

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Fábio Ferreira Pinto

**De musas e de transgressoras – um recorte do feminino em *Chico
Buarque*: Um enfoque sistêmico-funcional**

MESTRADO EM LINGUÍSTICA APLICADA E ESTUDOS DA LINGUAGEM

São Paulo
2015

Fábio Ferreira Pinto

De musas e de transgressoras – um recorte do feminino em *Chico Buarque*: Um enfoque sistêmico-funcional

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Linguística.

Orientadora: Sumiko Nishitani Ikeda

São Paulo
2015

Fábio Ferreira Pinto

De musas e de transgressoras – um recorte do feminino em *Chico Buarque*: Um enfoque sistêmico-funcional

Prof^a. Dra. Sumiko Nishitani Ikeda (Orientadora) – PUCSP

Prof^a. Dra. Zuleica Antônia Camargo – PUCSP

Prof^a. Dra. Elizabeth Del Nero Sobrinha – FMU

São Paulo, ____ de _____ de 2015.

Dedico este trabalho à minha mãe, Ivone Fermina Brandão (*In memoriam*), pois sem ela, ainda que soe batido, não haveria a menor razão de uma existência como a que tive e tenho; a ti, Mãe, devo todos os conselhos do mundo; tudo que uso e que repasso e que revisito. Mãe, onde estiver, te amo.

AGRADECIMENTOS

Meu muito obrigado à Professora Doutora Sumiko Nishitani Ikeda pela orientação, paciência e compreensão; por estar disposta a mostrar os caminhos sem nunca pisar nas pedras em meu lugar.

Também não esquecerei da ilustre e sempre exigente Professora Doutora Maria Cecília Pérez de Souza e Silva; bem como das acaloradas e engrandecedoras discussões com o Professor Doutor Tony Beber Sardinha. Guardarei com imenso carinho as sempre amáveis e solícitas Márcia e Maria Lúcia da secretaria acadêmica do LAEL.

Agradeço à confiança depositada em mim pela CAPES, o que foi fundamental para a possibilidade da conclusão deste trabalho por meio da concessão da bolsa.

Para a banca de qualificação, meu profundo reconhecimento pela inquestionável e imensurável contribuição para que o caminho não sofresse desvios e que o esforço fosse recompensado com a busca da excelência.

Deixo um imenso obrigado para todos meus colegas de sala pelos brilhantes apontamentos feitos a essa pesquisa.

Aos meus filhos, Gabriel, Igor e Giovanna, meu muito obrigado por serem as mais caras e amorosas razões para uma constante busca pela excelência, pois sem vocês nenhuma conquista teria o mesmo sabor.

Para o meu pai, Itamar, fica um eterno reconhecimento do quanto toda conquista é mais saborosa quando vem com o honesto e sincero esforço.

Daniela, para ti me fogem todas as palavras, pois sempre trabalhamos tanto com elas que acabamos recorrendo ao olhar, ao toque e a paixão com a qual encaramos o campo da pesquisa acadêmica; inesquecíveis sempre serão sua paciência, seus conselhos e nossa busca pelo conhecimento.

*O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para fazer o fio antigo que o fez.*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

O objetivo desta dissertação de mestrado é o exame crítico da imagem da mulher na relação homem-mulher em duas áreas do conhecimento que nem sempre estiveram de mãos dadas. A literatura é a arte da palavra, e assim faz sentido a aplicação de teorias que vêm de estudos linguísticos para entender com mais profundidade o que subjaz a um texto literário. Abordar a representação da mulher em nossa literatura praticamente se confunde com a temática amorosa, bem como ocorre no cancionário popular brasileiro. Para tanto, apoio-me na proposta da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), uma teoria multifuncional, para a qual a língua serve simultaneamente a três metafunções (ou significados): Ideacional (informação), Interpessoal (interação) e Textual (organiza o texto de acordo com um propósito e as exigências do meio sócio-histórico-cultural). A pesquisa envolve o exame das seguintes canções: *Olha, Maria* (1971), de Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes; *Ana de Amsterdam*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (1972-1973); *Mil perdões* (1983), de Chico Buarque e *Cecília* (1998), de Chico Buarque. Por meio do arcabouço teórico da LSF, relaciono as escolhas léxico-gramaticais feitas na microestrutura do texto pelos compositores das letras dessas canções, para compor essa imagem de mulher que se descortina na macroestrutura do discurso. Esta pesquisa deve responder às seguintes perguntas: (a) que tipo de visão sobre mulher está subjacente às quatro canções populares de amor? (b) como é possível responder à questão em (a), por meio das metafunções da LSF?

