugar do proponente e do oponente, presentes nos debates e nos confrontos típicos dessa situação argumentativa, temos uma argumentação tripolar convergente, em que há dois proponentes. Analisemos a seguir a configuração melódica da canção nessa e nas demais estrofes.

Acerca da configuração melódica da canção nas estrofes, dizemos permanecer a integração pela figurativização, tal qual ocorre no refrão. Ressaltemos, ainda, um modelo de asseveração por algumas unidades entoativas descendentes em relação às demais. Destaca-se, ainda, a tensão criada pela concentração das demais unidades entoativas em uma pequena área da tessitura musical e também a mesma concentração no âmbito da harmonia, os acordes que servem de base à entoação em boa parte da canção não se alteram, permanecendo um só acorde de base com alterações em sua constituição. Apesar do pouco uso da tessitura musical, destaca-

se uma ligeira descendência no modelo melódico, os seja, as unidades entoativas em conjuntos identitários, em um modelo global, vão asseverando os conteúdos veiculados.

Assim, destacamos dois modelos de *melos*, um ascendente, indicando a prossecução, a indagação em relação ao “Pai”, nos refrãos, outro descendente, na exposição da disforia da configuração da sociedade e do abjeto, evidenciando asseverativamente os conteúdos veiculados nas estrofes.

Temos, após a execução da primeira estrofe, um retorno ao refrão, com um nova configuração de turnos, como podemos observar a seguir:

*“Pai, **pai**, afasta de mim esse cálice*
***Pai**, afasta de mim esse cálice*
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue”²⁹

Em uma terceira execução, o refrão tem uma configuração de identidade ainda mais intensificada, uma vez que o próprio coro introdutor do simulacro de liturgia religiosa une-se aos oradores, articulando-se em turnos no interior dos versos que compõem o refrão. No âmbito da *melos*, destaca-se, a partir desse refrão, uma maior incidência da intensidade sobre a extensidade: podemos depreender tal assertiva a partir de uma maior densidade musical, iniciando-se na próxima estrofe.

“Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoados eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa”

Na segunda estrofe, o orador I continua a expor a configuração social disfórica e o dilema enfrentado, a dificuldade de conviver com a referida configuração e com o silêncio imposto. Essa opressão sofrida convoca uma dimensão interoceptiva

²⁹ A fim de demonstrarmos graficamente o procedimento melódico nessa execução do refrão, colocamos em negrito a entrada do coro na execução da prece, em itálico a entoação realizada apenas por Chico Buarque e em itálico e negrito a entoação feita pelos dois oradores.

“atordoad” frente ao silêncio diante do relato. O orador se coloca ainda como espectador da manifestação do oponente, “o monstro da lagoa”. Ressaltemos que esse “emergir” dá-se, sobretudo, no âmbito da *melos* e percebemos que, nas próximas entoações, há um recrudescimento do relato, a presença de novos instrumentos musicais como tambores, um baixo mais evidente, enfim um aumento na densidade musical.

A perspectiva de “espectador” expõe ainda a não modalização dos oradores de agir diante do oponente, textualizado figurativamente como “o monstro da lagoa”. Temos, ainda, a relação antitética na construção “grito desumano” x “silêncio que atordoa” e a aliteração com os fonemas linguodentais [d] e [t], que reforça os conteúdos veiculados nas explosões consonantais “calada”, “da”, “noite”, “dano”. Em seguida, temos a execução mais uma vez do refrão, seguindo as mesmas configurações expostas anteriormente:

*“Pai, **pai**, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue”*

A partir desse refrão, temos um interlúdio e, conforme expusemos, há a inserção de diversos instrumentos musicais, que inferimos como a manifestação anunciada do “monstro da lagoa” que isotopicamente recobre o abjeto “cálice”. Essa densidade musical passa a ser executada nas entoações das próximas estrofes. Assim, temos um aumento da tensividade, constituída por uma maior densidade musical.

*“De muito gorda a porca já não anda – **(cale-se)**³⁰
 De muito usada a faca já não corta
 Como é difícil, **(pai)** abrir a porta - **(cale-se)**
 Essa palavra presa na garganta
 Esse pileque homérico no mundo
 De que adianta ter boa vontade
 Mesmo calado o peito, resta a cuca
 Dos bêbados do centro da cidade”*

³⁰ Julgamos pertinente grafar “cale-se” e não “cálice”, dado o efeito de sentido criado pela construção discursiva realizada pelos oradores sobre o “cálice” inicialmente instalado.

O orador, por meio de um dialogismo com ditados populares, expõe o desgaste do fazer do oponente e a consequente configuração disfórica da sociedade. Destaca-se, também, a figura de presença “Pai” como vocativo no terceiro verso. Nesse ponto, podemos reiterar a formalização de uma isotopia figurativa do silêncio recobrando o tema “opressão”.

Há, nessa estrofe, versos que dão ênfase ao valor causal, apontando para o argumento baseado nas relações de sucessão de causa x consequência: “de muito gorda” e “de muito usada” (a porca não anda mais porque está muito gorda; a faca não corta mais porque está muito usada). Os oradores expõem o esgotamento do fazer de um oponente com a chegada do abjeto. Fica destacada a capacidade dos oradores, agora instalados como um ator coletivo, sob o argumento da superação, de suportar “aguentar calado” o fazer do oponente, a consequente presença do abjeto “cálice” (ou cale-se) e a iminência da manifestação do “grito preso na garganta”.

Temos evidenciado, no trecho em referência, o andamento do abjeto. O coro irrompe a entoação “cálice” ou “cale-se” ao final do primeiro e do terceiro versos; ele aparece ainda no vocativo “Pai”, como um clamor, no interior do verso. Ambas as passagens deixamos em negrito, a fim de ilustrar o procedimento retórico. A seguir, ocorre mais uma vez o retorno ao refrão nas mesmas configurações da última execução no que se refere aos turnos entre os oradores e o coro.

Na última estrofe, o orador continua a convocar a dúvida acerca de certezas colocadas por ditados populares. Tal movimentação retórica opera como uma figura de comunhão e pode indicar uma tentativa de desconstrução de saberes partilhados, tendo em vista a exposição posterior de um “querer” “poder” que implica liberdade. Por fim, no penúltimo verso, faz-se referência a métodos de tortura do regime militar, seguido pelo paradoxo “me embriagar até que alguém me esqueça”.

“Talvez o mundo não seja pequeno - **(cale-se)**
 Nem seja a vida um fato consumado - **(cale-se) (cale-se)**
 Quero inventar o meu próprio pecado - **(cale-se) (cale-se) (cale-se)**
 Quero morrer do meu próprio veneno - **(Pai) (cale-se) (cale-se) (cale-se)**
 Quero perder de vez tua cabeça **(cale-se)**
 Minha cabeça perder teu juízo **(cale-se)**
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel **(cale-se)**
 Me embriagar até que alguém me esqueça” **(cale-se)**

No âmbito da *melos*, temos ainda, no início dessa estrofe, uma manutenção da tensividade criada, a presença dos instrumentos colocados no interlúdio. O aumento da tensividade é também enfatizado pelo andamento do abjeto. Percebemos que o coro ao final de todos os versos dessa estrofe entoa o lexema referente ao abjeto que aparece, assim, de maneira cada vez mais intensa, nas repetições que vão se multiplicando.

Destacamos ainda o processo inverso, de atenuação, na diminuição da densidade musical. Os instrumentos são retirados da melodia da canção, a partir do quinto verso, ficando apenas as entoações dos oradores e do coro.

Importante ressaltar que o programa narrativo de base dos oradores “destinador-sujeito” possui performance disfórica. Destaquemos o coro a partir da terceira estrofe entre “cale-se” ou “cálice” que ininterruptamente vem sendo entoado em momentos não propícios ao andamento da melodia, ou seja, irrompem os versos. Nessa movimentação retórica, temos a evidenciação da presença do abjeto, como se ele se movesse na direção dos oradores, atrapalhando o andamento da canção, da prece.

Chamamos a atenção ainda para os versos “Quero inventar o meu próprio pecado” e “Quero morrer do meu próprio veneno”, que fazem referência às perspectivas dos fatos contados pela ditadura e pelas mídias que apoiavam esse regime, retomemos a noção da “vontade de verdade” postulada por Foucault. Ressaltemos ainda que o “pecado” mencionado nessa canção dialoga diretamente com o exposto na canção “Apesar de você”, no trecho:

"Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar o perdão"

Devemos destacar na canção, ora analisada, a predominância do gênero deliberativo, na injunção, nas sequências referentes ao contrato, à manipulação do destinador em relação ao destinatário “Pa”. Citemos, nesse aspecto, o *movere* como função retórica. Temos também a presença do gênero epidítico, na exposição da configuração disfórica atual da sociedade e das dimensões dos oradores frente a

essas configurações: temos, nesse ponto, a predominância do *docere* como função retórica.

6.2.5.2 *Ethos* e *pathos*

Em relação ao *ethos*, os oradores buscam constituir-lo a partir do discurso bíblico. Temos, assim, o *ethos* de alguém que suplica por uma libertação, sendo que a opressão e a imposição do silêncio colocam os oradores em uma posição conflitiva, no dilema. No simulacro de uma liturgia religiosa, os oradores colocam-se na posição de destinadores, a fim de suplicar um auxílio divino. Na canção, a opressão e a imposição do silêncio aos oradores são suscitadores de paixões, ou seja, à medida que a opressão se manifesta no relato, os oradores expõem também sua dimensão afetiva. A perspectiva de uma argumentação tripolar diante de um auditório no referido simulacro coloca em foco paixões como a cólera, a indignação e a confiança em relação à configuração social disfórica descrita, ou seja, à opressão figurativizada na canção pelo lexema “cálice” e “cale-se”, isotopantes da reiteração do silêncio e da configuração social. Em sentido oposto às paixões suscitadas na relação disfórica, temos a suscitação da calma, tendo em vista que ela está em relação oposta à cólera.

A partir dessa análise, podemos formalizar a configuração discursiva da referida canção da seguinte forma:

6.2.6 “Acorda, amor”, 1974 (Leonel Paiva e Julinho da Adelaide)

No LP que contém a canção “Acorda, amor”, Chico Buarque apenas interpreta outros compositores, com exceção da faixa em referência, de autoria atribuída a Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, pseudônimo utilizado por Chico Buarque, devido à exaustiva perseguição a suas canções pela censura. Julinho da Adelaide seria um compositor da favela da Rocinha, filho de Adelaide, que fazia feijoada para vender, não possuía o ginásio completo e se declarava apoiador do regime militar. Chico recorrera a ele para pedir composições, devido a um período de pouca inspiração para compor. Assim, esse pseudônimo apresentava um perfil de pouca evidência ou associação a qualquer referência política, e Chico Buarque conseguiu burlar a censura gravando essa e outras canções de temática fortemente comprometida com denúncias e críticas à configuração sociopolítica. Citemos:

- “Acorda, amor”, 1974 – a canção que analisamos nesse trabalho trata da narrativa de uma pessoa que recebe a visita de militares, a fim de levá-la à cadeia. A narrativa remonta, com muita proximidade, ao episódio em que o compositor, em dezembro de 1968, fora surpreendido dentro de casa por agentes militares;
- “Jorge Maravilha”, 1974 – canção em que se afirma:

“Mais vale uma filha na mão
Do que dois pais voando
Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta
Você não gosta de mim
Mas sua filha gosta
Ela gosta do tango, do dengo
Do Mengo, domingo e de cócega
Ela pega e me pisca, belisca
Petisca, me arrisca e me enrosca”

Nessa canção, Chico Buarque faz referência ao episódio em que um dos policiais que o levavam para depor pediu para que ele autografasse um de seus LPs para uma das filhas.

- “Milagre brasileiro”, 1975 – gravada por sua irmã Miúcha, canção em que temos a referência temática ao “milagre econômico”, uma das bandeiras do regime militar, que afirmava que o Brasil vivia um período de avanço e de crescimento econômico, conforme expusemos anteriormente. No primeiro verso há a indagação:

“Cadê o meu, cadê o meu, ó meu?”

E em resposta à pergunta introduzida:

“É o milagre brasileiro
Quanto mais trabalho menos vejo o dinheiro
É o verdadeiro bum
Tu tá no bem bom, mas eu vivo sem nenhum”

Sigamos, então, para a exposição da letra da canção selecionada para análise:

“Acorda, amor
 Eu tive um pesadelo agora
 Sonhei que tinha gente lá fora
 Batendo no portão, que aflição
 Era a dura, numa muito escura viatura
 Minha nossa santa criatura
 Chame, chame, chame lá
 Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda, amor
 Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer
 Mas depois de um ano eu não vindo
 Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Acorda, amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção
 Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa, não reclame
 Clame, chame lá, clame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)”

6.2.6.1 Logos e melos

“Acorda, amor” tem em sua introdução um simulacro criado por sirenes e notas tocadas em uma região bastante grave do piano, o simulacro de tensão é de uma “batida policial”. Dessa forma, na situação enunciativa criada, temos a presença do

oponente. Está no exórdio a preparação para o conteúdo emissivo, a “parada da continuação” a disforia. Abordemos a *melos* na primeira entoação da estrofe da canção:

“Acorda, amor”

Percebemos um tonema ascendente que encerra a frase no imperativo “a...corda, **amor**”; tal procedimento configura um contrato injuntivo com o destinatário. Tem-se o tonema da frase em três graus aumentados. Com esse procedimento, ocorrem as seguintes orientações argumentativas:

1. a evidência do sobrevir, da surpresa, e a incidência desse sobrevir nos estados do orador (já categorizado como destinador) elemento que revela uma dimensão interoceptiva frente ao oponente;
2. o tonema ascendente, indicando a prossecução é seguido de pausa e indica a espera pela reação do destinatário frente à expressão indagativa;
3. a longa pausa após o tonema revela um orador destituído de competências modais, tomado pelo assomo, impedido de reagir ao sobrevir;
4. o verso, caracterizado por uma debreagem enunciativa, serve também para a instalação do actante destinatário, colocado por uma estratégia argumentativa: a figura de comunhão “amor”, colocada pelo traço de pertinência do sentimento, que pode configurar a relação de cônjuges.

Por meio dessa estratégia, em articulação com a introdução da canção, temos um simulacro com duas dimensões distintas: uma batida policial que está à porta e um diálogo entre cônjuges que dormiam inadvertidamente durante essa batida. A canção segue melodicamente da seguinte forma:

O orador, em um procedimento de embreagem enuncia (o sonho), descreve a dimensão onírica do englobante “gente, lá, então” e em uma isotopia figurativa reitera o ator “gente”, atualizado como a “dura”, “escura” e “viatura”. Nessa demonstração, ocorre a recção dos lexemas à “dura”, que convocam à memória do destinatário a ditadura militar, realizando, assim, uma figura de presença referente ao oponente.

Retorna à debreagem enunciativa, voltando ao “eu/amor/aqui/agora” com uma tripla invocação “minha” (eu); “nossa” (interjeição); “criatura” (o ator amor).

Na invocação “minha-nossa”, temos reiterada a isotopia da dimensão interoceptiva do orador ratificada pela interjeição-vocativo “santa criatura”, que remonta os estados do destinador frente ao sobrevir e convoca o actante destinatário “amor” ao diálogo. As unidades entoativas permanecem em um regime de descendência, asseverando os conteúdos, porém seguidos por tonemas ascendentes que isotopicamente retomam os estados afetivos do destinador e convocam o actante destinatário a uma resposta. Por fim, como conclusão à construção argumentativa realizada até o momento, temos em um modo de integração da figurativização a ironia, como vemos a seguir:

Na proposição em referência ocorre a manutenção do contrato injuntivo e a manipulação pela intimidação. As unidades entoativas permanecem configurando a integração letra e melodia pela figurativização e culminam em um tonema ascendente, com uma oitava acima, evidenciando os estados interoceptivos do orador. Nesse caso, temos uma intensificação do temor devido à presença do oponente. A explicitação da dimensão interoceptiva do orador é, ainda, evidenciada pela aliteração do fonema [x] representado pelo dígrafo nos grafemas “ch”. Assim, com o emprego do gênero deliberativo, na proposição de uma intervenção, temos a figura da ironia na inversão “ladrão *versus* polícia”.

Surge na ironia a instalação do ator “ladrão” na configuração actancial de adjuvante, pois é ele, comumente, tido como o oponente, porém é a ele a quem o orador recorre na iminência do perigo, a presença do oponente, que, ironicamente, no caso do orador, é a polícia.

Na exposição da segunda estrofe, temos a mesma configuração melódica e harmônica, sob a tônica da figurativização, porém há outros conteúdos veiculados pela letra. Em um procedimento de reiteração, o orador unifica as duas dimensões, a onírica (enunciva), e o espaço e o tempo da enunciação (enunciativa), mostrando a iminência da chegada do oponente:

“Acorda, amor
 Não é mais pesadelo nada
 Tem gente já no vão de escada
 Fazendo confusão, que aflição
 São os homens
 E eu aqui parado de pijama
 Eu não gosto de passar vexame
 Chame, chame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão”

Assim, nesta estrofe, temos a corporificação do oponente e sua chegada na forma de um sobrevir que aflige o orador, cuja categorização semiótica pode ser colocada como destinador-sujeito, tendo em vista o processo de disjunção que se inicia na narrativa. Ressaltemos que o orador teme pelo andamento no sentido da disjunção de seu objeto de valor (liberdade).

O orador ratifica, também, a sua posição de inadvertido, é surpreendido pelo sobrevir “parado de pijama”, ao passo que os “homens”, isotopicamente retomando a “dura”, fazem “confusão”. Temos, ainda, no eufemismo irônico “passar vexame” a possibilidade de o orador sofrer sanções negativas impostas pelo oponente. E, por fim, novamente a conclusão “Chame o ladrão”, retomando a isotopia da dimensão interoceptiva do orador: o temor.

A seguir, no âmbito da *melos*, há uma articulação do modo de integração pela figurativização com a integração pela passionalização. Temos, então, a desaceleração do andamento da canção, o prolongamento das unidades entoativas e uma exploração da tessitura de praticamente toda a escala musical articulada aos conteúdos disfóricos entoados pela letra. O orador continua a empregar o gênero deliberativo, ao cogitar possibilidades futuras de desaparecimento. Trata-se, então, do fim do programa narrativo de base do orador, que tem na iminência do devir a privação da liberdade, tendo sua performance disfórica. Observemos o modelo das unidades entoativas e dos tonemas nessa nova forma de integração.

Percebemos, ainda, a partir conjunção adversativa “mas”, um disjuntivo circunstancial, a partir do qual os saltos e os intervalos, ascendentes ou descendentes são intensificados. Tal configuração melódica, articulada aos conteúdos da letra, indica a disjunção do sujeito com a liberdade, uma vez que a atuação do oponente poderia culminar na privação da liberdade do orador. Assim, temos a evidenciação da falta, da privação do orador em relação a um objeto. Uma vez terminado o programa narrativo, o orador estende a ação do oponente ao próprio destinatário, colocando em perspectiva o mesmo devir disfórico. Assim a disjunção com o objeto de valor é colocada de forma compartilhada. O auditório-destinatário é também colocado na disposição de sujeito.

“Acorda, amor
 Que o bicho é brabo e não sossega
 Se você corre o bicho pega
 Se fica não sei não
 Atenção
 Não demora
 Dia desses chega a sua hora
 Não discuta à toa, não reclame
 Clame, chame lá, clame, chame
 Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o ladrão
 (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)”

Ocorre, nesse trecho, uma retomada da integração letra e melodia, baseada na figurativização, no retorno à gestualidade da fala. O orador retoma a isotopia figurativa do oponente, reiterando sua configuração actancial, metonimicamente, no âmbito da esfera de ação “se você corre o bicho pega, se fica não sei não” e da esfera qualificacional “bicho é brabo e não sossega”. O orador, com essa movimentação retórica, executa dois procedimentos: um relacionado à figura de comunhão, por partilhar o repertório discursivo, o ditado popular; outro que, por meio dessa memória discursiva, no uso de ditados populares, intensifica e aproxima a atuação do oponente. Nessa isotopia, temos a retomada da configuração actancial na esfera qualificacional do oponente, com a gradação “gente”, “dura”, “homens”, “bicho”. Destaca-se, também, a reiteração da iminência do devir “Não demora, dia desses chega a sua hora” e a deliberação, colocando o comportamento esperado pelo oponente “não discuta à toa, não reclame”. Ressaltemos, também, a gradação construída na confusão ao entoar esse trecho, dado o estado interoceptivo do orador: “Não discuta à toa não re... *clame, clame, clame, chame, chame...*”

O orador busca modalizar o destinatário por um “saber” prévio acerca da possível generalização da atuação do oponente. O destinatário, colocado na disposição de sujeito, tem também o objeto de valor liberdade colocado como possibilidade de disjunção. Por fim, temos a reiteração da isotopia da dimensão interoceptiva do orador na repetição do verso “Chame o ladrão”. Ocorre, então, o encerramento da canção com a assertiva “Não esqueça a escova, o sabonete e o violão”, itens pessoais necessários ao orador e ao destinatário na iminência de uma prisão.

6.2.6.2 *Ethos e pathos*

Percebemos que o orador busca configurar um *ethos* que preencha condições de credibilidade, embora desprovido de outras modalizações, além do “saber” que é dada ao destinatário. Numa perspectiva de um devir disfórico, o orador modaliza o destinatário a fim de colocá-lo na disposição de sujeito. Trata-se de um *ethos* afetado pelo temor, pela aflição, sobretudo no que tange ao sobrevir da chegada do oponente e da disjunção, da cisão com o objeto, na união do plano enuncivo ao enunciativo). É a ocasião em que o orador é desprovido de reação e expõe essa perspectiva ao destinatário, lançando mão de figuras de comunhão “amor”, a fim de colocar o pertencimento de ambos a uma mesma esfera.

O mesmo orador, afetado pelo temor e pela aflição, na chegada do oponente, mostra-se temeroso pelo devir: a ausência da liberdade. Esse objeto é mostrado em movimento de disjunção com o orador e, também, possível disjunção com o destinatário. O objeto, “liberdade”, e seu respectivo abjeto “opressão”, recoberto textualmente pela prisão e pela atuação do oponente, são colocados a partir da última estrofe como objeto e abjeto coletivos, uma vez que refletem implicações para ambos os atores. O orador expõe-se de maneira resignada e incapaz ante a ameaça da opressão do oponente e coloca o destinatário “amor” na mesma disposição, diante de um mal iminente.