Palavras-chave: Canções populares de amor. A imagem da mulher. Linguística Sistêmico-Funcional. Linguística Crítica. Avaliatividade.

ABSTRACT

The purpose of this Master's Dissertation is the critical analysis of the image of woman in the man-woman relationship between two areas of knowledge that haven't always gone hand in hand. Literature is the art of words, so it makes sense to apply theories that come from linguistic studies to understand more deeply what underlies a literary text. Addressing the woman's representation in our literature is almost confounded with the love theme, as well as it happens in Brazilian popular music. To do so, I have the support of the Systemic Functional Linguistics (SFL) proposal, a multifunctional theory for which the language simultaneously serves three metafunctions (or meanings): Ideational (information), Interpersonal (interaction) and Textual (organizes the text according to a purpose and according to the socio-historical-cultural environment requirements). The research involves examination of the following songs: *Olha, Maria* (1971), by Chico Buarque, Tom Jobim and Vinicius de Moraes; *Ana de Amsterdam*, by Chico Buarque and Ruy Guerra (1972-1973); *Mil perdões* (1983), by Chico Buarque, and *Cecilia* (1998), by Chico Buarque. Through the theoretical framework of SFG, I relate the lexicogrammatical choices made in the microstructure of the text by the lyrics of these songs to compose this image of the woman who reveals herself in the macrostructure of discourse. Addressing women representation in our literature almost merges with the love theme, as well as it happens in Brazilian popular music. This research should answer the following questions: (a) What kind of woman vision underlies the four popular love songs? (b) How can one answer the question in (a) using SFG's metafunctions?

Keywords: Popular love songs. The image of women. Systemic Functional Linguistics. Critical Linguistics. Appraisal.

LISTA DE SIGLAS

ADC: Análise de Discurso Crítica

LSF: Linguística Sistêmico-Funcional

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Tipos de processos na LSF	19
Quadro 2 - Oferecimento e pedido de informação ou de bens & serviços.....	20
Quadro 3 - Metafunção Interpessoal	21
Quadro 4 - Mood e Modalidade.....	21
Quadro 5 - Os subsistemas da Avaliatividade.....	22
Quadro 6 - Teorias aplicadas na pesquisa.....	26
Quadro 7 - Exemplo de análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade.....	28

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 – Tipos de Processos em "Olha, Maria"	37
GRÁFICO 2 – Tipos de Processos em "Ana de Amsterdam"	45
GRÁFICO 3 – Tipos de Processos em "Mil Perdões"	52
GRÁFICO 4 – Tipos de Processos em "Cecília"	58

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	16
2.1 A Linguística Sistemico-Funcional	16
2.1.1 A Metafunção Ideacional e a Transitividade	18
2.1.2 A Metafunção Interpessoal	19
2.1.2.1 A Metafunção Interpessoal: Mood e Modalidade	20
2.1.2.2 A Metafunção Interpessoal: Avaliatividade	22
2.2 A Análise de Discurso Crítica	23
2.3 Linguística Crítica	23
3 METODOLOGIA	27
3.1 Dados	27
3.2 Procedimentos de Análise	27
4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS	29
4.1 Análise de Olha, Maria (1971), de Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes)	30
4.1.1 Análise de Registro de Olha, Maria (1971)	30
4.1.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de Olha, Maria (1971)	40
4.1.3 Discussão Geral sobre Olha, Maria	36
4.2 Análise de Ana de Amsterdam (1972-1972), de Chico Buarque, Ruy Guerra	38
4.2.1 Análise de Registro de Ana de Amsterdam (1972-1972)	39
4.2.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de Ana de Amsterdam (1972-1972)	40
4.2.3 Discussão Geral sobre Ana de Amsterdam (1972-1972)	44
4.3 Análise de Mil Perdões (1983), de Chico Buarque	46
4.3.1 Análise de Registro de Mil Perdões (1983)	47
4.3.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de Mil Perdões (1983)	47
4.3.3 Discussão Geral sobre Mil Perdões (1983)	51
4.4 Análise de Cecília (1998), de Chico Buarque, L. C. Ramos	53
4.4.1 Análise de Registro de Cecília (1998)	53
4.4.1 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de Cecília (1998)	54
4.4.1 Discussão Geral sobre de Cecília (1998)	57
5 Considerações Finais	59
Referências	62