Chamemos a atenção para o *pathos* do temor, incitado pela opressão do oponente em sua atuação. O orador incita, assim, essa paixão por uma isotopia figurativa que permeia toda a canção. Destaquemos as aliteraões, as modulaões drásticas no âmbito da *melos*, a ironia, na inversão “polícia” x “ladrão”, a metonímia na referência ao oponente e, por fim, a disforia, iminente do programa narrativo do orador e a extensão dessa disforia ao destinatário que na perspectiva de um devir, tem seu programa narrativo também iniciado. Assim, a partir do nível tensivo “opressão *versus* liberdade”, temos a mobilização do temor na relação com a opressão. Podemos demonstrar a articulação que ocorre na configuração discursiva da canção da seguinte forma:

6.2.7 “Tanto mar”, 1975/ 1978 (Chico Buarque)

Essa canção faz referência à Revolução dos Cravos ou Revolução de 25 de abril, ocorrida em 1974 em Portugal, e à euforia que a Revolução representava diante da deposição de uma ditadura instaurada desde 1933, o Estado Novo, ditadura que durara 41 anos. Após a Revolução, ocorreu um período de grande agitação social, conhecido como PREC (Processo Revolucionário Em Curso), marcado por manifestações, ocupações, governos provisórios, nacionalizações e confrontos militares. A Revolução possuía, além de outras vertentes e orientações, um cunho ideológico de orientação socialista, e o dia 25 de abril ficou reconhecido como o dia da liberdade. Em novembro do mesmo ano, um golpe militar pôs fim à orientação de esquerda da Revolução.

“Tanto mar” foi censurada em sua primeira versão de 1975. Quando liberada, três anos depois, Chico Buarque alterou sua letra, a fim de que dialogasse mais proximamente com os eventos que se seguiram à Revolução em Portugal e a orientação ideológica que o país assumiu. Exporemos, inicialmente as duas versões da canção:

1975
(primeira versão)*

“Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algun cheirinho de alecrim”

* Letra original, vetada pela censura; gravação editada apenas em Portugal, em 1975.

1978
(segunda versão)

“Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E inda guardo, renitente
Um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar

Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim”

6.2.7.1 *Logos e melos*

Acerca da configuração melódica da canção, ocorre uma integração entre letra e melodia baseada predominantemente na figurativização. Percebemos que o modelo que as unidades entoativas assumem busca aproximar-se da gestualidade da fala, visto que temos na canção um simulacro de diálogo entre o orador e um português. A canção não possui introdução, o que evidencia o simulacro de diálogo. Observemos as unidades entoativas e os tonemas iniciais no diagrama a seguir:

As alturas em que as unidades entoativas se distribuem configuram um desenho melódico bastante irregular, pois buscam exatamente impor a prosódia à canção. À medida que a canção avança, instrumentos vão sendo introduzidos, aumentando a densidade musical e cadenciando mais ritmicamente a canção para um modelo mais melódico, chegando a convocar um novo modo de integração entre letra e melodia: a tematização. Esse processo figurativização – tematização culmina numa espécie de simulacro de festa, com palmas, flautas, num regime eufórico de aceleração do andamento da melodia. Abordemos, a seguir, a letra da canção em sua primeira versão, de 1975.

“Sei que estás em festa, pá
Fico contente

E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim”

O orador, no simulacro do diálogo em uma debreagem enunciativa, instala-se no texto da canção em primeira pessoa pela desinência verbo-número-pessoal “sei” e instala também seu interlocutor, com a figura de comunhão “pá”, lexema que conota um tratamento íntimo. Temos, então, as actâncias destinador *versus* destinatário, introduzido pelo vocativo “pá” que revela a esfera qualificacional do destinatário: um português. Esse procedimento traz à tona também a temática da Revolução, aqui figurativizada como “festa”. O destinador modalizado pelo “saber” evidencia sob um aspecto temporal sua ausência na festa “enquanto estou ausente”, remetendo ainda ao “cravo,” símbolo da Revolução.

“Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim”

Nesse movimento retórico, temos a dimensão da modalização do “querer” pelo destinador, o que impõe uma nova actância: a de sujeito na relação com o objeto “festa”, cuja isotopia é retomada pelo lexema “flor”, retomando o “cravo” que figurativiza a “festa”, a Revolução dos Cravos, flor cuja conjunção é o desejo do destinador, que dada a existência de um objeto, pode ser depreendido também como sujeito.

“Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar”

Sobre a configuração melódica desse trecho, temos o seguinte diagrama:

Notemos a integração melódica da figurativização, de forte presença da gestualidade da fala, iniciando-se por uma concentração da tessitura musical, que vai se asseverando, seguida por uma ascendência brusca no tonema “pá”, indicando a prossecução, a chamada da atenção do destinatário e, por fim, a asseveração dos conteúdos em uma descendência. Destaquemos, ainda, as ascendências nos tonemas finais da estrofe, em que há a incidência de uma prossecução e a busca, o que convoca uma resposta “...navegar, navegar”.

O orador, assim, retoma o título da canção “Tanto mar”, representando a interposição da distância entre os dois países; numa relação de concessividade, o orador revela o saber de que é preciso “navegar”, percorrer as distâncias, a fim de alcançar a identidade com o destinatário. Observa-se uma interdiscursividade com a célebre frase de Fernando Pessoa “navegar é preciso, viver não é preciso” acerca das navegações portuguesas, frase também atribuída ao general romano Pompeu que, por volta de 70 a.C., fora incumbido da missão de transportar o trigo das províncias para a cidade de Roma. Com essa frase, ele teria encorajado a tripulação a realizar a viagem. Assim, em um procedimento retórico pautado na interdiscursividade, temos a relação concessiva de transposição da adversidade que o destinador, então, também categorizado como sujeito da busca, teria de realizar.

“Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim”

A “primavera” figurativiza o reflorescimento de algo, nesse caso, a partir da revolução ela se faria. O lexema faz, também, referência à estação do ano no Hemisfério Norte à época da Revolução, porém, em relação ao orador essa primavera está associada a um procedimento de disjunção espacial “lá”. A distância da primavera é ainda evidenciada em “cá estou doente”: nesse movimento de debreagem interna, o orador revela sua condição disfórica e a necessidade de um “cheirinho de alecrim”, planta medicinal, também associada a Portugal. Ainda por meio desse movimento retórico, a abordagem de um “lá” podemos inferir que o

orador se dirige a dois auditórios, Portugal e o ouvinte da canção, o Brasil. Assim, no jogo espacial “lá” e “cá”, o orador tem como auditório, também, alguém próximo a ele “lá faz primavera, pá” x “cá estou doente”. Assim, instala-se textualmente o auditório brasileiro, a quem o orador de fato quer influenciar.

Abordemos as modificações realizadas na canção quando da gravação em 1978, em sua segunda versão.

“Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E inda guardo, renitente
Um velho cravo para mim”

Na nova versão, em que se modifica apenas a letra da canção, a melodia e a harmonia permanecem as mesmas, o orador expõe sua dimensão interoceptiva e a festa no tempo passado, expõe ainda que mantém um “cravo” guardado. Retomemos que, na primeira versão, o orador pedia, na primeira estrofe, “um cravo” a seu destinatário. A dimensão interoceptiva do orador é também evidenciada, “renitente”, em perspectiva de disjunção com seu objeto de valor.

“Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim”

Temos, na sequência da canção, o desapontamento com o destino que a “festa” obteve. O orador instala ainda o ator, por meio da desinência verbal “murcharam”, “esqueceram”, marcando um oponente subentendido. Ficou, porém, a “semente” figurativizando a esperança de, no jardim, nascerem novos cravos.

“Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim”

O orador num contrato injuntivo, “canta” introduz a primavera a ser cantada, mais uma vez. O destinador-sujeito revela também sua dimensão interoceptiva “carente”, reiterando a falta do sujeito na relação com seu objeto. Retoma, assim, o contrato

injuntivo “manda”, e mais uma vez o “cheirinho de alecrim” figurativizando a inspiração da Revolução dos Cravos e o valor medicinal da planta.

Destaquemos ainda que – como recurso argumentativo – ocorre a reiteração do destinatário “pá”, uma figura de comunhão em todas as estrofes, numa isotopia que remete a Portugal e à configuração social desse país. Em ambas as versões, temos a predominância do gênero epidítico, do elogio a Portugal, cumprindo como função retórica o *delectare*, o agradar, o exaltar a Portugal e o *movere* no sentido de mover o auditório, no caso, o público brasileiro, ouvinte da canção. Percebemos, assim, a tônica da manipulação pela sedução.

Acerca do tipo de argumento que predomina na canção, podemos citar o uso do modelo. Busca-se, assim, propor uma imitação. O orador realiza tal procedimento exaltando a Revolução portuguesa, semantizando-a com adjetivos “bonita” e com figuras eufóricas “flor”, “primavera”, “festa” revestindo figurativamente a Revolução portuguesa de maneira a semantizá-la.

Em ambas as versões, a canção está permeada pela dimensão da espera. Citemos o andamento da canção desacelerado, pautado pela gestualidade da fala, indicativo de um sujeito que aguarda o objeto que se movimenta em um sobrevir que, enfim, chega, no final da canção. Destaquemos o aumento da densidade musical no final da canção e o simulacro de festa. Assim, no início da canção, temos apenas a voz do orador, com uma baixa densidade musical, entretanto no andamento, temos uma euforia que vai se encadeando, a canção vai ganhando musicalidade, densidade, enfim, chega à euforia, que culmina na festa que encerra o texto.

6.2.7.2 *Ethos e pathos*

O orador, exercendo as actâncias destinador-sujeito, constitui um *ethos* permeado pela tristeza, considerando a exposição das dimensões interoceptivas que ele realiza: “renitente”, “carente”, “doente”, “ausente”. Esse estado do orador é exposto por uma construção argumentativa da causalidade: a ausência da festa e a espera empreendida pelo orador por ela. Podemos ainda depreender um *ethos* de um orador constituído pela modalização do “saber”, que busca na inspiração da festa do

seu destinatário “pá” a esperança de que também ocorrerá no Brasil uma festa tal qual ocorrera em Portugal. Destaca-se na dimensão da actância de sujeito a falta – evidenciada pela modalização do orador por um “querer” a “festa”, o fim da ditadura, o fim da “opressão” que dará lugar à “liberdade”.

A partir da articulação do *logos* à *melos* e de ambos ao *ethos*, podemos depreender o *pathos* da emulação suscitado na relação da espera pela “festa”, que sobrevém na dimensão do destinador-sujeito e do destinatário-sujeito. Em contraposição, na dimensão da disforia, temos a paixão da compaixão na relação com o sujeito, disjunto de seu objeto, e em estado afetado por essa disjunção. Temos, então, a seguinte representação da configuração discursiva:

6.3 Análise de *corpus* - canções de 1976–1984

Nesta seção, analisaremos a produção cancional buarquiana do período final da ditadura. Esse período, conforme expusemos, é configurado pelo início das aberturas políticas e de um processo de redemocratização. Devemos, porém, destacar, que ainda havia perseguições, exílios e torturas, sobretudo por parte dos militares resistentes a qualquer tipo de mudança no âmbito da política e do poder instaurados pelo regime.

6.3.1 “Meu caro amigo”, 1976 (Chico Buarque/ Francis Hime)

Na canção “Meu caro amigo”, Chico Buarque cria um simulacro de carta pessoal em que envia notícias do Brasil a Augusto Boal, exilado em Portugal, que se queixava da falta de notícias de seu país de origem. Assim, a fita cassete, contando as referidas notícias, é enviada por um portador, conforme o relato da própria canção.

O LP, intitulado “Meus caros amigos”, ratifica o conteúdo da canção, uma situação comunicativa em que algo precisa ser revelado. O contexto da ditadura nesse período, embora já se anunciasse uma abertura política “lenta e gradual” e estivesse no poder o presidente Geisel, da linha da Sorbonne, em oposição à linha-dura da própria ditadura militar, era bastante opressor. No período, ocorre a morte do operário Manoel Fiel Filho nos calabouços da ditadura, atos terroristas atingem órgãos como a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil); a ABI (Associação Nacional de Imprensa, ou seja, ainda havia um clima de medo e de insegurança. Em meio a esse contexto, Chico compõe, nesse contexto, a seguinte canção:

“Meu caro amigo me perdoe, por favor
 Se eu não lhe faço uma visita
 Mas como agora apareceu um portador
 Mando notícias nessa fita
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 Muita mutreta pra levar a situação
 Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
 E a gente vai tomando que, também, sem a cachaça
 Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu não pretendo provocar
Nem atizar suas saudades
Mas acontece que não posso me furtar
A lhe contar as novidades
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
É pirueta pra cavar o ganha-pão
Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro
E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro
Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu quis até telefonar
Mas a tarifa não tem graça
Eu ando aflito pra fazer você ficar
A par de tudo que se passa
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita careta pra engolir a transação
E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
E a gente vai se amando que, também, sem um carinho
Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
Mas o correio andou arisco
Se me permitem, vou tentar lhe remeter
Notícias frescas nesse disco
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
A Marieta manda um beijo para os seus
Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
O Francis aproveita pra também mandar lembranças
A todo o pessoal, Adeus”

6.3.1.1 Logos e melos

A canção em referência é um “Choro”, gênero que segundo Cazes (2005) surgiu da maneira sentimental de abraçar as canções europeias. Os músicos que compunham e executavam os choros eram chamados de “chorões”. As canções que pertencem a esse gênero costumam ter três partes que seguem a estrutura de rondó, ou seja, a repetição de uma primeira parte, que constitui o tema principal, a cada estrofe da canção.

Dessa forma, a canção em referência, já em sua classificação genérica (choro), configura-se discursivamente como o teor da letra da canção: o “choro” acerca da configuração sociopolítica brasileira, uma vez que “choro” pode ser entendido como o gênero da canção ou como o próprio substantivo derivado do verbo chorar. Destaquemos, ainda que se subentende, mudando-se a abertura da vogal, eu “chóro” a ação de chorar. A introdução da canção, em ritmo de choro, somada ao seu título, “Meu caro amigo”, constitui o exórdio, a preparação do auditório para o que será tratado na canção. Abordemos inicialmente a configuração melódica da primeira estrofe:

The image shows a musical score for the first stanza of the song "Meu caro amigo". The notation is written on a grand staff with five systems of staves. The lyrics are written below the notes. The melody is characterized by frequent leaps and a fast tempo. The lyrics are: "Meu caro amigo, não lhe fa-
ça mal, mas irei
perder o coração
se eu não o
man-
tiver".

Há, no início da canção, a configuração melódica eufórica, apesar dos saltos, que revelam uma dimensão interoceptiva do orador que inicia a entoação. Destaquemos o andamento acelerado, que se intensifica conforme a canção avança. Notemos que as unidades entoativas têm uma duração curta típica da tematização. A letra se amalgama à melodia sob o signo da tematização, da euforia. Observemos a sequência melódica da estrofe:

A partir dos dois diagramas, podemos dizer também que o modelo global da configuração melódica dá-se sob regime da descendência, da asseveração. Acompanhemos a finalização “fita...” e “preta...” ambas com tonemas que finalizam as assertivas dos versos e que concluem uma argumentação. Evidenciam, assim, esses conteúdos pelo desenho descendente assumidos na relação com as unidades entoativas anteriores. No âmbito da letra, no trecho:

“Meu caro amigo me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita”

Percebemos que o orador instala o ator “meu caro amigo” na função de destinatário. Tal procedimento é realizado já com a estratégia da manipulação pela sedução. Temos a debreagem enunciativa instaurada. Observemos, ainda, a adjetivação que esse ator recebe no vocativo: a figura de comunhão “meu” e o adjetivo “caro”, estabelecendo um contrato de identidade e de estima entre destinador “eu”, já instalado no discurso pelo pronome possessivo de primeira pessoa e o destinatário “caro amigo”. Destaca-se a estratégia do orador em preservar a face sobre a falta de visitas realizadas ao destinatário e a apresentação do suporte no qual serão apresentadas as notícias solicitadas pelo destinatário: a fita cassete. Esse procedimento é realizado por meio da concessividade colocada a partir do disjuntivo adversativo “mas”. O orador passa a modalizar o destinatário pelo “saber”. Constrói,

assim, uma isotopia eufórica da configuração social brasileira. Destaquemos os lexemas “samba”, “futebol”, “rock'n'roll”, “sol”, que definem o cotidiano.

“Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol”

Destaca-se, ainda, como movimentação retórica recorrente, nessa e nas demais estrofes, a aplicação do gênero *epidítico* exercendo a função retórica *delectare*, da agradabilidade, dando boas notícias da configuração social do Brasil “aqui”. Essa configuração eufórica, entretanto, tem a seguinte sequência:

“Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça
E a gente vai tomando que, também, sem a cachaça
Ninguém segura esse rojão”

A partir do disjuntivo circunstancial adversativo “mas”, o orador instala a concessividade e desconstrói a isotopia eufórica construída anteriormente. Realiza a construção de uma nova isotopia, figurativa, que evidencia a disforia presente na configuração social brasileira. Destaca-se, ainda, nesse movimento retórico, a figura de comunhão do orador com a sociedade descrita “a gente”. O orador, na manutenção da debreagem enunciativa, amplia sua dimensão de sujeito para um sujeito coletivo, disjunto de seu objeto de valor: a própria euforia. Consideremos, ainda, que o sujeito coletivo é instalado sob o signo da falta, da disjunção.

Destaquemos a figura da ironia como recurso retórico. Na articulação da *melos* à letra da canção e aos seus conteúdos, temos uma canção sob o signo da tematização, que trata, todavia, da falta, da busca por um objeto. No âmbito da configuração da *melos*, observemos os diagramas a seguir:

Podemos notar nos diagramas apresentados a ascendência ao final das entoações. Observemos os tonemas ao final das frases “situa...ção” e “pirraça”. O verso seguinte assume o mesmo modelo melódico do anterior: “E a gente vai tomando que, também, sem a cachaça”. Tal procedimento retórico, no âmbito da *melos*, evidencia a falta do sujeito em relação a um objeto e uma tendência a busca pela conjunção com ele. Vale destacar que ao final da estrofe o tonema que a encerra “ro... **jão**” aparece de maneira descendente, asseverando os conteúdos veiculados. Ressaltemos, ainda, que a “cachaça” figurativiza uma concessão para suportar a configuração disfórica exposta, assim como “cigarro” que aparece também posteriormente em meio ao contexto disfórico.

Chamamos a atenção para a construção argumentativa global dessa estrofe e das estrofes seguintes. Temos como procedimento comum um orador que se instala no discurso, inicialmente, por meio de uma debreagem enunciativa “eu, aqui, agora” - “Meu caro amigo...” iniciando a narração, justificando a falta de notícias e dando-as, depois. Em uma modulação dessa debreagem, o orador instala uma alteridade “eles, aqui, agora” - “Aqui na terra tão...”, temos assim, a configuração social eufórica, porém, na sequência, em uma segunda modulação da debreagem enunciativa, “nós, aqui, agora”, temos o retorno à identidade, após o disjuntivo “mas”. Temos, então, um raciocínio concessivo, expondo a disforia. Assim, a identidade (nós) e a alteridade (eles) são disfóricas, mas a última, sob um efeito aparente de euforia, é a ilusão figurativizada pela ironia.

Dessa forma, a partir da primeira estrofe, podemos formalizar e apreender algumas categorias semióticas: por meio de uma debreagem enunciativa, o orador instala o actante destinatário e se instala na função de destinador, ao expor a configuração

social brasileira. Esse destinador se instala, coletivamente, também na perspectiva de sujeito, na disjunção com um objeto. O orador constrói uma isotopia eufórica, anulada por uma isotopia disfórica que a segue, evidenciando a ilusão de que se trata na isotopia.

Tais procedimentos retóricos, tanto no âmbito da *melos* quanto no do *logos*, mantêm-se estáveis, de maneira que abordamos apenas as principais modificações na narrativa que operam como estratégias manipulativo-persuasivas.

“Meu caro amigo eu não pretendo provocar
 Nem atçar suas saudades
 Mas acontece que não posso me furtar
 A lhe contar as novidades
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta”
 “É pirueta pra cavar o ganha-pão
 Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro
 E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro
 Ninguém segura esse rojão”

Na canção, nos moldes do estilo rondó e, conseqüentemente, do choro, há a retomada do tema inicial. O orador, ironicamente, utiliza a manipulação pela sedução “atçar suas saudades”, quando constrói uma isotopia ilusoriamente eufórica da configuração social do Brasil. Novamente, temos o disjuntivo circunstancial “mas”, passando à desconstrução dessa isotopia. Nesta parte da estrofe, retomando a isotopia disfórica, o orador expõe, em meio à disforia, os recursos utilizados para sobreviver, para suportar tal configuração sociopolítica do Brasil da ditadura “sem um cigarro...”, configurando o argumento da superação.

“Meu caro amigo eu quis até telefonar
 Mas a tarifa não tem graça
 Eu ando aflito pra fazer você ficar
 A par de tudo que se passa
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta”
 Muita careta pra engolir a transação

E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
 E a gente vai se amando que, também, sem um carinho
 Ninguém segura esse **rojão**”

Temos, como destaque nesta estrofe, a exposição da dimensão interoceptiva do orador “aflito” pelo fato de não estar modalizado por um “poder” comunicar e fazer “saber”, ou seja, aflição pela necessidade de modalizar o destinatário, mais uma vez expõe ao que a sociedade recorre para suportar a disforia relatada. E segue na seguinte exposição:

“Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
 Mas o correio andou arisco
 Se me permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas nesse disco
 Aqui na terra ’tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock’n’roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol”
 “Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças
 O Francis aproveita pra também mandar lembranças
 A todo o pessoal, **Adeus**”

O orador expõe, mais uma vez, a sua não modalização do “poder” fazer “saber” e revela que o disco (a canção mais especificamente) é o meio em que o orador alcança a modalização para, enfim, cumprir seu programa narrativo de uso “poder” fazer “saber” sobre a configuração disfórica do Brasil, no que tange à opressão estabelecida.