1 INTRODUÇÃO

O amor e a mulher, na literatura brasileira, constituem um tópico praticamente inesgotável, dizem Silva e Maciel (2009). A Literatura Brasileira, desde a época seiscentista, na poesia lírica e satírica de Gregório de Matos, evidencia essa temática, fixando alguns estereótipos sobre a figura feminina, ora angelical, ora demoníaca. Assim, também, a mulher ganha destaque, desde o título, num dos livros mais populares do século XVIII, *Marília de Dirceu*, do árcade Tomás Antônio Gonzaga. Nessa mesma época, outro nome de mulher, *Glaura*, batizou o livro de poemas de Silva Alvarenga. Sintomaticamente, são nomes fictícios, refletindo mulheres que mais vivem no imaginário masculino do que na realidade cotidiana.

No período romântico, segundos autores, há o paroxismo da idealização feminina e do sentimento amoroso em poemas, peças teatrais e romances, embora sua sensualidade seja mais aguçada em textos como os de Castro Alves. Desse mesmo período, *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, por exemplo, é considerado o romance ícone da época. Esse mesmo paroxismo vai culminar em obras como *Iracema*, *Lucíola* e *Senhora*, todas de José de Alencar, numa dicotomia que fará surgir a mulher santa, assexuada e digna de amor, e a mulher satânica, a que se dirige o desejo e a voluptuosidade. É o que se encontra no teatro de Gonçalves Dias (*Leonor de Mendonça*), como também em sua poesia indianista (“O leito de folhas verdes” e “Marabá”), em que, associada à temática indígena, essa questão pode ser abordada também pelo viés racial.

No Realismo, continuam os autores, sobretudo na literatura machadiana, são abordados de forma mais profunda os conflitos envolvendo o relacionamento amoroso e o lugar da mulher na sociedade. A figura de Capitu, em *Dom Casmurro*, surge como exemplo marcante do enigma feminino; já em *Helena*, o drama vivido pela protagonista não se diferencia da vida de muitas mulheres do período, uma vez que a mulher do século XIX ainda estava sujeita às vontades masculinas. Por essa mesma época, a vertente naturalista recai em estereótipos que fixam a figura feminina como seres basicamente patológicos, como ocorre em romances de Aluísio Azevedo ou de Luzia-Homem, de Domingos Olympio. Até então, a mulher aparece como

personagem, sendo raro o exemplo de escrita feminina, o que ocorrerá de forma mais acentuada ao longo do século XX e início do século XXI.

Com o advento do Modernismo, além da permanência de uma escrita masculina abordando personagens femininas, desde o título, como *Ana Terra*, de Érico Veríssimo, surge uma literatura produzida por mulheres e com um viés mais intimista. Nesse contexto, a poesia feminina pode ser objeto de estudo, comparando-se textos da parnasiana Francisca Júlia com as autoras do pré-modernismo como Gilka Machado ou modernas, como Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa e Adélia Prado.

Abordar a representação da mulher em nossa literatura praticamente se confunde com a temática amorosa, bem como ocorre no cancionário popular brasileiro. Por outro lado, como diz Tatit (2008, p.232), “em qualquer época, precisamos celebrar os encontros, lamentar as separações, anunciar e denunciar situações, retratar o lirismo e a estética do cotidiano”.