Destaquemos ainda o tonema que encerra a canção, a peroração, o qual assume um modelo melódico descendente e realiza a despedida, o fim do fazer comunicativo-persuasivo do orador. Ressaltemos que a expressão dos versos que finalizam as estrofes anteriores “Ninguém segura esse rojão” segue o mesmo modelo melódico asseverativo como no diagrama a seguir.

Dessa forma, o choro, na peroração, em um tom asseverativo de modelos melódicos semelhantes, veicula conteúdos disfóricos em dois versos como conclusão da isotopia disfórica construída:

“Ninguém segura esse ro...**jão**” (2 vezes)
 “A todo pessoal, a...**deus**” (finalização)

6.3.1.2 *Ethos e pathos*

A partir da abordagem do *logos* e da *melos*, façamos algumas considerações acerca do *ethos* e do *pathos*. O orador busca constituir um *ethos* modalizado por um “saber” sobre a configuração sociopolítica brasileira. Esse conhecimento coloca-o na dimensão de sujeito, uma vez que tem a ciência de que está disjuncto de um objeto de valor: a euforia. O *ethos* constituído refere-se a um sujeito coletivo, pois há o uso das figuras de comunhão “a gente”. Destacamos, ainda, nesse *ethos* construído pelo orador, a evidenciação de seus três elementos constituintes, que provocam a confiança no auditório: a *phronesis*, a prudência/sabedoria – pois o orador apresenta argumentos sábios e razoáveis –, a *arete*, a virtude – pois o orador busca parecer argumentar sincera e honestamente –, a *eunoia*, a benevolência – pois o orador se mostra solidário e amável em relação aos seus ouvintes ao se esforçar por fazer saber. Assim, temos um destinador-sujeito que se empreende em colocar o destinatário também na disposição de sujeito. Destaquemos a situação argumentativa tripolar e a direção para dois auditórios particulares: o amigo e o ouvinte da canção, que podem ser depreendidos como um só auditório ao relacionarmos ao LP, cujo título “Meus caros amigos” refere-se a uma auditório maior que apenas o amigo exilado.

Sobre o *pathos*, observe-se que a articulação dos elementos anteriormente citados suscita, sobretudo, a compaixão na relação com o orador e com o próprio sujeito coletivo pelo orador constituído e a indignação no que tange ao simulacro de uma configuração social eufórica, no âmbito das categorias veridictórias da semiótica: a ilusão, daí a ironia da canção. Assim, podemos demonstrar a configuração discursiva da canção da seguinte forma:

6.3.2 “Angélica”, 1977 (Chico Buarque/Miltoninho)

A canção tem como tema a denúncia de um crime, hoje, reconhecidamente, praticado pelos militares. O título se refere à Zuzu Angel, famosa estilista, que teve seu filho Stuart Angel torturado e morto por órgãos de segurança militar em 1971. O corpo do rapaz nunca foi encontrado e ela dedicou-se a buscar os restos mortais do

filho. Como o pai de Stuart era norte-americano, a estilista fez contato com diversos senadores dos Estados Unidos, denunciando os fatos da tortura e requerendo os restos mortais de seu filho. Ela tinha estreita relação com Chico Buarque e o mantinha informado sobre sua luta. Em 1976, Zuzu faleceu em um acidente, em que há indícios de que foi um atentado realizado por militares, porém, na época, o fato foi noticiado apenas como um acidente.

“Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

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

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

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

6.3.2.1 *Logos e melos*

Ao abordar a configuração discursiva dessa canção, devemos inicialmente apontar o recurso que serve como princípio da melodia e da letra. Esse texto cancional possui um forte dialogismo com uma prece e canção católica, em que os versos da primeira estrofe são constituídos de perguntas.

“Quem é essa mulher tão formosa, vestida de sol?
Quem é essa mulher tão bonita como o arrebol?
Quem é essa mulher coroada de estrelas no céu?
Quem é essa mulher de sorriso meigo, doce como o mel?”

E, na segunda estrofe:

prossecução. Após isso, temos a descendência, indicando a afirmação que orienta a resposta. Esse modelo melódico é mantido em toda a canção, sendo apenas os conteúdos da sequência asseverativa modificados a cada estrofe, modulando a orientação da resposta que se subentende. Assim, temos a pergunta sendo reiterada, criando uma isotopia temática. A repetição da pergunta no percurso da isotopia, todavia, vai sendo semantizada pela orientação argumentativa construída ao longo das estrofes. É dessa forma que o par “pergunta *versus* resposta” se dá na canção. A resposta fica apenas por conta da orientação argumentativa construída tanto pela *melos*, no modelo melódico e no dialogismo com a canção católica, quanto pelos conteúdos da letra. Apontemos a seguir uma análise em relação aos conteúdos da letra.

“Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar”

Na primeira estrofe da canção, temos a retomada do ator “Angélica/Zuzu Angel, sob a forma de pergunta, que indaga sobre a identidade do ator instalado no título da canção. A indagação dá-se sobre a esfera qualificacional desse ator “Quem é...?” uma vez que a esfera de ação do “querer-fazer” do ator é colocada na sequência, orientando a resposta sobre a esfera qualificacional. A esfera de ação do ator “mulher” é exposta com um procedimento comum também nas demais estrofes, por meio da oração subordinada adjetiva restritiva, introduzida pela conjunção “que... canta sempre”. Esse mesmo procedimento é utilizado na instalação do ator na função actancial de objeto “meu filho”, no trecho “que mora...”, assim restringem-se as possíveis orientações de respostas às indagações reiteradas nas demais estrofes. Ressaltemos que retomando a noção de pergunta argumentativa, ela pressupõe o acordo da existência do objeto da resposta, por essa razão trata-se de um forte recurso argumentativo.

Destacamos, ainda, a instalação do ator orador, pela marca do pronome possessivo de primeira pessoa “meu”. A esfera qualificacional do orador fica aberta também à interpretação “pai” ou “mãe” daquele a quem o ator “mulher” buscava. Podemos,

assim, inferir que o orador se instala como o próprio país ou como a sociedade brasileira que indaga pela identidade de alguém que queria encontrar: um filho que teria sido, por exemplo, jogado ao mar. Quanto ao ator “mulher”, embora não tenha sua esfera qualificacional exposta na letra da canção, sua esfera do fazer é evidenciada, orientando a resposta à pergunta que inicia as estrofes.

Temos o ator “mulher” na actância de sujeito, na relação com o objeto filho. O orador intensifica o fazer desse sujeito pelo advérbio “sempre” somado a cantar um “estribilho”, parte da canção que não aparece, porém, lembremos da canção e prece católica em que o estribilho consiste na afirmação: “É Maria mãe de Jesus”, exatamente a parte da canção de Chico Buarque que é apagada, evidencia-se assim, a identidade, o objeto da pergunta, pois a ausência é uma forma de presença, ficando, assim, explícita a relação de contiguidade e implícita a resposta que a canção orienta.

O orador exerce a função actancial de destinador na relação com o ouvinte da canção, o destinatário, uma vez que exerce a função de “fazer-saber”, o *docere*. Para isso, o orador utiliza o gênero jurídico, ao relatar o fazer do ator, utilizando o argumento de relação de sucessão, justificando a busca do actante “sujeito”.

Outro procedimento retórico também comum nessa e nas estrofes que se seguem é a aplicação dos verbos que atribuem ação ao sujeito no pretérito imperfeito “queria”, indicando uma ação interrompida, ressaltando a ação dos militares que interromperam a ação do ator “mulher”. Destacamos o modalizador que intensifica o direito do ator ao seu objeto “‘só’ queria...”.

“Quem é essa mulher
Que canta sempre esse lamento
Só queria lembrar o tormento
Que fez o meu filho suspirar”

Na reiteração da isotopia indagativa, o orador segue semantizando a orientação argumentativa acerca da resposta: a esfera qualificacional do ator “mulher”, reiterando o “fazer” desse ator, intensificado na isotopia “estribilho” – “lamento”, ainda reccionado ao verbo “cantar”. O orador, utilizando, mais uma vez o argumento de relação de sucessão, expõe novamente a causa da busca do ator. O orador

revela nesta estrofe que o ator apenas queria velar o objeto e conhecer os tormentos que o levaram à morte. Notemos a reiteração e a manutenção da debragem enunciativa das marcas linguísticas referentes ao orador, operando duplamente: como marca de figura de presença “eu”, sociedade brasileira e, também, como marca de figura de comunhão um familiar comum ao auditório e ao orador.

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

A retomada da questão nessa estrofe reitera a insistência do ator “mulher”, referindo-se agora ao direito de ele ter as liturgias de um funeral. Destaca-se, ainda, o lexema “anjo”, retomando o ator “filho”, relacionado com o nome não mencionado de Zuzu, essa reiteração coloca em perspectiva a inocência, a ausência de culpa desse ator.

“Quem é essa mulher
Que canta como dobra um sino
Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar”

O orador, retomando a questão central que orienta a canção, expõe mais elementos da isotopia, expondo ainda o final disfórico do objeto “filho”. Coloca em perspectiva a necessidade da atuação do ator “mulher”, dada a passividade imposta ao ator “meu filho”, sua não modalização do “poder” cantar. Após essa estrofe, temos uma repetição da primeira, porém com uma intensificação no âmbito da *melos*.

“Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar”

Nessa repetição, podemos destacar uma maior densidade musical, com mais instrumentos dando base à entoação, e uma maior desaceleração do andamento da canção, asseverando ainda mais os conteúdos da canção, sob um regime de descendência, sobretudo os colocados na primeira e na última estrofe, valorizando o percurso com a desaceleração extrema do último verso. Por fim, destaquemos ainda que essa modalização pelo “saber”, com a função do *docere*, na relação do orador

destinador-sujeito com o auditório-destinatário, busca colocar esse último na disposição, também, de sujeito, uma vez que dá ciência da cisão do destinatário com um igual, alguém com quem se tem identidade, um membro da sociedade, que “já” não pode mais cantar, que não mais vive.

Destaquemos, ainda, que a mulher emblemática da canção é Zuzu Angel, mãe de Stuart Angel, nenhum dos dois está claro na canção, dessa forma, a temática da canção pode ser estendida também a mãe de qualquer desaparecido nos tempos do arbítrio. Podemos destacar este fator como mais um elemento de persuasão.

6.3.2.2 *Ethos e pathos*

Podemos observar em relação à constituição do *ethos* do orador a modalização pelo “saber” que é predominante. A fim de modalizar o auditório, temos na canção o dialogismo com uma canção católica em que a relação de contiguidade é bastante presente, além de o orador apresentar conhecimentos que orientam o auditório a chegar a uma resposta, sugerida pelo título e pelos conteúdos da sequência asseverativa que se segue à pergunta. O orador se coloca na função de um retor que “ensina”, aplicando predominantemente a função *docere* na relação com o auditório. O orador expõe sua perspectiva sobre o estado de coisas em uma denúncia imediata, em uma resposta à configuração social e política do país e à opressão exercida pelos agentes de repressão militar. A construção do objeto da pergunta bem como a narrativa exposta que orienta a temática da canção pode estar relacionada ainda a própria sociedade brasileira, pois os opositores do regime (ou até mesmo aqueles que fossem considerados como) poderiam chegar à morte, como foi o caso de Zuzu Angel e de Stuart Angel Jones. Assim a situação relatada está em relação de contiguidade com outras mães da sociedade brasileira que viviam uma situação similar. Ainda sobre a configuração do *ethos* do orador, destaca-se a perspectiva coletiva, na comunhão com o objeto filho “embalar ‘meu’ filho”. Tal procedimento deixa uma orientação de que o eu enunciador é o próprio país ou a própria sociedade que indaga por um dos seus e pela mulher que o busca. Acerca das paixões suscitadas por meio da canção, destacamos a compaixão, em relação aos atores “mulher” e “filho”, considerando a performance disfórica de

ambos relatada pelo orador. Podemos formalizar a configuração discursiva dessa canção com o seguinte esquema:

6.3.3 “Pedaço de mim”, 1977/1978 (Chico Buarque)

A canção, gravada em um dueto com Zizi Possi, está no LP *Chico Buarque*, lançado em 1978; e também faz parte da trilha sonora do musical *Ópera do malandro*, desse mesmo ano e também escrita por Chico Buarque. Na peça, a canção é executada em um momento de separação, em que uma personagem perde um filho após nove meses de gestação. Em nosso trabalho, assimilamos a canção fora do contexto da peça, ou seja, no LP, como um texto cancional que faz referência ao exílio e às separações por ele impostas. Temos a seguinte letra:

“Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim

Leva o teu olhar
 Que a saudade é o pior tormento
 É pior do que o esquecimento
 É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade exilada de mim
 Leva os teus sinais
 Que a saudade dói como um barco
 Que aos poucos descreve um arco
 E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade arrancada de mim
 Leva o vulto teu
 Que a saudade é o revés de um parto
 A saudade é arrumar o quarto
 Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade amputada de mim
 Leva o que há de ti
 Que a saudade dói latejada
 É assim como uma fisgada
 No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade adorada de mim
 Leva os olhos meus
 Que a saudade é o pior castigo
 E eu não quero levar comigo
 A mortalha do amor
 Adeus”

6.3.3.1 *Logos e melos*

No âmbito da *melos*, destaquemos o exórdio, que é caracterizado por uma breve introdução realizada por um violão e um piano. Notamos que, no momento em que há a suspensão para a entrada da letra, o piano e o violão simultaneamente executam acordes diferentes, já configurando uma cisão entre duas partes. Essa alteridade na harmonia anuncia a disjunção que será tratada na canção. O auditório é preparado para o discurso que se iniciará. A versão do LP em referência, utilizada

para a análise, tem a participação de Zizi Possi, em um dueto que cria um simulacro do diálogo de uma despedida. Observemos as unidades entoativas e a maneira como a letra se integra à melodia.

Percebemos, no início do verso, uma concentração da entoação em uma área restrita da tessitura musical na mesma altura de entoação, configurando um mecanismo de retenção, seguida de um salto em “o teu”, revelando a dimensão interoceptiva da falta, da cisão do orador I com seu objeto. Esse procedimento é seguido de uma descendência que assevera os conteúdos da letra entoados posteriormente. Destaquemos o tonema, que finaliza a estrofe, em ascendência na relação com a unidade entoativa anterior, indicando a indagação, a espera pela resposta do outro. Porém, esse tonema ascendente está na mesma altura da concentração da tessitura do início da canção, ou seja, em uma identidade que figurativiza a tentativa de retenção do objeto, o orador II que entra em seguida, formalizando o simulacro de um diálogo da despedida, retornando à retenção, na utilização de apenas uma altura entoativa no início da segunda estrofe. O modelo melódico é mantido por toda a canção. Destacamos, dessa forma, a integração pela passionalização, a valorização do percurso, em uma tentativa de retenção do objeto que se anuncia em movimento de disjunção. Ressaltemos, ainda, que temos como possível efeito de sentido nessa configuração uma relação actancial recíproca de sujeito-objeto.

“Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim”

Podemos destacar como movimentação retórica na letra da canção a debreagem enunciativa, em que se instala no discurso o orador I, já na função de sujeito, visto

que ele revela a falta, a disjunção com seu objeto, o orador II. A reiteração da interjeição “Oh”, no segundo verso, caracteriza uma outra movimentação retórica, uma vez que deixa subentendida a ação de um outro ator, na actância de oponente. Percebemos que o orador II, na função de destinatário-objeto, possui um traço de passividade, “metade afastada de mim”, assim o agente da passiva da oração, o oponente, fica subentendido.

“Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar”

Na sequência, inicia-se um contrato injuntivo, do apelo, o orador I abrange as actâncias sujeito-destinador, dada a cisão com seu objeto e seu fazer persuasivo sobre o orador II. Evidencia-se, ainda, a dimensão interoceptiva do orador I frente à falta de seu objeto. Notemos os advérbios de comparação de inferioridade, formando uma isotopia gradativa que se recciona à saudade “tormento + esquecimento + se entrevar < saudade”. Numa estratégia de manipulação pela sedução, há o apelo ao orador II, nas actâncias de destinatário-objeto, para que esse leve até o olhar, visto que não se quer sentir a saudade, o elo espacial sem a dimensão temporal.

“Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim”

O orador II, por seu turno, exprime a mesma interjeição, revelando o sentimento da cisão e de sua dimensão de sujeito na falta de seu objeto, o orador I. O orador II, na reiteração da interjeição, “Oh”, no verso seguinte, revela, também, o traço de passividade do orador I “metade exilada”. Ocorre a manutenção da debragem enunciativa no simulacro de diálogo de despedida. Existe a configuração actancial dos parceiros da comunicação como sujeitos, tendo em vista que estão em disjunção com o objeto; como objeto, tendo em vista a relação com o próprio parceiro da comunicação; como destinadores, considerando o fazer persuasivo de um em relação ao outro; e, conseqüentemente, como destinatários. Destaquemos que essas actâncias são depreensíveis a partir de uma reciprocidade entre os atores.

“Leva os teus sinais”
 Que a saudade dói como um barco
 Que aos poucos descreve um arco
 E evita atracar no cais”

Ao retomar o contrato injuntivo com o orador I, o orador II apela para que este leve os “sinais”, pois a cisão que se anuncia gerará saudade. Esse sentimento é também semantizado em uma continuidade da isotopia reccionada à saudade, dessa vez na contiguidade com o trajeto de uma embarcação que não chega ao destino.

“Oh, pedaço de mim
 Oh, metade arrancada de mim”

O orador I retoma seu turno mais uma vez reiterando a interjeição. A repetição do primeiro verso cria uma isotopia que gradativamente intensifica a percepção da cisão do sujeito com seu objeto. Essa separação é imposta aos sujeitos dado seu traço de passividade, no processo em que um oponente impõe uma separação.

“Leva o vulto teu
 Que a saudade é o revés de um parto
 A saudade é arrumar o quarto
 Do filho que já morreu”

Na reiteração do contrato injuntivo, temos também uma isotopia referente aos itens que semantizam a saudade, a sanção negativa imposta pelo oponente “separação-saudade”. Nessa retomada, temos o apelo para que se carregue o “vulto”. Ressaltemos o paradoxo, na figura de escolha, “revés do parto”, e a contiguidade da separação com a morte do ente querido.

“Oh, pedaço de mim
 Oh, metade amputada de mim”

O orador II retoma o turno, reiterando o mesmo procedimento de continuidade das isotopias da cisão na gradação “amputada”, recorrendo ao mesmo traço de passividade do objeto.

“Leva o que há de ti
 Que a saudade dói latejada
 É assim como uma fisgada
 No membro que já perdi”

O mesmo procedimento de reiteração ocorre no contrato injuntivo, a retomada da isotopia da saudade, também gradativamente amplificada, dessa vez intensificando a parte perdida, tratando-a literalmente como uma parte do corpo que, mesmo “amputada”, ainda dói, “fisgando”. O apelo dessa vez se dá para que o destinatário-objeto leve tudo que é de sua constituição “o que há de ti”, a fim de se evitar a saudade.

“Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim”

Na última estrofe, no âmbito da *melos*, destaquemos a presença dos dois oradores entoando ao mesmo tempo a letra da canção, aumentando a densidade musical e evidenciando a identidade entre ambos, a qual, pelos conteúdos da letra, se converte em alteridade, separação. Nessa estrofe, temos, ainda, o traço de passividade com o verbo “adorada”. Com a utilização desse verbo na mesma posição que os outros, no particípio, ocorre não um traço de simples passividade, como a abordada até agora, mas um traço de reflexividade na partilha da adoração. A construção sintática favorece essa inferência uma vez que o verso “metade adorada *de* mim” pode ter o mesmo sentido de “metade adorada *por* mim”.

A construção melódica contribui também para essa inferência, tendo em vista a densidade musical presente nessa estrofe com os dois oradores cantando ao mesmo tempo e também a presença maior do piano, tal qual na introdução.

“Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus”

O apelo recíproco, da manipulação pela sedução, revela a dimensão interoceptiva dos sujeitos já em disjunção de seus objetos. A construção figurativa da separação dá-se pela contiguidade do lexema “mortalha”, tendo o lexema “amor” reccionado a ele, evidenciando, por fim, a despedida, a peroração, o “adeus”. O programa narrativo de ambos os atores possui uma performance disfórica, na consumação da disjunção anunciada e iminente. Destaquemos ainda o fazer persuasivo de um orador sobre o outro, apenas acerca da deliberação sobre o que fazer na partida a

fim de anular a saudade, tendo em vista que ambos são passivos e subordinados a injunções sociais de separação.

Convém destacar como um recurso amplamente utilizado na canção a metonímia na construção do isotopante saudade e também na construção do objeto em relação aos sujeitos, representados tematicamente pelo orador I e II. Ambos os referentes citados são construídos metonimicamente de maneira a ter uma semantização que gera um efeito de sentido intensificado.

Podemos, ainda, assimilar na canção a predominância de dois gêneros do discurso: o deliberativo – sobretudo na tentativa de manipulação pela sedução de um orador sobre o outro – e o gênero jurídico, na interjeição e na narração do fazer do oponente e do traço de passividade do objeto que é numa isotopia construído gradativamente. Destacamos, também, o *movere* no sentido de tocar o destinatário em sua dimensão passional e o *docere* na explicitação e na amplificação da “saudade”

Em relação à configuração argumentativa da canção, notamos que ela é tripolar, porém, em lugar do par proponente *versus* oponente, temos uma convergência argumentativa na construção isotópica dos referentes “separação” e “saudade”, de maneira a semantizar em uma gradação esses lexemas. Assim, temos uma intensificação dos efeitos de sentido decorrentes dos temas subjacentes aos níveis discursivo e narrativo: a opressão que impõe a passividade aos atores em todas as suas actâncias.

Podemos, igualmente, assimilar a canção, em sua articulação da letra e à melodia, como uma tentativa de modular o devir iminente da separação no âmbito do pervir, de maneira a valorizar o percurso de disjunção, de movimentação do objeto. Retomemos o modo de integração predominante da passionalização, com a presença de saltos intervalares seguidos de asseverações descendentes e, sobretudo, com o andamento desacelerado da canção.

Podemos abstrair como temas fundamentais recobertos nos níveis discursivo (sobretudo nas isotopias) e narrativo a relação tensiva da “opressão *versus* liberdade”, tendo em vista que o objeto (com traços de passividade) recebe a ação

do oponente (subentendido na canção) de maneira opressiva, modalizando os sujeitos-destinadores-destinatários-objetos pelo “dever” da disjunção, contrário ao “querer” da conjunção.

No âmbito argumentativo, ressaltamos o uso do argumento quase lógico da comparação, a fim de evidenciar a isotopia referente à saudade nas construções “a saudade é como... é uma...”, associado ao argumento baseado na estrutura do real das relações de sucessão, uma vez que se expõe a saudade como consequência do afastamento do objeto, por isso temos a manipulação no sentido do apelo para o apagamento dos traços do objeto “Leva o teu olhar; “Leva o vulto teu; “Leva os teus sinais”; etc. seguido do “que” com valor de “porque”.

Como estrutura comum nas estrofes, observemos a construção de quatro grandes isotopias figurativas, cada uma retomando quatro movimentos retóricos que remontam o princípio do argumento de causa e consequência, as relações de sucessão. Assim, podemos demonstrar as isotopias da seguinte forma:

Isotopia I – a reiteração do ator na função de destinatário “*Oh, pedaço de mim*”. Existe a figura de presença associada à figura de comunhão;

Isotopia II – a axiologização do ator como destinatário-objeto: “Oh, metade afastada/ exilada/ arrancada/ amputada/ adorada de mim”. Isotopicamente, existe uma figura de presença referente ao destinatário-objeto que é axiologizado, recategorizado a cada retomada, seguido da figura de comunhão “de mim”. Ressaltamos que essa axiologização gradativamente evidencia o traço de passividade do destinatário-objeto;

Isotopia III – a súplica: “Leva o teu (s) olhar/ sinais/ vulto teu/ o que há de ti” e “Lava os olhos meus”. A manipulação pela sedução isotopicamente cria uma gradação intensificadora da presença e da identidade do destinatário-objeto no próprio destinador-sujeito, identidade que é convertida em alteridade;

Isotopia IV – a justificativa, a causa – “Que a saudade é...” nessa quarta isotopia, constrói-se o referente “saudade”, também em uma gradação, chegando ao limite: a “mortalha do amor”.

6.3.3.2 *Ethos e pathos*

Percebemos que tanto orador I quanto o orador II constituem um *ethos* tocado pela tristeza e pela dor da saudade em consequência da cisão imposta. Destacamos que ambos são modalizados por um “querer” estar em conjunção, modalização que os coloca na perspectiva de sujeito e de objeto um do outro, porém, apesar da modalização do “querer”, não há a modalização do “poder”: há antes um “dever” da separação imposto pelo oponente, temos aí a opressão. Destaque-se que a oposição “querer” x “não poder” coloca os sujeitos em performances disfóricas no programa narrativo de base e não há programa narrativo de uso para alguma modalização.

Deve ser enfatizada, no âmbito da *melos*, a evidenciação da dimensão interoceptiva dos oradores. Temos, na deliberação acerca da atenuação da dor que se seguirá à separação, um salto, que expõe a falta e a busca dos sujeitos aos seus objetos. Notemos a ascendência do tonema nos terceiros versos de todas as estrofes. Sobressai o *ethos* dos oradores tocados pela profunda tristeza, pela modalização do “saber” de suas performances disfóricas. Destaca-se, ainda no âmbito da *melos*, o mecanismo retensivo no início dos versos, na concentração das unidades entoativas numa mesma altura, configurando sujeitos que valorizam o percurso, num regime de retenção. Devemos ainda destacar a finalização da estrofe nessa mesma altura, porém em ascendência na relação com a unidade entoativa anterior, revelando a espera pela resposta do outro no simulacro do diálogo que ocorre. Podemos esquematizar as configurações discursivas da canção em um nível tensivo da seguinte forma:

6.3.4 “Vai passar”, 1984 (Chico Buarque/ Francis Hime)

Essa canção foi bastante associada às “Diretas já”, movimentação social que é um dos marcos do final do período da ditadura. A canção é caracterizada pela euforia desse momento e pela efervescência dos ideais de liberdade e de democracia, frente a um regime ditatorial que estava em declínio. A seguir, expomos a letra em sua integralidade:

“Vai passar
 Nessa avenida um samba
 popular
 Cada paralelepípedo
 Da velha cidade
 Essa noite vai
 Se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram

sambas imortais
Que aqui sangraram pelos
nossos pés
Que aqui sambaram
nossos ancestrais

Num tempo
Página infeliz da nossa
história
Passagem desbotada na
memória
Das nossas novas
gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão
distraída
Sem perceber que era
subtraída
Em tenebrosas
transações

Seus filhos
Erravam cegos pelo
continente
Levavam pedras feito
penitentes
Erguendo estranhas
catedrais
E um dia, afinal
Tinham direito a uma
alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval
(Vai passar)

Palmas pra ala dos
barões famintos
O bloco dos napoleões
retintos
E os pigmeus do bulevar
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma
cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório
 geral vai passar
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório
 geral
 Vai passar”

6.3.4.1 Logos e melos

Nessa canção, temos a criação de um simulacro de desfile de escola de samba, seguindo os moldes de um samba-enredo. Dessa forma, temos uma *melos* voltada para a euforia relacionada a um tema e associada ao carnaval e aos desfiles. Outra característica compartilhada com o samba-enredo é o fato de contar uma história, enfim, apresentar um entrecho. Neste caso, a trama é exatamente a história do Brasil no que tange à preparação para o golpe militar, bem como seu início até chegar ao final desse período. No âmbito das unidades entoativas e do modelo melódico que assumem, há uma integração sob a égide da passionalização articulada à tematização em turnos bastante intercalados. Observemos o diagrama a seguir:

Podemos observar, pelo diagrama exposto, que se configura, inicialmente uma *melos* caracterizada pela busca, a passionalização, pela expectativa articulada à tematização, à euforia. Temos, assim, as ascendências e os prolongamentos das unidades entoativas iniciais, em “Vai passar”, por exemplo, ascendentemente,

buscando aquilo que se vai narrar, com uma inclinação passional no modo de integração da letra à melodia. Essa busca pelo “samba” é seguida pela descendência asseverativa com uma inclinação mais temática. Afirmam-se, assim, euforicamente e asseverativamente, os conteúdos que seguem. A passionalização do primeiro verso convoca uma asseveração e, posteriormente, uma tematização. Destaquemos, ainda, a identidade das unidades entoativas, as explosões consonantais e a duração reduzida dessas unidades do trecho “Cada paralelepípedo da velha cidade essa noite”, seguindo mais uma vez para a passionalização “va...i”, e uma nova asseveração “se arrepiar”, sendo o tonema dessa frase extremamente descendente. Esse regime de integração alternado se repete com poucas variações em um modelo melódico global da canção. No trecho a seguir, expomos no diagrama a tendência aos saltos intervalares na exposição de conteúdos disfóricos, predominando, assim, a passionalização e as sequências asseverativas que a seguem.

Vale destacar, no segundo diagrama, que temos uma tendência ascendente na ocupação da tessitura musical pelas unidades entoativas, notamos, assim uma curva melódica indicando a busca. Podemos inferir que essa tendência ascendente, indica uma prossecução, a expectativa do orador diante do acontecimento que está no devir e os saltos reafirmam essa busca, sobretudo se considerarmos a disjunção relatada pelos conteúdos disfóricos.

Outra inferência que podemos realizar a partir da alternância entre esses modos de integração, que expusemos nos dois diagramas, é a valorização da euforia, da estesia, diante do devir anunciado na canção. Assim, ocorre na *melos* a articulação

de dois modos de integração entre letra e melodia: a passionalização e a tematização, sendo que um regime de integração convoca o outro alternadamente.

Depreendemos como possível efeito de sentido, a partir dessa integração, que a canção se configura como um meta-samba-enredo, tendo em vista que cria um simulacro interno de um samba enredo, melódica e performativamente ao anunciar o samba e o desfile: a busca pela conjunção com o referido samba e a estesia diante dele. Nessa perspectiva, temos o simulacro de um samba-enredo que anuncia outro samba-enredo. Abordemos alguns conteúdos da letra:

“Vai passar
Nessa avenida um samba
Popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar”

No âmbito do *logos*, vale ressaltar a instauração da narrativa por meio de uma debreagem enunciativa “Ele, aqui, então”, com a instalação dos atores “Samba popular” e “paralelepípedo”, este personificado, dada a dimensão interoceptiva manifestada “se arrepiar” em consequência de uma forte emoção causada pelo samba. Vale ressaltar que, embora sem marcas linguísticas, temos o orador na actância de destinador, diante de um auditório (destinatário), também virtualizado pelo simulacro que é criado na canção. Assim, temos uma situação argumentativa bipolar, de um orador (destinador) caracterizado como cantor do samba-enredo, o enunciador geral, e um auditório caracterizado como o ouvinte da canção. Vale destacar que há a predominância do gênero deliberativo, com a espera do devir eufórico, e a função retórica que transita entre o *docere*, no que tange o tom profético e performativo assumidos na canção e o *movere* ao incitar a euforia diante do acontecimento. Em sequência, temos a exposição:

“Ao lembrar
Que aqui passaram
sambas imortais
Que aqui sangraram pelos
nossos pés
Que aqui sambaram

nossos ancestrais”

Assim, em uma retomada do ator “paralelepípedo da velha cidade”, o orador reitera isotopicamente sua personificação “Ao lembrar”, assim o orador instala outros atores “sambas imortais”, “nossos ancestrais”. Destaca-se nessa estrofe a movimentação retórica de uma debreagem enunciativa para embreagem enunciativa, nesse procedimento, temos a instalação do orador com marcas linguísticas na canção, essa instalação é realizada por meio de uma figura de comunhão orador-auditório, criando uma identidade “sangraram pelos nossos pés”. Assim, o orador coloca a existência de atores “sambas imortais”, “nossos ancestrais” anteriores ao próprio auditório, essa instalação de atores coloca em questão o sacrifício desses outros atores. Evidencia-se, também, a relação de causa e consequência, argumento da relação de sucessão, “sangraram pelos nossos pés” associado, ainda, ao argumento da inclusão, na associação do ator “samba popular”, que está no devir, aos sambas anteriores. Assim, com essa argumentação o efeito de sentido é o arrepio causado no ator instalado pela personificação de “paralelepípedo”.

Vale destacar que podemos, ainda, categorizar o orador como destinador-sujeito, tendo em vista a espera pela conjunção com a euforia, a conjunção com o samba que está na iminência do devir, assim, a canção se configura como uma celebração da sanção positiva de um programa narrativo de base, com a performance eufórica. Destaquemos, ainda, nessa estrofe, a co-ocorrência do argumento da ilustração, em que o orador expõe temática e figurativamente os acontecimentos passados. Essa ilustração é seguida do argumento do exemplo, tendo em vista que o orador na próxima estrofe irá “esmiuçar” o argumento da ilustração anteriormente exposto. Abordemos inicialmente o procedimento no âmbito da *melos*.

Primeiramente, nos chama a atenção a modulação harmônica realizada nessa sequência da canção em que se apresentam conteúdos extremamente disfóricos. Temos, assim, uma modulação no tom da canção de “Sol” para “Sol menor”. Essa modulação é ratificada pela desaceleração do andamento da canção. Assim, o procedimento de modulação da harmonia tem efeitos de sentidos de intensificação da disforia, da disjunção histórica do orador e do auditório (tendo em vista a instalação da figura de comunhão “nosso”) com a liberdade no passado.

Vale dizer que as unidades entoativas assumem um modelo melódico de maior prolongamento de sua duração quando ascendentes, na forma de um salto, evidenciando a disjunção e a disforia do sujeito coletivo, a falta do objeto, seguido de asseverações, de fortes descendências gradativas, ratificando os conteúdos disfóricos. Outro elemento disfórico que se destaca é o tonema que encerra a frase musical em posição ascendente, indicando a prossecução, a espera da resposta do auditório, que é seguida de novos conteúdos apresentados de maneira descendente. Assim, temos a sequência “salto-prossecução-asseveração-salto” e, no final da estrofe no tonema de “gera...ções” uma descendência, encerrando asseverativamente os conteúdos da estrofe. Esse modelo melódico e harmônico permeia toda a demonstração da narrativa histórica com a utilização do gênero jurídico realizada pelo orador. Destaquemos que a partir dessa modulação, temos uma predominância da passionalização, sendo a tematização apagada da canção, uma vez que os conteúdos tratados são também predominantemente disfóricos. Passemos a abordagem da letra:

“Num tempo
 Página infeliz da nossa
 história
 Passagem desbotada na
 memória
 Das nossas novas
 gerações”

“Dormia
 A nossa pátria mãe tão
 distraída
 Sem perceber que era
 subtraída
 Em tenebrosas
 Transações”

O orador, na manutenção da embreagem enunciativa, instala uma narrativa passada, expondo a disforia ratificada pela *melos*, conforme expusemos. Destacamos, ainda, a aplicação do gênero jurídico, exercendo a função do *docere*. Dessa forma o orador busca trazer à memória do auditório acontecimentos que se referem à preparação para o golpe militar e à configuração disfórica que se deu durante esse período. Esses acontecimentos são, também, axiologizados “página infeliz”, “passagem desbotada” etc. Vale destacar que o orador busca ainda nesse trecho da canção se reportar a um auditório particular, individualizando os jovens de um auditório universal e que possivelmente não teriam vivido os acontecimentos narrados. Essa busca por suscitar a memória daqueles que viveram ou de trazer novos conhecimentos para as novas gerações se dá, também, de maneira axiologizada pela perspectiva do orador, por exemplo “transações” reccionadas a “tenebrosas”, “pátria mãe” em função sintática passiva em “subtraída”. Assim, o orador expõe narrativamente e tensivamente o momento da cisão do sujeito coletivo orador-auditório de seu objeto de valor comum “pátria-mãe”.

Temos como movimentação retórica a instalação de um oponente, aquele que subtrai o objeto de valor. Esse actante “opponente”, porém, fica em uma dimensão subentendida, sintaticamente o agente da passiva que em “tenebrosas transações”

subtraiu o objeto de valor. A ação desse oponente é ainda axiologizada pela dimensão interoceptiva do actante objeto “pátria-mãe” – “tão distraída”.

“Seus filhos
Erravam cegos pelo
continente
Levavam pedras feito
penitentes
Erguendo estranhas
catedrais”

O orador, instalando novos atores, expõe o fazer desses atores, podemos inferir que esse fazer está relacionado ao fazer dos exilados brasileiros que se espalhavam pela América. Vale dizer que a condição desses atores é figurativamente disfórica, destaca-se ainda a esfera qualificacional do “filhos” da pátria “cegos”, “penitentes” evidenciando as imposições realizadas pela opressão brasileira aos dissidentes do regime militar.

“E um dia, afinal
Tinham direito a uma
alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval
(Vai passar)”

Por meio do disjuntivo temporal “um dia afinal” o orador retoma o espaço e tempo eufóricos, citemos, nesse trecho, a predominância do gênero epidítico relacionando o “carnaval” à alegria, à conjunção dos “filhos” com a euforia. Destaca-se ainda o lexema “epidemia” reccionado à “ofegante”, trazendo à tona um efeito de sentido de euforia que se espalha entre todos os participantes da situação retórica instaurada: o simulacro do carnaval e do desfile.

“Palmas pra ala dos
barões famintos
O bloco dos napoleões
retintos
E os pigmeus do bulevar
Meu Deus, vem olhar

Vem ver de perto uma
cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear”

Ao utilizar o gênero epidítico, sobretudo com a função do *movere*, o orador exalta ironicamente diversas personagens carnavalescas, que compõe o desfile em que se dá o enredo. Por fim, o orador, por meio do vocativo “Meu Deus”, invoca uma autoridade divina numa interjeição, para que testemunhe a euforia que se instala no simulacro criado. Fica, ainda, evidente a retomada isotópica da cidade, representando um sujeito coletivo, no qual se inserem todos os atores da narrativa criada. Chamemos a atenção ao uso do jargão “evolução”, mais diretamente ligado ao contexto carnavalesco “a evolução” do bloco em um desfile, porém este bloco é adjetivado com um dos temas fundamentais e tensivos em que se alicerça a narrativa: a evolução da “liberdade”.

Ainda como um recurso recorrente nas canções buarquianas sociopolíticas e outras que tratam dessa temática, o orador utiliza a claridade “dia clarear” relacionado à “evolução da liberdade”, ao fim da opressão (da escuridão). Percebemos nessa construção uma relação de contiguidade tensiva linguisticamente manifestada: a parada da opressão, relacionada à evolução da liberdade, tendo como elemento transitivo, “até o dia clarear”. Assim, o orador encerra a narrativa disfórica.

Destaquemos que, no âmbito da *melos*, temos o retorno da presença da tematização, apagada anteriormente na narrativa disfórica, e uma nova modulação harmônica para “*Sol maior*”. Encaminha-se, assim, para um desfecho de forma eufórica, em que os atores são sancionados positivamente com o objeto de valor “liberdade”, encerrando a performance dos atores envolvidos na narratividade construída. A canção segue, então, para a peroração: a estesia dos atores em conjunção com o referido objeto.

“Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório
geral vai passar
Ai, que vida boa, olerê
Ai, que vida boa, olará
O estandarte do sanatório

geral
Vai passar”

Assim, o orador expõe seu estado de estesia, com a integração letra x melodia baseada predominantemente pela tematização a partir da axiologização positiva da vida, seguida pela aliteração que celebra essa estesia “olerê”, “olará”. A estesia, em referência, leva os atores à loucura “O estandarte do sanatório geral”, mais um bloco que, no simulacro, irá desfilar. Vale destacar que temos, na configuração discursiva da canção, uma construção de duas isotopias principais:

- uma referente ao passado – disfórica – em uma narrativa de gênero jurídico e de função *docere*, em que tanto letra quanto melodia dialogam para a ratificação desse efeito de sentido, do processo de cisão e da disjunção do sujeito com seu objeto (destaquemos, nesse âmbito sobretudo a modulação harmônica para um tom menor e a passionalização predominante) e;
- uma referente ao presente e ao futuro – eufórica - voltada para a conjunção, em que temos predominantemente o gênero epidítico e deliberativo e a função *movere* e *delectare*, conteúdos cujo diálogo entre letra e melodia ratifica, na intercambialidade passionalização x tematização. Ressaltemos que a canção termina com a integração predominante pela tematização e pela modulação harmônica em “*Sol maior*” novamente, na conclusão eufórica, evidenciando a chegada do objeto “liberdade”.

Podemos ainda inferir que a construção discursiva da canção é sustentada por essas duas isotopias figurativas, uma eufórica e outra disfórica. Essas isotopias remetem à alteridade, à opressão, passada e à identidade, à liberdade, na iminência do devir que em um andamento acelerado chega como um objeto de valor na forma do sobrevir tanto sobre o orador, que podemos depreender como destinador-sujeito, quanto sobre o auditório, depreendido como destinatário-sujeito.

6.3.4.2 *Ethos e pathos*

Nessa canção, temos um orador cuja constituição do *ethos* está modalizada pelo “saber-querer-poder”. O saber acerca de um contexto eufórico, a partir do qual se

delibera sobre o devir. Esse saber sobre o futuro eufórico é colocado em contraste com o saber de um contexto disfórico, cujo conhecimento é exposto para trazer à memória esses conteúdos. Assim, o orador constrói seu *ethos* tocado pela euforia, pela conjunção com seu objeto de valor: a liberdade. Destacamos, ainda, nessa construção a dimensão coletiva do *ethos* do orador, dadas as figuras de comunhão que ele emprega, a fim de compartilhar a relação com o objeto “liberdade”.

Percebemos, ainda, que o orador busca modalizar seu auditório, pelo “saber”, e pelo “querer”, visto que há uma convocação para acompanhar os acontecimentos da narrativa que acontece na transição do futuro, eufórico, para o passado, disfórico, e, então, para o presente, eufórico. Respectivamente passando pelos gêneros deliberativo, jurídico epidítico. Notemos que o orador delibera, em sequência utiliza o gênero jurídico, seguindo ao gênero epidítico. Por fim, podemos considerar que na canção o orador celebra a chegada do objeto de valor, constituindo um *ethos* tocado pela celebração e estesia na conjunção alcançada tanto por parte do orador, quanto por parte do auditório.

Dessa forma, a partir dessa construção discursiva do *ethos* coletivo e da sua articulação com o *logos* e com a *melos*, podemos depreender como paixões que são suscitadas no auditório: a compaixão, a cólera, a confiança e a indignação na relação com as isotopias figurativas construídas no passado e que recobrem o tema tensivo opressão; e da emulação, na relação com as isotopias que recobrem o tema tensivo liberdade, presente e futura. Consideremos, ainda, que a euforia da conjunção com o objeto é exposta de maneira a ocorrer uma modalização pelo “querer” entrar em conjunção também com esse objeto. Assim, podemos demonstrar a discursividade abordada nessa análise com o seguinte quadro:

[...] o estado de consciência torna-se a consciência de um estado, a passividade posição de uma passividade, o mundo torna-se correlativo de um pensamento do mundo e só existe para um constituinte. [...] Merleau-Ponty, 1945)

“Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Nem há mais lugar
O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar”
(Olê, olá, 1965 – Chico Buarque)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, propusemo-nos a analisar as canções de Chico Buarque com temática sociopolítica. Buscamos depreender as estratégias utilizadas, os propósitos comunicativos, as paixões presentes e suscitadas por meio das referidas canções, durante o período da ditadura.

A partir das análises por nós realizadas, podemos afirmar que o corpus, ora selecionado, compõe um ato retórico específico, ou seja, há em sua configuração discursiva ao menos um propósito comunicativo comum: tratar retoricamente de questões que não poderiam ser tratadas de forma explícita. Observamos em um nível tensivo a temática da opressão *versus* liberdade na relação com o estado de coisas instaurado pelo regime militar. Assim, as canções buarquianas sociopolíticas selecionadas possuem uma convergência temática em uma dada perspectiva, a fim de obter a adesão do auditório.

O orador, ao instaurar um espaço e compor um ato retórico específico, coloca suas canções como uma resposta a seu contexto de produção. Procuramos eleger para

análise canções que marcassem de alguma forma o diálogo com a configuração sociopolítica, com as modificações dos governos militares que se revezavam entre linha-dura e grupo da Sorbonne e, também, com atos e acontecimentos do período de vinte e um anos da ditadura. Elencamos, então:

- as canções, cujo período de composição está compreendido entre 1964 e 1969, – “Bom tempo” e “Ano novo” –, que possuem uma perspectiva de saudosismo em relação ao passado, de pessimismo diante da configuração social e política do Brasil da ditadura e de esperança acerca do futuro. Apresentam configuração discursiva que podemos acompanhar nas análises realizadas relacionada à mobilização da compaixão e da emulação, tendo como referência o estado de coisas e os temas tensivos expostos;
- as canções, cujo período está compreendido entre 1970 e 1975, considerados os anos mais duros do período ditatorial, “Apesar de você”, “Cálice” e “Deus lhe pague” que têm um tom recrudescido, de resistência e de protesto mais incisivo, nas quais temos suscitadas paixões como a cólera, a indignação, a confiança e, em outro sentido, a calma. “Samba de Orly”, “Tanto mar”, “Fado tropical” em que temos a tônica na paixão da compaixão e da emulação, e, ainda, canções com o tom de denúncia explícita, como “Acorda, amor”, focalizando paixões como o temor, a partir dos mesmos temas tensivos – opressão *versus* liberdade;
- as canções, cujo período está compreendido entre 1976 e 1984, os anos finais da ditadura militar, o início de abertura política e das concessões como a anistia. Destacamos, assim, canções como “Meu caro amigo”, que ainda aborda uma configuração social disfórica e focaliza paixões como a compaixão e a indignação; “Angélica”, que se propõe a realizar uma denúncia clara de atentado de militares a Zuzu Angel; “Pedaço de mim”, produção que podemos, também, associar ao tema do exílio e da separação, ambas colocando em perspectiva mais uma vez a compaixão; e, por fim, “Vai passar”, que encerra nossa proposta de análise, uma vez que está relacionada à movimentação social culminada com o fim do regime militar e,

para essa canção, depreendemos o *pathos* da emulação, na relação com os mesmos temas, porém relacionados a um novo estado de coisas.

Embora não sejam categorias fóricas “opressão x liberdade”, assimilamos haver tensividade a partir dos temas fundamentais depreendidos em uma dimensão temporal, em uma perspectiva da espera, do devir que se quer iminente do que “já é” e do que “ainda não é” na percepção do sujeito.

Buscamos compreender, assim, em que medida as canções analisadas compõem um ato retórico constituído de um orador (*ethos*) diante de um auditório, a fim de mobilizar paixões (*pathos*) que, por meio de recursos verbais e racionais, coloca uma questão a ser tratada (*logos*), tendo como suporte e parte do simulacro a melodia e elementos musicais (*melos*), utilizando para isso a canção, a busca do equilíbrio e da articulação dos dois últimos elementos citados, (o *logos* e a *melos*), o meio pelo qual a situação retórica se instala.

Pudemos demonstrar, ainda, que as canções em referência apresentam, como fator de persuasão ou de convencimento, a modalização patêmica. Assim, temos a exposição de um estado de coisas ao assentimento do auditório. De um lado, está a exposição de uma alteridade associada à opressão e ao próprio governo militar e, de outro, a de uma identidade associada à liberdade, ao próprio orador e ao auditório e, sobretudo, ao fim do período ditatorial. Disso tudo, podemos concluir a mobilização de paixões na relação com o estado de coisas exposto por meio das canções.

Por meio do corpus analisado e, conseqüentemente, da situação retórica cancional específica por ele instaurado, o orador busca configurar um *ethos* que preencha condições de credibilidade para a aceitação do público. Ressaltemos a *arete*, a *eunoia* e a *phronesis*. Para esse fim, destacamos diversas estratégias como diferentes figuras de comunhão, instauradoras de uma identidade como “minha gente”, “amor”, “meu caro amigo”; a proposição de um objeto de valor comum, colocando o auditório-destinatário também na disposição de auditório-sujeito; a exposição de um estado de coisas em uma relação de identidade consigo e de alteridade com o oponente, o opressor e, por fim, a implicação do Regime Militar e

da opressão e a concessão marcada pelo fim desse regime. O orador faz essa exposição em um posicionamento associado a um bem comum que se propõe ao assentimento do auditório, fator que, para nós, está intensamente associado à dimensão política dos textos cancionais analisados.

Ressaltemos que o orador, instalado nas canções sob as actâncias de destinador, posiciona-se também na actância de sujeito, muitas vezes como um sujeito coletivo como recurso persuasivo, dada a comunhão com o auditório. Dirige-se a um ouvinte, que exerce a actância de destinatário para, assim, exercer seu fazer persuasivo e de modalização patêmica. Assim, o actante destinatário é colocado em disposições adequadas para a adesão às teses apresentadas, ou seja, a liberdade como objeto de valor comum por meio de um “querer” e a opressão como abjeto por meio de um “não querer”. Dessa forma, a opressão é semantizada axiologicamente como abjeto-comum, a partir de revestimentos figurativos e temáticos em percursos isotópicos. O mesmo procedimento é realizado com a liberdade, categorizada também como objeto de valor comum. Podemos, assim, depreender o eixo sêmico tensivo “opressão” *versus* “liberdade” no âmbito político e social brasileiro.

Evidenciamos, também um quarto elemento de prova de persuasão, a *melos*, que, conforme demonstramos, se articula às demais provas retóricas *ethos*, *logos* e *pathos*. Podemos evidenciar tal possibilidade, tanto pela própria natureza da *melos* – que toca o campo passional do ser, uma vez que ela é capaz de tocar o sujeito que, ao ouvir uma música, pode emocionar-se, alegrar-se ou entristecer-se – quanto pela possibilidade de articulação ao *logos* nas canções, ratificando conteúdos, suscitando efeitos de sentido e, por fim, intensificando a modalização patêmica na situação retórica cancional.

Ressaltemos, ainda, que a *melos* serve como princípio estruturador e estabilizador do *logos*, considerando os saltos, as ascendências, as descendências, as gradações. Temos, assim, as formas de integração: passionalização, tematização ou figurativização, articulando-se entre si, sincretizando-se ao texto das canções e suscitando efeitos de sentido específicos, servindo aos propósitos comunicativos e à própria persuasão.

Destaquemos, ainda na dimensão da *melos* como prova de persuasão, a estabilidade que ela dá aos textos cancionais que podem ser retomados em sua integralidade, seja por meio de uma nova audição da canção, seja, até mesmo, pela ativação da memória discursiva, uma vez que as canções ficam constituídas na memória dada sua estabilidade, ou seja, o texto cancional não se desfaz na clareza como uma linguagem comum numa prática utilitária, pois permanece em seu plano de expressão na memória como possibilidade de reatualização, constituindo-se como um uso da linguagem semantizado pela *melos*. Assim, uma canção na memória discursiva está sempre na iminência de uma manifestação, ou seja, de seu plano de expressão encontrar um plano de conteúdo em uma nova enunciação interna, pela ativação da memória, ou externa ao indivíduo, em uma nova audição.

Dessa forma, sobre a relação *ethos*, *logos*, *pathos* e *melos*, temos que não se isolam, mas se articulam, conforme demonstrado, pois o *pathos* incide sobre o *ethos* e sobre o *logos*, assim como o *logos* incide sobre o *ethos* e sobre o *pathos*, e o *ethos* incide sobre *pathos* e sobre o *logos* e a *melos* em uma situação retórica tomada como cancional permeia a trilogia constituída.

Ainda em nosso modelo de análise, pudemos notar que o orador se serve dos gêneros retóricos *epidítico*, *jurídico* e *deliberativo*, para cumprir as funções retóricas *movere*, *docere* e *delectare*, a fim de alcançar seus propósitos comunicativos na situação retórica em questão. Assim, temos nas canções analisadas a formalização de isotopias figurativas que compõem percursos gerativos de sentido, recobrando os temas fundamentais e tensivos tratados, tanto como recurso para “driblar” a censura prévia, mecanismo de opressão do Estado, quanto como uma estratégia a que o compositor recorre com o intuito de realizar a movimentação retórica, a negociação das distâncias e, por fim, a proposição de teses. Mobilizam-se, assim, paixões em relação a um estado de coisas, atuando sobre os estados de consciência e, reciprocamente, sobre a consciência de um estado do auditório, modificando ou ratificando uma *doxa* já existente em um espaço discursivo de polêmica, de tensão e de controvérsia.

Apresentamos, a seguir, um diagrama em que buscamos representar graficamente a maneira como concebemos o corpus ora analisado, à luz do modelo interdisciplinar por nós utilizado para as análises. Neste diagrama, optamos por deixar linhas

pontilhadas em algumas passagens, pois o cerne da retórica consiste em uma intersubjetividade discursiva, em uma ação consentida sobre o outro na negociação de sentidos, de distanciamentos ou de aproximações. Assim, não podemos pressupor que sempre haja a adesão e a modalização patêmica em relação aos temas tratados, uma vez que pode ou não ocorrer a adesão à tese por parte do auditório.

Figura 4. Representação da situação retórica canção e da articulação da trilogia retórica na canção associada à melos

Dessa forma, por meio da exposição por nós realizada, pode-se perceber que os sentidos e a orientação argumentativa de um enunciado cancional vão além da letra, da superfície linguística que há na canção. A ideologia, as intenções, os pressupostos, os fatores implícitos, enfim, os possíveis efeitos de sentido estão, muitas vezes, subjacentes ao texto e à sincretização de seus elementos produtores de sentido: estão no âmbito do discurso, o que nos mostra que um enunciado e seu produto pressuposto, a enunciação, em uma determinada situação ou contexto, podem ter sentidos e tratar retoricamente de questões que, para serem percebidos, devem ser discursivizados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**: Nota sobre os aparelhos ideológicos do estado. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

ALVIN, Francisco; CACASO, Chacal; CESAR, Ana Cristina; LEMINSKY, Paulo. **Poesia Marginal**. 1. ed. São Paulo: Editora Ática, 2012

AMOSSY, Ruth (org). **Imagens de si no discurso**. A construção do *ethos*. Trad. Dilson F. da Cruz et al. São Paulo: Contexto, 2005.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior; Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998 [s/d].

ARISTÓTELES. **Retórica das paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [s/d].

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. 4. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [s/d]. (Os Pensadores).

ARISTÓTELES. **Tópicos** - dos Argumentos Sofísticos. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**: MPB anos 70. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

BAKHTIN, Mikhail (Volochnikov). **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 9.ed. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. Os gêneros do discurso. *In*: **Estética da criação verbal**. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria semiótica do texto**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso**: fundamentos semióticos. 3. ed. São Paulo: Humanitas/ FFLCH /USP, 2001.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2002.

BEAUGRANDE, Robert de. **New foundations for a science of text and discourse**: cognition, communication and freedom of access to knowledge and society. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation, 1997.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães et al. Campinas: Pontes, 1989.

_____. **Problemas de linguística geral I**. 5.ed. Trad. Maria da Glória Novak; Maria Luisa Neri. São Paulo: Pontes, 2005.

BERTRAND, Denis. **Caminhos de semiótica literária**. Bauru: Edusc, 2003.

BRANDÃO, Helena Nagamine. Da língua ao discurso, do homogêneo ao heterogêneo. *In*: BRAIT, Beth. (Org.) **Estudos enunciativos no Brasil**: histórias e perspectivas. Campinas: Pontes, 2001.

CARMO JR., José Roberto do. A voz: entre a palavra e a melodia. *In*: **Teresa**: Revista de literatura brasileira. Vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.

CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de Análise do Discurso**. 2. ed. Coord. Trad. Fabiana Komesu. São Paulo, Contexto, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Pathos* e discurso político. *In*: MACHADO, I. L.; MENEZES, W.; MENDES, E. (org). **As emoções no discurso**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007.

CHOMSKY, Noam. **Reflexões sobre a linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. **Aspectos da teoria da sintaxe**. 2. ed. Trad. José Antônio Meireles e Eduardo Paiva Raposo. Coimbra: Armênio Amado, 1978.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e Persuasão**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2004.

CUNHA, Celso. & CINTRA, Lindley. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa. São Paulo: Jornal Folha de S. Paulo, 1994-1995.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009

DUCROT, Oswald. **O dizer e o dito**. Rev. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso, a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

ESPINOSA, Baruch de. **Da origem e da natureza das afecções**. Trad. Joaquim Ferreira Gomes. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Os Pensadores).

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. Coordenadora de Trad. Izabel Magalhães. Brasília: Ed. da UnB, 2001.

_____. **Language and Power**. New York: Longman, 1989.

_____. Discurso, mudança e hegemonia. In. PEDRO, Emilia Ribeiro. (Org.). **Análise Crítica do Discurso**. Lisboa: Caminho, 1997.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1996.

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

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

_____. **Linguagem e Ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 1993.

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **O páthos do enunciatário**. In: Alfa. Revista de Linguística. São Paulo, v. 48, nº 2, 2004, p. 69-78.

_____. A Semiótica Discursiva. In: LARA, G. M. P.; MACHADO, I. L.; EMEDIATO, W (orgs.). **Análises do discurso hoje**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Elementos de análise do discurso**. 14. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

FONSECA, Ísis Borges da. A Retórica na Grécia. In: MOSCA, Lineide do L. S. (Org.) **Retóricas de ontem e de hoje**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique du Discours**. Limoges: Pulim, 1998.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins fontes, 2002.

_____. **A arqueologia do saber**. 7. ed. Trad. Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2005.

_____. **A ordem do discurso**. 22. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2012.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos** - Ensaios Críticos. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GROUPE μ. **Retórica Geral**. São Paulo: Cultrix/Ed. da Univ. de São Paulo, 1974.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. **Sobre o sentido**: ensaios semióticos. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **Maupassant**: a Semiótica do texto exercícios práticos. Florianópolis: UFSC, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões** – Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Editora Ática, 1993.

HJELMSLEV, Louis. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções**. Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Cortez, 2002a.

_____. **O Texto e a construção dos sentidos**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2002b.

_____. **A inter-ação pela linguagem**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

_____. **Introdução à lingüística textual**: trajetória e grandes temas. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Argumentação e linguagem**. 11. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

LOPES, Edward. **Fundamentos da Lingüística Contemporânea**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. Ordem e desordem em fora da ordem. *In: Teresa – revista de literatura brasileira*, vol. 4/5. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. Terra a vista: aportando na canção. *In: Gragoatá: Revista do Instituto de Letras da UFF*, v. 16. Niterói, 2004.

_____. **Elos de Melodia e Letra**: análise de seis canções. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. 3. ed. Campinas: Pontes, 1997.

MENESES, Adelia Bezerra. **Chico Buarque de Holanda** – seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico, exercícios. Série Literatura Comentada. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. **Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Militância Cultural**: a Maria Antônia nos Anos 60. São Paulo: COM-ARTE, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Reginaldo de Piero. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.

MEYER, Michel. **Questões de retórica**: linguagem razão e sedução. Trad. António Hall. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. As bases da retórica. *In: CARRILHO, M. M. (org.). Retórica e comunicação*. Trad. de Fernando Marinho. Lisboa: Edições Asa, 1994.

_____. **A retórica**. Apresentação Lineide Salvador Mosca. Trad. Marly N. Peres. São Paulo: Ática, 2007.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. **Subjetividade no editorial**: uma análise retórico argumentativa da adjetivação. São Paulo, 1990. 406f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

MOSCA, Lineide do Lago Salvador. (org.) **Retóricas de ontem e de hoje**. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004a.

MOSCA, Lineide Salvador. A teoria perelmaniana e a questão da afetividade. *In*: OLIVEIRA, E. Chagas (org.) **Chaïm Perelman: Direito, Retórica e Argumentação**. Feira de Santana: Univ. Estadual de Feira de Santana/ Núcleo interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Filosofia, 2004b, p.129-140.

_____. O espaço tensivo da controvérsia: uma abordagem discursivo-argumentativa. **Filologia e Língua Portuguesa**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, 2007, p. 293-310.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música** – história cultural da música popular. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NERCOLINI, Marildo José. **A Música Popular Brasileira repensa identidade e nação**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, PUC-RS, nº 31, dezembro de 2006, p. 125-132. Online:

<http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/31/marildo_nercolini.pdf>. Acesso em: 10.02.2013.

OLIVEIRA, Adriano Dantas. A articulação *ethos*, *logos* e *pathos*: análise sêmio-retórico-discursiva da canção buarquiana “Acorda, amor”. *In*. LUQUES, Solange Ugo; MIRANDA, Daniela da Silveira; PUH, Milan (orgs.). **Discurso em suas pluralidades teóricas**. São Paulo: Paulistana Editora, 2013. Online: <<http://www.epedusp.com.br>>. Acesso em 18.07.2014.

OLIVEIRA, Adriano Dantas. A trilogia retórica associada à *melos*: análise discursiva de canções buarquianas sob o enfoque da tensividade. *In*. AQUINO, Z. G. O.; BENTO, E. J. ; OLIVEIRA, M. A. ; OLIVEIRA, A. D. ; PONTES, V. S. ; SANTOS,

T. J. F. **Linguagem, Estratégia e (Re)Construção**. São Paulo: Editora Paulistana, 2014.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas: 3. ed. Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. 3.ed. Trad. Eni P. Orlandi *et al.* Campinas: Ed.UNICAMP, 1997.

PEDRO, Emilia Ribeiro. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. *In*. _____. (Org.). **Análise Crítica do Discurso**. Lisboa: Caminho, 1997.

PERELMAN, Chaim. **Argumentação**. *In* Enciclopédia Einaudi - Vol.11. Lisboa: Imprensa nacional - casa da moeda, 1987.

_____. **La lógica jurídica y la nueva retórica**. Madrid: Editorial Civitas, 1988.

_____. **Lógica Jurídica**. Trad. de Vergínia K. Pupi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: A nova retórica. 2. ed. Trad. Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2004.

PIMENTEL, Luis. **Com esses eu vou**. Rio de Janeiro: Zit Editora, 2006.

PIRES, Eduardo Lopes. **O ethos e o pathos no hipergênero “primeira página”** análise discursiva das edições de abril de 1964 dos diários *Correio da Manhã* e *O Globo*. São Paulo, 2012. 249f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PLANTIN, Christian. **A Argumentação**: história, teorias, perspectivas. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2008.

PLATÃO. **Górgias**. In *Platon*. Paris: Garnier Frères, 1967 [s/d].

_____. **Phèdre**. In *Platon*. Paris: Garnier Frères, 1964 [s/d].

_____. **Protágoras**. In *Platon*. Paris: Garnier Frères, 1967 [s/d].

POSSENTI, Sírío. **Os limites do discurso**. Curitiba: Criar, 2002.

_____. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
(Texto e linguagem)

REBOUL, Oliver. **Introdução à Retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RESENDE, Viviane; RAMALHO, Viviane. **Análise de discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 16. ed. Trad. de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1991.

SILVA, Alberto Ribeiro da. **Sinal Fechado**: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

SOUZA, Tarik de. **O som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Desiderata, 2009.

SWALES, John Malcolm. Genre analysis – setting the scene. In: **English in academic and research settings**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TATIT, Luiz. **Semiótica da canção**: melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. **O cancionista** – composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **Musicando a semiótica** – ensaios. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Abordagem do texto. *In*: FIORIN, Luiz José. (org). **Introdução à lingüística I**. Objetos teóricos. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.

_____. **O século da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VALÉRY, Paul. **Cashiers**, t.1. Paris: Gallimard/ LA Pléiade, 1973.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAN DIJK, Teun A. Semântica do discurso e ideologia. *In*. PEDRO, Emilia Ribeiro (Org). **Análise Crítica do Discurso**. Lisboa: Caminho, 1997.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VIEGAS, Pedro. **Trajetória Rebelde**. São Paulo: Cortez Editora, 2004.

ZAPPA, Regina. **Para seguir minha Jornada**. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ZILBERBERG, Claude. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivã Carlos Lopes; Luiz Tatit; Waldir Beividas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Elementos de Semiótica Tensiva**. Trad. Ivã Lopes; Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

REVISTAS E REFERÊNCIAS AUDIO-VISUAIS

Brasil, ontem, hoje, amanhã. direção: Olívio Tavares de Araújo. Produção: Agência nacional. Rio de Janeiro, 1975. 50 min. Disponível em: <<http://www.videotecas.armazemmemoria.com.br>>. Acesso em 20.03.2012.

Chico Buarque - Vai Passar. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: EMIBR, São Paulo – SP, 2005. 100 min. DVD

Chico Buarque - À Flor da Pele. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: EMIBR, São Paulo – SP, 2005. 96 min. DVD.

Chico Buarque - Meu Caro Amigo. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: EMIBR, São Paulo – SP, 2005. 109 minutos DVD.

Dia que Durou 21 Anos, O. Direção: Camilo Tavares. Pequim filmes. São Paulo – SP, 2013. 77 min. DVD

João Goulart: Jango. Direção: Maria Paula Araújo; Toninho Muricy; Sergyo Rocha. Produção: Caliban Produções, Rio de Janeiro – RJ, 2000. 114 min. DVD.

Noite em 67, Uma. Direção: Renato Terra; Ricardo Calil. Produção: Video filmes produções artísticas, Rio de Janeiro – RJ, 2010. 85 min. DVD.

Regime Militar no Brasil (1964: 40 anos depois), O. Direção: Cesar Mendes e Chico Sant'anna. TV Senado, Brasília – DF, 2004. 144 min. DVD.

ROLLING STONE, São Paulo: Ed. Spring, nº 61, ano 5, out. 2011.

REFERÊNCIAS WEBIOGRÁFICAS

CENSURA MUSICAL. Disponível em <<http://www.censuramusical.com.br>>. Acesso em 10.12.2012.

CHICO BUARQUE. Disponível em <<http://www.chicobuarque.com.br>>. Acesso em 10.12.2011.

GRUPO TORTURA NUNCA MAIS/RJ (GTNM/RJ). 2008. Disponível em <<http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhes.asp?CodMortosDesaparecidos=330>>. Acesso em 20.08.2010

“JÔ ONZE E MEIA” (SBT), 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iN6uYkXL8Ms>>. Acesso em 24/10/2010.

ANEXOS

Anexo 1 – Primeira página da *Folha de S. Paulo* 20.03.1964 – mencionada na pág. 48³¹

uto em Chipre

NK, 19 (UFF-FOLHA) — Violento con-
to entre oficiais gregos e turcos em
cidade grega insurreta, ignora-se si-
tuacao da luta. As informacoes de
um emissario atacado por cipriotas gre-
gos e alios se sabe se houve tréves,
tomo, que as forças da ONU intervio-
em o cessafogo.

o não é ma-
ximamente
do-o se
lucra-
e des-
apre-
e uma
muni-
am de
ganhos
de
rendas
força
ma-
e não
Mar-
dia”
de
ouca”,
ma-
nem
mul-
mas,
elas
ser
a co-
nova,
Pag.

de

CJ. 2

A. 11

ITO

A. 11

IT

A. 13

A. 15

LOS

ões

PRIMEIRA PÁGINA

FOLHA DE S. PAULO

Um jornal a serviço do Brasil

ANO XIV

*

São Paulo — Sexta-feira, 20 de março de 1964

*

N.º 12.696

SÃO PAULO PARA DEFENDER O REGIME

Povo, pela Constituição

São Paulo parou em defesa da Constituição: da República à 56, os povo.

A disposição de São Paulo e dos brasileiros de todos os recantos da pátria para defender a Constituição e os princípios democráticos, dentro do mesmo espírito que ditou a Revolução de 32, originou ontem o maior movimento cívico já observado em nosso Estado: a "Marcha da Família com Deus, pela Liberdade".

Com bandas de música, bandeiras de todos os Estados, centenas de faixas e cartazes, numa cidade com ar festivo de feriado, a "Marcha" começou na praça da República e terminou na praça da Sé, que viveu um dos seus maiores dias. Meio milhão de homens, mulheres e jovens — sem preconceitos de cor, credo religioso ou posição social — foram mobilizados pelo acontecimento Com "vivas" à democracia e à Constituição, mas valendo os que consideram "traidores da pátria", concentraram-se defronte da catedral e nas ruas próximas.

All, oraram pelos destinos do país. E, através de diversas mensagens, dirigiram palavras de fé no Deus de todas as religiões e de confiança nos homens de boa-vontade. Mas, também de disposição para lutar, em todas as frentes, pelos princípios que já exigiram o sangue dos paulistas para se firmarem.

PAGS. 8, 9 e 10

Fogo deixa "Difusora" sem notícias

Toda a aparelhagem da Rádio Difusora, instalada na sua Sete de Abril, 230, ficou destruída, ontem à tarde, em consequência de um incêndio provocado por um curto-circuito nos fios de alta tensão. Não obstante os esforços desenvolvidos pelos funcionários da emissora, as chamas não puderam ser debilitadas antes de atingirem e queimarem as mesas de transmissão e recepção e outros aparelhos, impedindo os trabalhos noticiosos. A emissora, entretanto, continuou transmitindo com a sua estação no Sumaré. Além do material da emissora de rádio, ficaram inutilizados, também, o aparelho de telenor e as instalações da Agência Mercantil, que funcionava anexa à estação.

Um dia no mundo

Jack Ruby dispunha seu principal advogado do delito, Mexico, Bell, e contrariando o desejo de sua esposa, chegou ao local de Jack Ruby, onde morreu estabuladamente com sua esposa geral, esperando a defesa do réu.

O sonho socialista está preparando nova dramática e orográfica para o ruído, viciando a simplicidade e a verdade-lá fonticamente. O motivo da manifestação apresentada por entidades filiotinas: um ruído precisa proporcionar mais com a tecnologia e gramática de que vem o conteúdo de que denegaria enervar.

O general de Gaulle despediu-se do Rio de Janeiro, após visita oficial de 2 dias. Após sua partida, foi divulgado comunicado conjunto franco-mexicano, resultando da visita de México, e falante sobre diversos problemas latino-americanos.

URSS dá automóveis

MOSCOW, 19 (AFP-FOLHA) — Todos os invalidos soviéticos da Segunda Guerra Mundial receberão gratuitamente — segundo promessa do governo da URSS — um automovel pequeno, como recompensa pelo seu uso. A conservação desses carros — chamados "Zaporozhets" — correrá por conta do governo.

Frente Popular tem programa e diz o que quer

O comentarista D'Alembert Jacoud traz-nos o texto integral do documento constitutivo da Frente Popular — para cuja organização só está faltando a adesão do grupo do deputado Leonel Brizola, confirmando-se, porém, que a Frente existirá, quer seja ou não o grupo brizolista. O texto está sujeito a algumas alterações, as quais, no entanto, não o modificariam em substancia.

Segundo o documento (PAG 3), a Frente se constitui para assegurar apoio parlamentar e popular a um programa que abrange emendas à Constituição, leis ordinárias e atos de competência exclusiva do Executivo destinados a permitir que se processem no país, pacificamente, através da expansão do processo democrático, a sen guerra da continuidade do sistema constitucional, as reformas de base "capazes de conciliar o desenvolvimento econômico, a emancipação do país e a melhoria do nível de vida das classes populares".

Se o presidente João Goulart resolver mesmo reformular o governo, tendo por base as forças populares, o documento entra o seu programa, pois resulta de elaboração sistemática do pensamento maior das forças nacionalistas e de esquerda — é o que nos afirma o comentarista.

Dúvida ainda a Frente que não tem o propósito de absorver ou superar "qualquer partido ou associações, frentes ou grupos".

Condenados Placido e Delelis

Dois dos dois argüidos envolvidos nas ocorrências verificadas em São Paulo por ocasião da rebelião de Brasília e mais os líderes sindicais Afonso Delelis e José Araújo Pinheiro, foram condenados a 4 anos de prisão, no julgamento iniciado ontem às 9 horas da manhã e que só veio a terminar às 3 horas da madrugada de hoje, após o Conselho de Justiça Militar haver-se reunido em sessão secreta por mais de 5 horas.

Foram condenados os sargentos Almir Zoch Cavalcete, Armando D'Avila Machado, Ednei Adolfo Neto, José Pereira Santiago Neto, Edgar Nogueira Borges e Maurício Porto, além dos civis Flávio e Delirio.

Os demais implicados, são: o coronel João César Coutinho, Otton de Oliveira Garcia, Erino Ferreira, José Pinto Costa, Edro Quadros e Icarai Rebelo dos Santos, foram absolvidos pelo Conselho de Justiça Militar.

Politica de hoje

Tendência de permanencia em doutrina existente durante o período anterior. São Paulo recebe Grupo Delta enviado a Brasília em missão de observação da luta no país. No texto da Diária Informamos que os deputados da Frente Popular se dividiram em duas correntes: uma defendendo a manutenção da atual situação política e outra defendendo a mudança radical.

Falando a senhora autocrata, o Sr. Paulo não participou do encontro realizado ontem à noite na casa da Sra. (pag. 1) e governador Adolpho de Barros, pois não se comprometera há muito tempo. Se ele não vai nem aos grandes dias.

Instituto de Ciências do Rio de Janeiro, sob a direção de 18.ª Comissão Nacional de FPD que homologou a candidatura de Juscelino Kubitschek à presidência da República em 1965.

³¹ Arquivos Folha de S. Paulo disponíveis em: Folha de S. Paulo. Primeira Página. São Paulo: Folha da Manhã, 1985

Anexo 2 – Primeira página da *Folha de S. Paulo*, 14.04.1964 – mencionada na pág. 48

PRIMEIRA PÁGINA

horas ofertas
rias estão
ão de Imoveis

FOLHA DE S. PAULO

Um jornal a serviço do Brasil

ANO XLIV ★ São Paulo — Quinta-feira, 14 de abril de 1964 ★ N.º 12.723

Kruchev ataca Pequim
e anuncia rompimento
com China Comunista

PAG. 2

Castelo pede ajuda a todos os brasileiros

O grande compromisso

Em sessão solene do Congresso Nacional, após o juramento, o mal. Castelo Branco assina o termo de posse da presidência dos Estados Unidos do Brasil

O símbolo da autoridade

As 16 h 30, no Palácio do Planalto, o mal. Humberto Alencar Castelo Branco recebe do sr. Ranieri Mazzilli a faixa simbólica da presidência da República

Escolhidos doze ministros; falta um

BRASILIA, 15 (PO-
LHA) — Pouco depois
de haver o marechal
Castelo Branco assu-
mido a presidência, foi
divulgada a compo-
sição do Ministério:
Guerra: gen. Costa e
Silva (acumulando
Minas e Energia);
Marinha, alm. Rade-
maker; Aeronautica,
brig. Correia de Melo;
Fazenda, Gouveia de
Bulhões; Exterior, Lei-
tão da Cunha; Viáçco,
Juarez Távora; Edu-
cação, Flávio Suplicy
de Lacerda; Saúde,
Raimundo de Brito;
Agricultura, Oscar
Thompson Filho; Jus-
tiça, Milton Campos;
Trabalho, Arnaldo
Sousa; Indústria e

A rampa para o poder

"Nunca um só ho-
mem precisou tanto da
compreensão, do apoio
e da ajuda de todos os
seus concidadãos" —
disse ontem o mare-
chal Castelo Branco,
ao ser investido na
residência da Repu-
blica pelo Congresso.

O novo chefe do
governo declarou-se
cumpridor e defensor
da Constituição, escr-
vo da lei e presidente
de todos os brasilei-
ros, não o chefe de
uma facção. E acentu-
ou que a preocupa-
ção central do gover-
no que se inicia será a
arrancada para o de-
senvolvimento. "O re-
medo para os malefí-
cios da extrema es-
querda não será o nas-
cimento de uma direi-
ta reacionária, mas as
reformas que se fize-
rem necessárias" —
afirmou. Crê que o de-
senvolvimento é com-
patível com os proces-
sos democráticos, mas
não crê em desenvolvi-
mento à sombra da
carga inflacionária.

"Nossa vocação —
disse também — é a li-
berdade democrática,
governo da maioria
com a colaboração e
respeito das minorias."

Com referência à
política externa, afir-
mou que terá como
postulado básico a in-
dependência do Brasil.
Todas as nações de-
mocráticas e livres se-
rão nossas aliadas, as-
sim como terão o apoio
de nosso país para sua
autodeterminação. To-
dos os povos que que-
rem ser livres pela de-
mocracia representa-
va. Serão fortalecidas
as alianças das nações
livres das Américas e
respeitada a indepen-
dência dos países de
todo o mundo.

PAGOS. 7, 8 e 9

Anexo 3 – Primeira página da *Folha de S. Paulo*, 22.06.1970 – mencionada na pág. 48

FOLHA DE S. PAULO

Ano XLIX Um jornal a serviço do Brasil São Paulo, segunda-feira, 22 de junho de 1970 N.º 14.981

Preço do exemplar diariamente: Cr\$ 0,40 Diretor Presidente: Octávio Frias de Oliveira Adm. e of.: Al. Barão de Limeira, 425

Eles voltam amanhã com a Taça

Pela terceira vez, a Taça Jules Rimet vem para o Brasil; desta vez, definitivamente. Traída com todo o carinho pelos 22 jogadores que defenderam as nossas cores no México — também por Zagalo e pelos outros membros da delegação nacional — a Taça chega amanhã cedo, a Brasília. A mesma Taça que o capitão Carlos Alberto recebeu, ontem, do presidente mexicano Gustavo Díaz Ordaz — após a vitória na final contra a Itália — e ergueu com as duas mãos perante os olhos de 700 milhões de pessoas que o viam pela televisão.

Em nome de todos os brasileiros, o presidente Médici será o primeiro a homenagear o grande feito dos nossos heróis e eles deverão um almoço no Palácio do Planalto. Depois, os tricampeões desfilarão pelas ruas da capital federal e participarão de uma sessão especial no Congresso Nacional, embarcando em seguida para o Rio, onde várias comemorações estão programadas. PAQ. 5 a 10 e FI.

Medici participa do entusiasmo do povo

O presidente Médici acertou a ecúmenia do jogo que deu a vitória ao nosso País por 4 x 1 de acordo com a manchete da página esportiva de ontem da "Folha de S. Paulo".

Após o término da partida o presidente da República declarou:

"Na hora em que a seleção nacional de futebol conquistou definitivamente a Copa do Mundo, após memorável campanha, na qual só enfrentou e venceu adversários do mais alto valor, desejo que todos vejam, no presidente da República, um brasileiro igual a todos os brasileiros.

"Como um homem comum, como um brasileiro que, acima de todas as coisas, tem um imenso amor ao Brasil e uma crença inabalável neste País e neste povo, sinto-me profundamente feliz, pois nenhuma alegria é maior no meu coração que a alegria de ver a felicidade do nosso povo, no sentimento da mais pura exaltação patriótica.

"E Identifico, na vitória conquistada na fraterna disputa esportiva, a prevalência de princípios de que nós devemos amar para a própria luta em favor do desenvolvimento nacional. Identifico no sucesso de nossa seleção de futebol, a vitória da unidade e da convergência de esforços, a vitória da inteligência e da bravura, da confiança e da humildade, da constância e da serenidade, da capacitação técnica, da preparação física e da constância moral. Mas é preciso que se diga, sobretudo, que os nossos jogadores venceram porque souberam ser uma harmoniosa equipe, em que, mais alto que a genialidade individual, afirmou-se a vontade coletiva.

"Neste momento de vitória, trago ao povo a minha homenagem, identificando-me todo com a alegria e a emoção de todas as ruas, para festejar, em nossa incomparável seleção de futebol, a própria afirmação do valor do homem brasileiro".

Taça Pelé será oferecida em 1972 pelo presidente

"Este é o maior dia de minha vida", disse o general Médici, ao terminar o jogo do Brasil com a Itália, que ele assistiu no Palácio da Alvorada, em compa-

Um sombrero para o Rei e nossa gratidão ao México

Riva cabeceia à frente do Pelé. Riva joga bem. — UPI

Carlos Alberto repete Balini e Mauro no gesto de sagração. A Copa está ganha para sempre. (Radiefoto UPI)

Anexo 4 – Primeira página d' *O Globo*, 03.04.1964 – mencionada na pág. 48³²

A VEZ DO CONGRESSO

CONGRESSO O GLOBO e o Brasil estão vivendo um momento histórico. O Congresso Nacional, reunido em sessão solene, vai discutir a proposta de Lei de Anistia, que visa a reconciliação entre o Brasil e o mundo.

MAIS DE 800 MIL PESSOAS NA "MARCHA DA VITÓRIA"!

Impressionante massa humana transformou a Marcha da Vitória, com Deus Pela Liberdade na maior manifestação democrática jamais vista no Brasil e que serviu como demonstração pública da vontade do povo em convencer o TEXTO NA QUINTA PÁGINA.

O GLOBO

FALCÃO PEDE PUNIÇÃO PARA OS CRIMINOSOS

FALCÃO, chefe do Departamento de Polícia, pediu a punição dos criminosos que participaram da Revolução de 1964.

O GENERAL MOURÃO CONTA A HISTÓRIA DA REVOLTA

O General Mourão contou a história da revolta de 1964, destacando a importância da participação popular.

MAZZILLI CHEGA HOJE AO RIO PARA FORMAR O NOVO GOVERNO

Mazzilli chegou ao Rio de Janeiro para formar o novo governo, assumindo a presidência da República.

Tradição de Liberdade

Eleição Imediata do Presidente Pelo Congresso

GOVERNO DE ALMEIDA MAGALHÃES

GOVERNO DE ALMEIDA MAGALHÃES

³² Arquivos de *O Globo* disponíveis em: PIRES, Eduardo Lopes. *O ethos e o pathos no hipergênero "primeira página"* análise discursiva das edições de abril de 1964 dos diários *Correio da Manhã* e *O Globo*. São Paulo, 2012. 249f. Tese (Doutorado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

Anexo 5 – Primeira página d' O Globo, 10.04.1964 – mencionada na pág. 48

O Marechal Eurico Dutra Resolveu Retirar a Sua Candidatura

CASSADOS OS MANDATOS DE 40 PARLAMENTARES E SUSPENSOS DIREITOS POLÍTICOS DE 58 PESSOAS

10.04.1964 — São do Janeiro, 6.ª edição, 18 de abril de 1964 — 107.11.007

O GLOBO

FUNDAÇÃO DE CRISTÓVÃO MARINHO

Editor: Roberto Costa. Assessor: Roberto Costa. Diretor: Roberto Costa. Redação: Roberto Costa. Circulação: Roberto Costa.

O Novo Presidente

CONFERÊNCIA DE imprensa em que o Marechal Eurico Dutra anunciou a sua decisão de não concorrer à Presidência da República em 1964. O Marechal afirmou que a sua candidatura seria uma afronta à honra do Brasil e que ele não queria ser o primeiro a abandonar o cargo.

LEITÃO DA CUNHA DIZ QUE O BRASIL NÃO PACTUARÁ COM O COMUNISMO NA AMÉRICA LATINA

O ministro da Guerra, Leônidas de Faria, afirmou que o Brasil não pactuará com o comunismo na América Latina. Ele afirmou que o Brasil não aceita a presença de forças armadas estrangeiras no continente e que ele não aceita a presença de forças armadas estrangeiras no continente.

CONVOCADO O CONGRESSO PARA ELEGER AMANHÃ O PRESIDENTE E O VICE

O Congresso Nacional foi convocado para eleger amanhã o Presidente e o Vice-Presidente da República. O Congresso se reunirá às 14 horas no Palácio do Congresso.

Nove Governadores Nordeste Trouxeram Seu Apoio a Castelo Branco

Nove Governadores do Nordeste trouxeram seu apoio ao General Castelo Branco. Os Governadores são: Agnello Neto (RN), Alceu Carneiro (GO), Antônio Carlos (MG), Antônio Fagundes (PE), Antônio Góes (BA), Antônio Lins (CE), Antônio Mota (PI), Antônio Nogueira (AL) e Antônio Sales (SE).

O Ministro da Guerra Anuncia a Instituição de Uma Nova República

O Ministro da Guerra, Leônidas de Faria, anunciou a instituição de uma nova República. Ele afirmou que a nova República será baseada na democracia e na liberdade.

ATO INSTITUCIONAL GARANTE ARMAS PARA A DEMOCRACIA

O Ato Institucional nº 1 garante a democracia e a liberdade. O Ato Institucional nº 1 estabelece a duração do mandato do Presidente da República para cinco anos e a possibilidade de reeleição.

Ante a Devota Brizola Responde os Cofres de Caixa Econômica do R. G. do Sul

Ante a devota Brizola, o General Castelo Branco respondeu os cofres de Caixa Econômica do Rio Grande do Sul. O General afirmou que os cofres de Caixa Econômica do Rio Grande do Sul são propriedade do Brasil e que ele não aceita a presença de forças armadas estrangeiras no continente.

Anexo 6 – Livro didático década de 70-80 – mencionado na pág. 48³³

³³ Retirado do Livro – Programa Nacional de Ensino Fundamental – Visorama; Editores Cesar Caio Ferreira da Ponte e Ciro Ney Ferreira da Ponte, Editora Formar Ltda [s/d].

um grupo de patriotas brasileiros, no sagrado dever de preservar nossa Democracia, implantou um regime que possibilitou a continuidade democrática.

O **alistamento eleitoral**, isto é, o ingresso na lista de eleitores, é um **contrato cívico**, em virtude do qual o indivíduo é aceito e reconhecido como cidadão, adquirindo **direitos** e obrigando-se a **deveres**.

O **voto** é, pois, **direito e obrigação cívica**. O **direito** do sufrágio (voto) faculta ao indivíduo a oportunidade de opinar, para eleger os homens que reputar mais dignos para os cargos e funções públicas.

Aquele que **não se alista** é como o que fica fora dos limites da cidade, e assim não tem o direito de opinar e nem o de exigir a sua proteção.

Uma vez incluído entre eleitores, o cidadão terá o **dever** de comparecer às urnas,

sendo punido, caso não compareça sem motivos que o escusem.

O **voto** é um dever cívico; é a garantia de inúmeros direitos.

Com o **voto**, o cidadão mantém o prestígio da lei e da ordem.

Não basta votar. É mister **votar bem**. Por isso, todo eleitor, no exercício do voto, precisa ter espírito cívico, isto é, fazer sua escolha recair nos mais idôneos e nunca votar guiado pelo interesse de recompensa pessoal, ou querendo agradar a outrem.

Desviar o voto de sua verdadeira finalidade seria transformar o mais importante dos deveres cívicos em **negócio** de economia pessoal.

O voto é pessoal, livre e secreto.

Um bom voto pressupõe: **discernimento mental**, para distinguir o bom e o mau, a verdade e a mentira; **compreensão** dos problemas sociais e predominância do **interesse geral** sobre o individual.

SÍMBOLOS DA PÁTRIA

I A Bandeira Brasileira

Desde que foi descoberto até os nossos dias o Brasil teve as seguintes bandeiras:

1.º) De 1500 a 1521 — Bandeira de D. Manuel I, o Venturoso.

2.º) De 1521 a 1557 — Bandeira de D. João III;

3.º) De 1580 a 1640 — Bandeira do domínio espanhol;

4.º) De 1640 a 1645 — Bandeira de D. João IV;

5.º) Em 1645 — Brasil Principado de Portugal;

6.º) Brasil Reino Unido a Portugal e Algarves — Decreto de 15 de maio de 1816, de João VI;

7.º) Brasil Reino, independente. — Decreto de 18 de setembro de 1822, "com a rubrica de Sua Alteza Real, o Príncipe Regente", como se chamava ainda D. Pedro, logo após a declaração da Independência a 7 de setembro de 1822;

8.º) Brasil Império — Decreto de 1.º de dezembro de 1822, "com a rubrica de Sua

Majestade Imperial", D. Pedro I, já na qualidade de "Imperador Constitucional e Defensor Perpétuo do Brasil", estes dois últimos decretos referendados por José Bonifácio de Andrada e Silva.

9.º) De 15 a 19 de novembro de 1889 — Bandeira provisória da República;

10.º) De 19 de novembro de 1889 em diante — Bandeira atual.

O significado das cores da bandeira brasileira:

O **branco** e o **azul** recordam o **Brasil-Colônia**. Essas eram as cores nacionais de Portugal, que ainda hoje os mantém em seu escudo e armas.

As **estrelas** representam os **Estados da Federação e a Capital**, unidos por uma Pátria grande e forte; rememoram a Independência do Brasil, realizada com a colaboração das Províncias. O **Cruzeiro do Sul**, segundo vários autores, deu origem ao primitivo nome do Brasil; simboliza a fé religiosa dos nossos antepassados, a Cruz de Cristo inserida na bandeira do Império, e

ANEXO 7 – Propaganda associada ao Governo Militar na década de 70 ³⁴

³⁴ Arquivos disponíveis em:< http://memoriasoswaldohernandez.blogspot.pt/2012/10/historia-dos-anos-70_27.html>. Acesso em 12.03.2012.

Anexo 8 – Discografia relacionada e exposição das letras das canções consideradas sociopolíticas (1964-1985):

1966

- 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

Olê, olá

Chico Buarque/1965

Não chore ainda não
Que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui
Pode passar e ouvir
E se ela for de samba
Há de querer ficar

Seu padre, toca o sino
Que é pra todo mundo
saber
Que a noite é criança
Que o samba é menino
Que a dor é tão velha
Que pode morrer
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga me perdoa
Se eu insisto à toa
Mas a vida é boa
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte
Que é pra todo mundo
acordar
Não fale da vida
Nem fale da morte
Tem dó da menina
Não deixa chorar
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Quem sabe sambar
Que entre na roda
Que mostre o gingado
Mas muito cuidado
Não vale chorar

Não chore ainda não
Que eu tenho a impressão
Que o samba vem aí
E um samba tão imenso
Que eu às vezes penso

Que o próprio tempo
Vai parar pra ouvir

Luar, espere um pouco
Que é pro meu samba
poder chegar
Eu sei que o violão
Está fraco, está rouco
Mas a minha voz
Não cansou de chamar
Olê olê olê olá
Tem samba de sobra
Ninguém quer sambar
Não há mais quem cante
Nem há mais lugar
O sol chegou antes
Do samba chegar
Quem passa nem liga
Já vai trabalhar
E você, minha amiga
Já pode chorar

© 1965 by Editora Musical Brasileira
Moderna Ltda. Administrada por
Fermata do Brasil - Fone: (011) 229-
3411 E-mail:
fermata@fermatadobrasil.com.br
Todos os direitos reservados.
Copyright Internacional Assegurado.
Impresso no Brasil

Todas as músicas são de autoria de Chico Buarque, com exceção da música "Lua cheia" de autoria de Chico Buarque e Toquinho.
1967

- 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

Ano Novo

Chico Buarque/1967

O rei chegou
E já mandou tocar os sinos
Na cidade inteira
É pra cantar os hinos
Hastear bandeiras
E eu que sou menino
Muito obediente
Estava indiferente
Logo me comovo
Pra ficar contente
Porque é Ano-novo

Há muito tempo
Que essa minha gente
Vai vivendo a muque
É o mesmo batente
É o mesmo batuque
Já ficou descrente
É sempre o mesmo truque

E quem já viu de pé
O mesmo velho ovo
Hoje fica contente
Porque é Ano-novo

A minha nega me pediu um vestido
Novo e colorido
Pra comemorar
Eu disse:
Finja que não está descalça
Dance alguma valsa
Quero ser seu par
E ao meu amigo que não vê mais graça
Todo ano que passa
Só lhe faz chorar
Eu disse:
Homem, tenha seu orgulho
Não faça barulho
O rei não vai gostar

E quem for cego veja de repente
Todo o azul da vida
Quem estiver doente
Saia na corrida
Quem tiver presente
Traga o mais vistoso
Quem tiver juízo
Fique bem ditoso
Quem tiver sorriso
Fique lá na frente
Pois vendo valente
E tão leal seu povo
O rei fica contente
Porque é Ano-novo

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

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 (2x)**
- 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)

Ela desatinou

Chico Buarque/1968

Ela desatinou
 Viu chegar quarta-feira
 Acabar brincadeira
 Bandeiras se
 desmanchando
 E ela inda está sambando

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela inda está sambando

Ela não vê que toda gente
 Já está sofrendo
 normalmente
 Toda cidade anda
 esquecida
 Da falsa vida da avenida
 onde

Ela desatinou
 Viu morrer alegrias
 Rasgar fantasias
 Os dias sem sol raiando
 E ela inda está sambando

Quem não inveja a infeliz
 Feliz no seu mundo de
 cetim
 Assim debochando
 Da dor, do pecado

Do tempo perdido
Do jogo acabado

1968 © by Editora Musical
 Arlequim Ltda. Av. Rebouças,
 1700 CEP 057402-200 - São Paulo
 – SP - Todos os direitos
 reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

Roda-viva

Chico Buarque/1967
 Para a peça *Roda-viva* de Chico
 Buarque

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
 Rodamoinho, 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.)

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

- **Bom tempo**

(Chico Buarque - 1969)

- **Ela desatinou (2X)**

(Chico Buarque - 1969)

1968

Bom tempo

(Chico Buarque - 1969)

Um marinheiro me contou
 Que a boa brisa lhe soprou
 Que vem aí bom tempo
 O pescador me confirmou
 Que o passarinho lhe
 cantou
 Que vem aí bom tempo
 Dou duro toda semana
 Senão pergunte à Joana
 Que não me deixa mentir
 Mas, finalmente é domingo
 Naturalmente, me vingo
 Eu vou me espalhar por aí

No compasso do samba
 Eu disfarço o cansaço
 Joana debaixo do braço

Carregadinha de amor
 Vou que vou
 Pela estrada que dá numa
 praia dourada
 Que dá num tal de fazer
 nada
 Como a natureza mandou
 Vou
 Satisfeito, a alegria batendo
 no peito
 O radinho contando direito
 A vitória do meu tricolor
 Vou que vou
 Lá no alto
 O sol quente me leva num
 salto
 Pro lado contrário do asfalto
 Pro lado contrário da dor
 Um marinheiro me contou

Que a boa brisa lhe soprou
 Que vem aí bom tempo
 O pescador me confirmou
 Que um passarinho lhe
 cantou
 Que vem aí bom tempo
 Ando cansado da lida
 Preocupada, corrida,
 surrada, batida
 Dos dias meus
 Mas uma vez na vida
 Eu vou viver a vida
 Que eu pedi a Deus

1968 © by Editora Musical Arlequim
 Ltda. Av. Rebouças, 1700CEP
 057402-200 - São Paulo - SP
 Todos os direitos reservados.
 Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

1969

- Far niente
- La banda
- Juca
- **Olê, olá (2X)**
- Rita
- Non vuoi ascoltar
- Una mia canzone
- Cé piú samba
- Maddalena é andata via
- Carolina
- Pedro pedreiro
- La TV

- **Apesar de você**
 (Chico Buarque - 1970)
- Desalento
 (Chico Buarque/Vinicius de
 Moraes - 1970)

1970

Apesar de você

Chico Buarque/1970

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

1970 © Marola Edições Musicais
 Todos os direitos reservados.
 Copyright Internacional Assegurado.
 Impresso no Brasil

- ☐ **Deus lhe pague**
- ☐ Cotidiano
- ☐ Desalento
- ☐ Construção
- ☐ Cordão
- ☐ Olha Maria
- ☐ **Samba de Orly**
- ☐ Valsinha
- ☐ Minha história (Gesù bambino)
- ☐ Acalanto

1971

Deus lhe pague

Chico Buarque/1971

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

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

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

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

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir

Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
Deus lhe pague

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

1971 © [Marola Edições Musicais](#)

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
Assegurado. Impresso no Brasil

Samba de Orly

Vinicius de Moraes - Toquinho -
Chico Buarque/1970

Vai meu irmão
Pega esse avião
Você tem razão
De correr assim
Desse frio
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 © [Marola Edições Musicais](#)
Todos os direitos reservados.
Copyright Internacional Assegurado.
Impresso no Brasil

1972

- ☐ Mambembe
(Tema de abertura orquestral) Chico Buarque
- ☐ Baioque
(Bethania) Chico Buarque
- ☐ Caçada
(Chico Buarque) Chico Buarque
- ☐ Mais uma estrela
(Nara Leão) Bonfiglio de Oliveira, Herivelto Martins
- ☐ **Quando o carnaval chegar**
(Chico Buarque) Chico Buarque
- ☐ Minha embaixada chegou
(Nara, Bethânia)
- ☐ Soneto
(Orquestra de cordas) Chico Buarque
- ☐ Mambembe
(Chico Buarque) Chico Buarque
- ☐ Soneto
(Nara Leão) Chico Buarque
- ☐ Partido alto
(MPB-4) Chico Buarque
- ☐ **Bom conselho**
(Bethânia) Chico Buarque
- ☐ Frevo
Tom Jobim, Vinicius
- ☐ Formosa
(Nara, Bethânia) Nássara, J. Rui
- ☐ Cantores de rádio
(Chico, Nara, Bethânia) - Lamartine Babo, João de Barro, Alberto Ribeiro

Quando o carnaval chegar

Chico Buarque/1972

Para o filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues

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

1972 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

Bom conselho

Chico Buarque/1972

Para o filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues

Ouçá 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

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

1972 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

1972

☐ **Bom conselho 2x**

(Chico Buarque) Caetano Veloso

☐ **Partido alto**

(Chico Buarque) Caetano Veloso

☐ **Tropicália**

(Caetano Veloso) Caetano Veloso

☐ **Morena dos olhos d'água**

(Caetano Veloso) Chico Buarque

☐ **A Rita / Esse cara**

(Chico Buarque/Caetano Veloso) Chico Buarque/Caetano Veloso

☐ **Atrás da porta**

(Chico Buarque, Francis Hime) Chico Buarque

☐ **Você não entende de nada / Cotidiano**

(Chico Buarque/Caetano Veloso) Caetano Veloso/Chico Buarque

☐ **Bárbara**

(Chico Buarque) Caetano Veloso, Chico Buarque

☐ **Ana de Amsterdam**

(Chico Buarque, Ruy Guerra) Chico Buarque

□ Janelas abertas nº 2

(Caetano Veloso) Chico Buarque

□ Os argonautas

(Caetano Veloso) Caetano Veloso

Partido Alto

Chico Buarque/1972

Para o filme *Quando o carnaval chegar* de Cacá Diegues

Diz que deu, diz que dá
Diz que Deus dará
Não vou duvidar, ô nega
E se Deus não dá
Como é que vai ficar, ô nega
Diz que Deus diz que dá
E se Deus negar, ô nega
Eu vou me indignar e chega
Deus dará, Deus dará

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
Na barriga da miséria, eu nasci batuqueiro (brasileiro)*
Eu sou do Rio de Janeiro

Jesus Cristo inda me paga, um dia inda me explica

Como é que pôs no mundo esta pobre coisica (pouca titica)*

Vou correr o mundo afora, dar uma canjica
Que é pra ver se alguém se embala ao ronco da cuíca
E aquele abraço pra quem fica

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
Que eu já tô de saco cheio
Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
Deus me deu perna comprida e muita malícia
Pra correr atrás de bola e fugir da polícia
Um dia ainda sou notícia

* termos originais vetados pela censura

1972 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

Todas as composições são de Chico Buarque e Ruy Guerra e foram feitas para a peça *Calabar* 1973

□ **Cala a boca, Bárbara**

□ Tatuagem

□ Ana de Amsterdam

□ Bárbara

□ Não existe pecado ao sul do Equador

□ Boi voador não pode

□ **Fado tropical**

□ Tira as mãos de mim

□ Cobra de vidro

□ **Vence na vida quem diz sim**

□ Fortaleza

Cala a boca, Bárbara

Chico Buarque - Ruy Guerra/1972/1973

Para a peça Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra

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

Cala a boca
Olha a relva
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

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

Nas entranhas, quantos ais, ai
Cala a boca
Olha a noite
Cala a boca
Olha o frio
Cala a boca, Bárbara
Cala a boca, Bárbara

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

Fado tropical

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

Oh, musa do meu fado
Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado
No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata
Não esquece quem te amou
E em tua densa mata
Se perdeu e se encontrou
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental
Todos nós herdamos no sangue lusitano uma
boa dosagem de lirismo...(além da
sífilis, é claro)*
Mesmo quando as minhas mãos estão
ocupadas em torturar, esganar, trucidar
Meu coração fecha os olhos e sinceramente
chora..."

Com avencas na caatinga
Alecrins no canavial
Licores na moringa
Um vinho tropical
E a linda mulata
Com rendas do Alentejo
De quem numa bravata
Arrebato um beijo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Meu coração tem um sereno jeito

E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto

Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto

Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa

E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa..."

Guitarras e sanfonas
Jasmins, coqueiros, fontes
Sardinhas, mandioca
Num suave azulejo
E o rio Amazonas
Que corre Trás-os-Montes
E numa pororoca
Deságua no Tejo
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um imenso Portugal
Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal
Ainda vai tornar-se um império colonial

* trecho original, vetado pela censura

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

Vence na vida quem diz sim

Chico Buarque - Ruy Guerra/1972-1973

Para a peça *Calabar* de Chico Buarque e Ruy Guerra

1ª versão*

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim
 Se te dói o corpo
 Diz que sim
 Torcem mais um pouco
 Diz que sim
 Se te dão um soco
 Diz que sim
 Se te deixam louco
 Diz que sim
 Se te babam no cangote
 Mordem o decote
 Se te alisam com o chicote
 Olha bem pra mim
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te jogam lama
 Diz que sim
 Pra que tanto drama
 Diz que sim
 Te deitam na cama
 Diz que sim
 Se te criam fama
 Diz que sim
 Se te chamam vagabunda
 Montam na cacunda
 Se te largam moribunda
 Olha bem pra mim
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te cobrem de ouro
 Diz que sim
 Se te mandam embora
 Diz que sim
 Se te puxam o saco
 Diz que sim
 Se te xingam a raça
 Diz que sim
 Se te incham a barriga
 De feto e lombriga
 Nem por isso compra a briga
 Olha bem pra mim
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Letra vetada pela censura, em disco foi gravada a versão orquestral*

2ª versão*

Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim
 Se te dói o corpo
 Diz que sim
 Torcem mais um pouco
 Diz que sim
 Se te dão um soco
 Diz que sim
 Se te deixam louco
 Diz que sim
 Se te tratam no chicote
 Babam no cangote
 Baixa o rosto e aprende um mote
 Olha em pra mim
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te mandam flores
 Diz que sim
 Se te dizem horrores
 Diz que sim
 Mandam pra cozinha
 Diz que sim
 Chamam pra caminha
 Diz que sim
 Se te chamam vagabunda
 Montam na cacunda
 Se te largam moribunda
 Olha bem pra mim
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Se te erguem a taça
 Diz que sim
 Se te xingam a raça
 Diz que sim
 Se te chupam a alma
 Diz que sim
 Se te pedem calma
 Diz que sim
 Se já estás virando um caco
 Vives num buraco
 Se és do balacobaco
 Olha bem pra mim
 Vence na vida quem diz sim
 Vence na vida quem diz sim

Gravação de Nara Leão em 1980*1972 © by Marola Edições Musicais, Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo - SP
 Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

1974

- ☐ Festa imodesta
(Caetano Veloso)
- ☐ Copo vazio
(Gilberto Gil)
- ☐ Filosofia
(Noel Rosa)
- ☐ O filho que eu quero ter
(Toquinho, Vinicius de Moraes)
- ☐ Cuidado com a outra
(Nelson Cavaquinho, Augusto Tomaz Júnior)
- ☐ Lágrima
(Sebastião Nunes, José Garcia, José Gomes Filho)
- ☐ **Acorda amor**
(Leonel Paiva, Julinho da Adelaide)
- ☐ Lígia
(Tom Jobim)
- ☐ Sem compromisso
(Nelson Trigueiro, Geraldo Pereira)
- ☐ Você não sabe amar
(Carlos Guinle, Dorival Caymmi, Hugo Lima)
- ☐ **Me deixe mudo**
(Walter Franco)
- ☐ **Sinal fechado**
(Paulinho da Viola)

Acorda Amor

Leonel Paiva - Julinho da Adelaide/1974

Acorda, amor
Eu tive um pesadelo agora
Sonhei que tinha gente lá fora
Batendo no portão, que aflição
Era a dura, numa muito escura viatura
Minha nossa santa criatura
Chame, chame, chame lá
Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

Acorda, amor
Não é mais pesadelo nada
Tem gente já no vão de escada
Fazendo confusão, que aflição
São os homens
E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame
Chame, chame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão

Se eu demorar uns meses convém, às vezes,
você sofrer
Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo e pode me
esquecer

Acorda, amor

Que o bicho é brabo e não sossega
Se você corre o bicho pega
Se fica não sei não
Atenção
Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa, não reclame
Clame, chame lá, clame, chame
Chame o ladrão, chame o ladrão, chame o
ladrão
(Não esqueça a escova, o sabonete e o
violão)

1974 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
Assegurado. Impresso no Brasil

Sinal Fechado

Paulinho da Viola

- Olá! Como vai?
- Eu vou indo. E você, tudo bem?
- Tudo bem! Eu vou indo, correndo pegar meu
lugar no futuro... E
você?
- Tudo bem! Eu vou indo, em busca de um
sono tranquilo... Quem sabe?
- Quanto tempo!
- Pois é, quanto tempo!

- Me perdoe a pressa, é a alma dos nossos negócios!
 - Qual, não tem de quê! Eu também só ando a cem!
 - Quando é que você telefona? Precisamos nos ver por aí!
 - Pra semana, prometo, talvez nos vejamos... Quem sabe?
 - Quanto tempo!
 - Pois é... Quanto tempo!
 - Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas...
 - Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança!
 - Por favor, telefone! Eu preciso beber alguma coisa, rapidamente...
 - Pra semana...
 - O sinal...
 - Eu procuro você...
 - Vai abrir, vai abrir...
 - Eu prometo, não esqueço, não esqueço...
 - Por favor, não esqueça, não esqueça...
 - Adeus!
 - Adeus!

- Adeus!

1974 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

Me Deixe Mudo

Walter Franco

Não me pergunte
 Não me responda
 Não me procure
 E não se esconda
 Não diga nada
 Saiba de tudo
 Fique calada
 Me deixe mudo
 Seja num canto
 Seja num centro
 Fique por fora
 Fique por dentro
 Seja o avesso
 Seja a metade
 Se for começo
 Fique à vontade

1975

- **Olê, olá** (2X)
 (Chico Buarque) Chico Buarque, Maria Bethânia
- **Sonho impossível** (The impossible Dream)
 (J. Darion, M. Leigh; versão de Chico Buarque, Ruy Guerra) Maria Bethânia
- **Sinal fechado** (2X)
 (Paulinho da Viola) Chico Buarque e Maria Bethânia
- **Sem fantasia**
 (Chico Buarque) Chico Buarque, Maria Bethânia
- **Sem açúcar**
 (Chico Buarque) Maria Bethânia
- **Com açúcar, com afeto**
 (Chico Buarque) Chico Buarque
- **Camisola do dia**
 (Herivelto Martins, David Nasser) Maria Bethânia
- **Notícia de jornal**
 (Luis Reis, Haroldo Barbosa) Chico Buarque
- **Gota d'água**
 (Chico Buarque) Chico Buarque
- **Tanto mar**
 (Chico Buarque) instrumental
- **Foi assim**
 (Lupicínio Rodrigues) Maria Bethânia
- **Flor da idade**
 (Chico Buarque) Chico Buarque
- **Bem querer**
 (Chico Buarque) Chico Buarque, Maria Bethânia
- **Cobras e lagartos**
 (Sueli Costa, Hermínio Bello de Carvalho) Maria Bethânia
- **Gitã**
 (Raul Seixas, Paulo Coelho) Maria Bethânia
- **Quem te viu, quem te vê**
 (Chico Buarque) Chico Buarque, Maria Bethânia
- **Vai levando**
 (Chico Buarque, Caetano Veloso) Chico Buarque, Maria Bethânia
- **Noite dos mascarados**
 (Chico Buarque) Chico Buarque, Maria Bethânia

Fado tropical (Chico Buarque)**1975**
(primeira versão)*

Sei que estás em festa, pá
Fico contente
E enquanto estou ausente
Guarda um cravo para mim

Eu queria estar na festa, pá
Com a tua gente
E colher pessoalmente
Uma flor do teu jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Lá faz primavera, pá
Cá estou doente
Manda urgentemente
Algum cheirinho de alecrim

1978
(segunda versão)
2ª versão 1978

Foi bonita a festa, pá
Fiquei contente
E inda guardo, renitente
Um velho cravo para mim

Já murcharam tua festa, pá
Mas certamente
Esqueceram uma semente
Nalgum canto do jardim

Sei que há léguas a nos separar
Tanto mar, tanto mar
Sei também quanto é preciso, pá
Navegar, navegar

Canta a primavera, pá
Cá estou carente
Manda novamente
Algum cheirinho de alecrim

* Letra original, vetada pela censura; gravação editada apenas em Portugal, em 1975.

1975 © by Cara Nova Editora Musical Ltda. Av. Rebouças, 1700 CEP 057402-200 - São Paulo - SP
Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

Vai levando

Caetano Veloso - Chico Buarque/1975

Mesmo com toda a fama
Com toda a brahma
Com toda a cama
Com toda a lama
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando essa chama

Mesmo com todo o emblema
Todo o problema
Todo o sistema
Toda Ipanema
A gente vai levando
A gente vai levando
A gente vai levando

A gente vai levando essa gema

Mesmo com o nada feito
Com a sala escura
Com um nó no peito
Com a cara dura
Não tem mais jeito
A gente não tem cura

Mesmo com o todavia
Com todo dia
Com todo ia
Todo não ia
A gente vai levando
A gente vai levando
Vai levando
Vai levando essa guia

1975 © Marola Edições Musicais, Gapa-Guilherme
Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil

1976

- ☐ **O que será (À flor da terra)**
(Participação vocal: Milton Nascimento)
- ☐ Mulheres de Atenas
- ☐ Olhos nos olhos
- ☐ Você vai me seguir
- ☐ Vai trabalhar vagabundo
- ☐ **Corrente**
- ☐ A noiva da cidade
- ☐ Passaredo
- ☐ **Basta um dia**
- ☐ **Meu caro amigo**

O que será (À flor da terra)

Chico Buarque/1976

Para o filme Dona Flor e seus dois maridos de Bruno Barreto

O que será que será
 Que andam suspirando pelas alcovas
 Que andam sussurrando em versos e trovas
 Que andam combinando no breu das tocas
 Que anda nas cabeças, anda nas bocas
 Que andam acendendo velas nos becos
 Que estão falando alto pelos botecos
 Que gritam nos mercados, que com certeza
 Está na natureza, será que será
 O que não tem certeza, nem nunca terá
 O que não tem conserto, nem nunca terá
 O que não tem tamanho

O que será que será
 Que vive nas ideias desses amantes
 Que cantam os poetas mais delirantes
 Que juram os profetas embriagados
 Que está na romaria dos mutilados
 Que está na fantasia dos infelizes

Corrente (Este é um samba que vai pra frente)

Chico Buarque/1976

Eu hoje fiz um samba bem pra frente
 Dizendo realmente o que é que eu acho

Eu acho que o meu samba é uma corrente
 E coerentemente assino embaixo

Hoje é preciso refletir um pouco
 E ver que o samba está tomando jeito

Só mesmo embriagado ou muito louco
 Pra contestar e pra botar defeito

Precisa ser muito sincero e claro

Que está no dia a dia das meretrizes
 No plano dos bandidos, dos desvalidos
 Em todos os sentidos, será que será
 O que não tem decência, nem nunca terá
 O que não tem censura, nem nunca terá
 O que não faz sentido

O que será que será
 Que todos os avisos não vão evitar
 Porque todos os risos vão desafiar
 Porque todos os sinos irão repicar
 Porque todos os hinos irão consagrar
 E todos os meninos vão desembestar
 E todos os destinos irão se encontrar
 E mesmo o Padre Eterno que nunca foi lá
 Olhando aquele inferno, vai abençoar
 O que não tem governo, nem nunca terá
 O que não tem vergonha, nem nunca terá
 O que não tem juízo

1976 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

Pra confessar que andei sambando errado

Talvez precise até tomar na cara
 Pra ver que o samba está bem melhorado

Tem mais é que ser bem cara de tacho
 Não ver a multidão sambar contente

Isso me deixa triste e cabisbaixo
 Por isso eu fiz um samba bem pra frente

Dizendo realmente o que é que eu acho
 Eu acho que o meu samba é uma corrente

E coerentemente assino embaixo
 Hoje é preciso refletir um pouco

E ver que o samba está tomando jeito
 Só mesmo embriagado ou muito louco

Pra contestar e pra botar defeito
Precisa ser muito sincero e claro

Pra confessar que andei sambando errado
Talvez precise até tomar na cara

Pra ver que o samba está bem melhorado
Tem mais é que ser bem cara de tacho

Não ver a multidão sambar contente
Isso me deixa triste e cabisbaixo

Por isso eu fiz um samba bem pra frente
Dizendo realmente o que é que eu acho

1976 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
Assegurado. Impresso no Brasil

Basta um dia

Chico Buarque/1975

Para a peça *Gota d'água* de Chico
Buarque e Paulo Pontes

Pra mim
Basta um dia
Não mais que um dia
Um meio dia
Me dá
Só um dia
E eu faço desatar
A minha fantasia
Só um
Belo dia

Pois se jura, se esconjura
Se ama e se tortura
Se tritura, se atura e se cura
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

Só um
Santo dia
Pois se beija, se maltrata

Se come e se mata
Se arremata, se acata e se
trata
A dor
Na orgia
Da luz do dia
É só
O que eu pedia, viu
Um dia pra aplacar
Minha agonia
Toda a sangria
Todo o veneno
De um pequeno dia

1975 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright
Internacional Assegurado. Impresso no
Brasil

Meu caro amigo

Francis Hime - Chico Buarque/1976

Meu caro amigo me perdoe, por favor
Se eu não lhe faço uma visita
Mas como agora apareceu um portador
Mando notícias nessa fita
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa
aqui tá preta
Muita mutreta pra levar a situação
Que a gente vai levando de teimoso e de
pirraça
E a gente vai tomando que, também, sem a
cachaça
Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu não pretendo provocar
Nem aticar suas saudades
Mas acontece que não posso me furtar
A lhe contar as novidades
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol

Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa
aqui tá preta
É pirueta pra cavar o ganha-pão
Que a gente vai cavando só de birra, só de
sarro
E a gente vai fumando que, também, sem um
cigarro
Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu quis até telefonar
Mas a tarifa não tem graça
Eu ando aflito pra fazer você ficar
A par de tudo que se passa
Aqui na terra 'tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol
Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa
aqui tá preta
Muita careta pra engolir a transação
E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
E a gente vai se amando que, também, sem
um carinho
Ninguém segura esse rojão

Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
Mas o correio andou arisco

Se me permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas nesse disco
 Aqui na terra 'tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa
 aqui tá preta
 A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças

O Francis aproveita pra também mandar
 lembranças
 A todo o pessoal
 Adeus

1976 © by Trevo Editora Musical Ltda. Av. Rebouças,
 1700 CEP 057402-200 - São Paulo - SP
 Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Brasil

Canções de Chico Buarque;
 demais textos de Chico
 Buarque e Paulo Pontes
 1977

- ☐ Flor da idade
(Atores)
- ☐ Entrada de Joana (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ Monólogo do povo (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ Bem querer
(Bibi Ferreira)
- ☐ Desabafo de Joana para Jasão (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ Joana e as vizinhas (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ Gota d'água
(Bibi Ferreira)
- ☐ Joana promete (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ **Basta um dia**
(Bibi Ferreira)
- ☐ Ritual (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ Veneno (texto)
(Bibi Ferreira)
- ☐ Morte (texto)
(Bibi Ferreira)

Composições de Chico
 Buarque com exceção
 de: *Cálice*, com Gilberto
 Gil; *Pequena serenata diurna*,
 de Silvio Rodrigues;
 e *Pivete* e *Trocando em*
miúdos, com Francis Hime

- ☐ **Feijoada completa**
- ☐ **Cálice**
(Participação vocal: Milton Nascimento)
- ☐ Trocando em miúdos
- ☐ O meu amor
(Marieta Severo, Elba Ramalho)
- ☐ Homenagem ao malandro
- ☐ Até o fim
- ☐ **Pedaço de mim**
(Participação vocal: Zizi Possi)
- ☐ Pivete
- ☐ Pequena serenata diurna
- ☐ **Tanto mar**
- ☐ **Apesar de você (2X)**

1978

Feijoada completa

Chico Buarque/1977

Para o filme *Se segura malandro* de Hugo Carvana

Mulher

Você vai gostar

Tô levando uns amigos pra conversar

Eles vão com uma fome que nem me contem

Eles vão com uma sede de anteontem

Salta cerveja estupidamente gelada prum
batalhão

E vamos botar água no feijão

Mulher

Não vá se afobar

Não tem que pôr a mesa, nem dá lugar

Ponha os pratos no chão, e o chão tá posto

E prepare as linguças pro tiragosto

Uca, açúcar, cumbuca de gelo, limão

E vamos botar água no feijão

Mulher

Você vai fritar

Um montão de torresmo pra acompanhar

Arroz branco, farofa e a malagueta

A laranja-bahia ou da seleta

Joga o paio, carne-seca, toucinho no caldeirão

E vamos botar água no feijão

Mulher

Depois de salgar

Faça um bom refogado, que é pra engrossar

Aproveite a gordura da frigideira

Pra melhor temperar a couve mineira

Diz que tá dura, pendura a fatura no nosso
irmão

E vamos botar água no feijão

1977 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional

Assegurado. Impresso no Brasil

Cálice

Gilberto Gil/Chico Buarque – 1973

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos morta

Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa

Atordoados eu permaneço atento

Na arquibancada pra a qualquer momento

Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda

De muito usada a faca já não corta

Como é difícil, pai, abrir a porta

Essa palavra presa na garganta

Esse pileque homérico no mundo

De que adianta ter boa vontade

Mesmo calado o peito, resta a cuca

Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno

Nem seja a vida um fato consumado

Quero inventar o meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno

Quero perder de vez tua cabeça

Minha cabeça perder teu juízo

Quero cheirar fumaça de óleo diesel

Me embriagar até que alguém me esqueça

1973 © Marola Edições Musicais, Gege Produções

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional

Assegurado. Impresso no Brasil

Pedaço de mim

Chico Buarque/1977-1978

Para a peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque

Oh, pedaço de mim

Oh, metade afastada de mim

Leva o teu olhar

Que a saudade é o pior tormento

É pior do que o esquecimento

É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim

Oh, metade exilada de mim

Leva os teus sinais

Que a saudade dói como um barco

Que aos poucos descreve um arco

E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim

Oh, metade arrancada de mim

Leva o vulto teu

Que a saudade é o revés de um parto

A saudade é arrumar o quarto

Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim

Oh, metade amputada de mim
 Leva o que há de ti
 Que a saudade dói latejada
 É assim como uma fisgada
 No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
 Oh, metade adorada de mim
 Leva os olhos meus

Que a saudade é o pior castigo
 E eu não quero levar comigo
 A mortalha do amor
 Adeus

1977 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
 Assegurado. Impresso no Bras

- ☐ O malandro (MPB-4)
- ☐ **Hino de Duran** (Chico Buarque, A Cor do Som)
- ☐ Viver de amor (Marlene)
- ☐ Uma canção desnaturada (Chico Buarque, Marlene)
- ☐ Tango do covil (MPB-4)
- ☐ Doze anos (Chico Buarque, Moreira da Silva)
- ☐ O casamento dos pequenos burgueses (Chico Buarque, Alcione)
- ☐ Teresinha (Zizi Possi)
- ☐ Homenagem ao malandro (Moreira da Silva)
- ☐ Folhetim (Nara Leão)
- ☐ Ai, se eles me pegam agora (Frenéticas)
- ☐ O meu amor (Marieta Severo, Elba Ramalho)
- ☐ Se eu fosse o teu patrão (Turma do Funil)
- ☐ Geni e o zepelim (Chico Buarque)
- ☐ **Pedaço de mim (2X)** (Gal Costa, Francis Hime)
- ☐ Ópera (Cantores líricos)
- ☐ O malandro nº 2 (João Nogueira)

1979

Hino de Duran

Chico Buarque/1979

Para a versão paulista da peça *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque

Se tu falas muitas palavras sutis
 E gostas de senhas, sussurros, ardis
 A lei tem ouvidos pra te delatar
 Nas pedras do teu próprio lar

Se trazes no bolso a contravenção
 Muambas, baganas e nem um tostão
 A lei te vigia, bandido infeliz
 Com seus olhos de raio-x

Se vives nas sombras, freqüentas porões
 Se tramas assaltos ou revoluções

A lei te procura amanhã de manhã
Com seu faro de dobermann

E se definitivamente a sociedade só te tem
Desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo
És um estorvo, és um tumor
A lei fecha o livro, te pregam na cruz
Depois chamam os urubus

Se pensas que burlas as normas penais
Insuflas, agitas e gritas demais
A lei logo vai te abraçar, infrator
Com seus braços de estivador
Se pensas que pensas (etc.)

1979 © [Marola Edições Musicais](#)

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
Assegurado. Impresso no Bras

Pedaço de mim

Chico Buarque/1977-1978

Para a peça *Ópera do malandro*, de Chico Buarque

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar

Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais

Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu

Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fígada
No membro que já perdi

Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Leva os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

1977 © [Marola Edições Musicais](#)

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional
Assegurado. Impresso no Brasil

Composições de Chico
Buarque com exceção de: *Eu
te amo*, com Tom Jobim e *Bye
Bye Brasil*, com Roberto
Menescal

- ☐ Vida
- ☐ Mar e lua
- ☐ Deixe a menina
- ☐ Já passou
- ☐ Bastidores
- ☐ Qualquer canção
- ☐ Fantasia
- ☐ Eu te amo
- (Participação vocal: Telma Costa)
- ☐ De todas as maneiras
- ☐ Morena de Angola
- ☐ Bye, bye, Brasil
- ☐ **Não sonho mais**

1980

Não sonho mais

Chico Buarque/1979

Para o filme *República dos Assassinos* de Miguel Faria Jr.

Hoje eu sonhei contigo
Tanta desdita, amor
Nem te digo
Tanto castigo
Que eu tava aflita de te contar

Foi um sonho medonho
Desses que às vezes a gente
sonha
E baba na fronha
E se urina toda
E quer sufocar

Meu amor
Vi chegando um trem de
candango
Formando um bando
Mas que era um bando de
orangotango
Pra te pegar

Vinha nego humilhado
Vinha morto-vivo
Vinha flagelado
De tudo que é lado
Vinha um bom motivo
Pra te esfolar

Quanto mais tu corria
Mais tu ficava
Mais atolava
Mais te sujava
Amor, tu fedia

Empestava o ar

Tu, que foi tão valente
Chorou pra gente
Pedi piedade
E olha que maldade
Me deu vontade
De gargalhar

Ao pé da ribanceira
Acabou-se a liça
E escarrei-te inteira
A tua carniça
E tinha justiça
Nesse escarrar

Te rasgamo a carcaça
Descemo a ripa
Viramo as tripa
Comemo os ovo
Ai, e aquele povo
Pôs-se a cantar

Foi um sonho medonho
Desses que às vezes a gente
sonha
E baba na fronha
E se urina toda
E já não tem paz

Pois eu sonhei contigo
E caí da cama
Ai, amor, não briga
Ai, não me castiga
Ai, diz que me ama
E eu não sonho mais

Todos os direitos reservados. Copyright
Internacional Assegurado. Impresso no
Brasil

1979 © [Marola Edições Musicais](#)

- ☐ Linha de montagem
(Chico Buarque - Novelli - 1980)
 - ☐ **Pedaço de mim**
(Chico Buarque - 1977/1978)
 - ☐ A mim e a mais ninguém
(Angela RoRo - Sérgio Bandeira)
 - ☐ Súplica
(João Nogueira - Paulo César Pinheiro)
- 1980**

Composições de Chico Buarque com exceção de: *Angélica*, com Milton Hime e *Amor Barato* com Francis Hime

- ☐ As vitrines
 - ☐ Ela é dançarina
 - ☐ O meu guri
 - ☐ A voz do dono e o dono da voz
 - ☐ Almanaque
 - ☐ Tanto amar
 - ☐ **Angélica**
 - ☐ Moto-contínuo
 - ☐ Amor barato
- (Participação especial: Carlinhos Vergueiro)

1981

Angélica

Milton Hime - Chico Buarque/1977

Quem é essa mulher
Que canta sempre esse estribilho
Só queria embalar meu filho
Que mora na escuridão do mar

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

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

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

1977 © Marola Edições Musicais, Warner Chappell
Todos os direitos reservados

- ☐ Piruetas
(Chico Buarque, os Trapalhães)
- ☐ Hollywood
(Lucinha Lins, os Trapalhães)
- ☐ **Alô, liberdade**
(Bebel, os Trapalhães)
- ☐ A cidade dos artistas
(Elba Ramalho, os Trapalhães)
- ☐ História de uma gata
(Lucinha Lins)
- ☐ Rebichada
(Chico Buarque, os Trapalhães)
- ☐ Minha canção
(Lucinha Lins)
- ☐ Meu caro barão
(Chico Buarque, os Trapalhães)
- ☐ Todos juntos
(Lucinha Lins, os Trapalhães)

1981

Alô, liberdade

Enriquez - Bardotti - Chico Buarque/1981
Para o filme *Os Saltimbancos trapalhões*

Alô, liberdade
Desculpa eu vir
Assim sem avisar
Mas já era tarde
E os galos tão
Cansados de cantar

Bom dia, alegria
A minha companhia
Vai cantar
Sutil melodia
Pra te acordar

Quem vai querer tocar
trombeta
Pem pererém pererém
Pempem
Quem vai querer tocar
matraca
Tracatracatraca
Tracatraca
Quem vai de flauta e
clarineta

Fi firiri
Firiri fifi
Quem é que vai de prato e
faca
Taca cheque taca
Chequetaca checá
Quem vai querer sair de
banda
Pan pararan
Pararan panpan
Hoje a banda sairá

Alô, liberdade
Levanta, lava o rosto
Fica em pé
Como é, liberdade!
Ah, dona liberdade...
Vou ter que requeutar
O teu café

Bom dia, alegria
A minha companhia
Vai cantar
Em doce harmonia
Pra te alegrar

Quem vem com a boca no
trombone

Pom pororom pororom
pompom
Quem vem com a bossa no
pandeiro
Chá carachá carachá
chachá
E quem só toca
telefone Trim tiririm
Tiririm trintrim
E quem só canta no
chuveiro
Trá tralalá tralalá lalá
Quem vai querer sair na
banda
Pan pararan
Pararan panpan
Hoje a banda sairá
Ah, sairá, sairá, sairá
Laiaralalalalalá
Hoje a banda sairá
Olá, liberdade!

1981 © - Marola Edições Musicais Ltda.

Todos os direitos reservados
Direitos de Execução Pública
controlados pelo ECAD (AMAR)
Internacional Copyright Secured

Composições de Chico Buarque com exceção de; *Tantas palavras*, com Dominginhos; *Mano a mano*, com João Bosco; *Como se fosse a primavera* de Pablo Milanés e Nicolás Guillén; e *Vai passar*, com Francis Hime

- ☐ **Pelas tabelas**
- ☐ Brejo da cruz
- ☐ Tantas palavras
- ☐ Mano a mano
- ☐ Samba do grande amor
- ☐ Como se fosse a primavera(canción)
- ☐ Suburbano coração
- ☐ Mil perdões
- ☐ As cartas
- ☐ **Vai passar**

1984

Pelas tabelas

Chico Buarque/1984

Ando com minha cabeça já pelas tabelas
 Claro que ninguém se toca com minha aflição
 Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
 Eu achei que era ela puxando um cordão
 Oito horas e danço de blusa amarela
 Minha cabeça talvez faça as pazes assim
 Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
 Eu pensei que era ela voltando pra
 Minha cabeça de noite batendo panelas
 Provavelmente não deixa a cidade dormir
 Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
 Eu achei que era o povo que vinha pedir
 A cabeça de um homem que olhava as favelas
 Minha cabeça rolando no Maracanã
 Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
 Eu jurei que era ela que vinha chegando
 Com minha cabeça já pelas tabelas
 Claro que ninguém se toca com minha aflição
 Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
 Eu achei que era ela puxando um cordão
 Oito horas e danço de blusa amarela
 Minha cabeça talvez faça as pazes assim
 Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
 Eu pensei que era ela voltando pra
 Minha cabeça de noite batendo panelas

Provavelmente não deixa a cidade dormir
 Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
 Eu achei que era o povo que vinha pedir
 A cabeça dum homem que olhava as favelas
 Minha cabeça rolando no Maracanã
 Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
 Eu jurei que era ela que vinha chegando
 Com minha cabeça já numa baixela
 Claro que ninguém se toca com minha aflição
 Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
 Eu achei que era ela puxando um cordão

1987 © - Marola Edições Musicais Ltda.

Todos os direitos reservados
 Direitos de Execução Pública controlados pelo ECAD (AMAR)
 Internacional Copyright Secure

Vai passar

Francis Hime - Chico Buarque/1984

Vai passar
 Nessa avenida um samba popular
 Cada paralelepípedo Da velha cidade
 Essa noite vai Se arrepiar
 Ao lembrar Que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos ancestrais

Num tempo
 Página infeliz da nossa história
 Passagem desbotada na memória

Das nossas novas gerações
 Dormia
 A nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações

Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia, afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval
 O carnaval, o carnaval
 (Vai passar)

Palmas pra ala dos barões famintos
 O bloco dos napoleões retintos
 E os pigmeus do bulevar
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 A evolução da liberdade
 Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral vai passar
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral
 Vai passar

1986 © - Marola Edições Musicais Ltda.

Todos os direitos reservados
 Direitos de Execução Pública controlados pelo ECAD (AMAR)
 Internacional Copyright Secured

Todas as canções de Chico Buarque, 1985

- ☐ A volta do malandro (A Gang)
- ☐ Las muchachas de Copacabana (Elba Ramalho)
- ☐ Tema da Geni (instrumental)
- ☐ **Hino da repressão (de Duran)** (Ney Latorraca)
- ☐ Aquela mulher (Edson Celulari)
- ☐ Viver do amor (As Mariposas)
- ☐ Sentimental (Cláudia Ohana)
- ☐ Desafio do malandro (Edson Celulari, Aquiles)
- ☐ O último blues (Cláudia Ohana)
- ☐ Palavra de mulher (Elba Ramalho)
- ☐ O meu amor (Elba Ramalho, Cláudia Ohana)
- ☐ Tango do covil (os Muchachos)
- ☐ Uma canção desnaturada (Suely Costa)
- ☐ Rio 42 (As mariposas)
- ☐ **Pedaço de mim** (Elba Ramalho, Edson Celulari)

Todas as canções de Chico Buarque, 1985

- ☐ A volta do malandro (Chico Buarque)
- ☐ Las muchachas de Copacabana (Ney Matogrosso)
- ☐ **Hino da repressão (de Duran)** (Ney Latorraca)
- ☐ O último blues (Gal Costa)
- ☐ Tango do covil (os Muchachos)
- ☐ Sentimental (Zizi Possi)
- ☐ Aquela mulher (Paulinho da Viola)
- ☐ Palavra de mulher (Elba Ramalho)
- ☐ **Hino da repressão** (segundo turno) Chico Buarque
- ☐ Rio 42 (Bebel)

Hino da repressão (Segundo turno)

Chico Buarque/1985

Para o filme Ópera do malandro, de Ruy Guerra

Se atiras mendigos
No imundo xadrez
Com teus inimigos
E amigos, talvez
A lei tem motivos
Pra te confinar
Nas grades do teu próprio lar

Se no teu distrito
Tem farta sessão
De afogamento, chicote
Garrote e punção
A lei tem caprichos
O que hoje é banal
Um dia vai dar no jornal

Se manchas as praças
Com teus esquadrões
Sangrando ativistas
Cambistas, turistas, peões
A lei abre os olhos
A lei tem pudor
E espeta o seu próprio inspetor

E se definitivamente a sociedade só te tem desprezo e horror
E mesmo nas galeras és nocivo, és um estorvo, és um tumor
Que Deus te proteja
És preso comum
Na cela faltava esse um

1985 © Marola Edições Musicais

Todos os direitos reservados. Copyright Internacional Assegurado. Impresso no Brasil