O desejo de envolver em um mesmo estudo a literatura e a linguística há muito se encontrava em mim. Se a literatura é a arte da palavra, como não incluir os conhecimentos que vêm da linguística para entender o modo como se faz essa arte? A proposta da Linguística Sistêmico-Funcional (doravante, LSF) (HALLIDAY, 1978, 1994, 2004), uma teoria multifuncional, vislumbrei a possibilidade de entender essa imagem da mulher e do amor que se encontra na macroestrutura (LI, 2010; van Dijk, 1993) dessas canções, examinando a microestrutura das escolhas léxico-gramaticais que seus compositores fazem ao elaborar suas letras. Para a LSF, a função da língua é a construção simultânea de três significados – ou metafunções: Ideacional (referente ao significado), Interpessoal (referente à interação) e, finalmente, a Textual (referente à organização da fala e da escrita de acordo com um propósito e as exigências do meio sócio-histórico-cultural).

A simultaneidade da realização dos três significados é possível graças a um nível intermediário de codificação: a léxico-gramática. É nesse nível – da microestrutura do texto – que o escritor (ou o falante) faz as escolhas, que remetem à macroestrutura do discurso. Essas escolhas adquirem significados contra um fundo em que se encontram as escolhas que poderiam ter sido feitas e, assim sendo, a noção de escolha é essencial para a compreensão da LSF. É

aqui que se concentrará o meu exame, com apoio dos recursos que mais recentemente têm aumentado o poder dessa teoria.

A visão funcional da LSF das escolhas linguísticas como índices de significados cruza com a Análise de Discurso Crítica: ambas são guiadas pela suposição subjacente de que as escolhas de formas linguísticas expressam significados ideológicos (LI, 2010). A LSF oferece um instrumento analítico específico para o exame sistemático das motivações, propósitos, suposições e interesse dos produtores do texto.

O presente trabalho traz o estudo de quatro canções populares, nas quais Chico Buarque fez parcerias para compô-las e também as interpreta, a saber: *Olha, Maria* (1971), de Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes; *Ana de Amsterdam*, de Chico Buarque e Ruy Guerra (1972-1973); *Mil perdões* (1983), de Chico Buarque e *Cecília* (1998), de Chico Buarque e examina a relação entre as escolhas lexicais feitas por seus compositores e a relação homem-mulher que subjazem a essas formas, e o faz com o apoio das metafunções Ideacional, Interpessoal e Textual da LSF.

No que se refere ao papel feminino na história e na sociedade brasileira como um todo, busquei os estudos sobretudo de Mary Del Priore (2004) e Carla Bassanezi Pinsky (2012). Juntamente com a noção histórica da mulher, recorri também a história do amor apresentada por Mary Del Priore (2005) e Simon May (2012). Sobre a canção brasileira, tive como fontes Napolitano (2001), Tatit (2008) e Tinhorão (1998).

Esta pesquisa deve responder às seguintes perguntas: (a) que tipo de visão sobre a mulher está subjacente às quatro canções populares de amor? (b) como é possível responder à questão em (a), por meio das metafunções da LSF?

Esta dissertação de mestrado está assim estruturada. Introdução; Capítulo 1 – Fundamentação Teórica, com enfoque na Linguística Sistêmico-Funcional, envolvendo a Avaliatividade, bem como a Linguística Crítica; Capítulo 2 – Metodologia, na qual são apresentados o corpus de estudo e os procedimentos utilizados para a análise; Capítulo 3 - Análise e Discussão dos Resultados; e Capítulo 4 – Considerações Finais, em que apresento as contribuições gerais da pesquisa no âmbito educacional e acadêmico.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Apresento, a seguir, a proposta teórico-metodológica que apoia as minhas análises das canções – a Linguística Sistêmico-Funcional (HALLIDAY, 1994; HALLIDAY; MATTHIESSEN, 2004), que envolve a Avaliatividade e suas implicações, bem como a Linguística Crítica.

2.1 A Linguística Sistêmico-Funcional

No enquadre da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), a língua é entendida como uma "rede de opções entrelaçadas" (HALLIDAY, 1994, p. xiv). A LSF é uma gramática do significado, e vê a língua como um sistema de significados construídos por meio de funções realizadas dentro do rico recurso de opções gramaticais selecionadas pelo usuário da língua. Essas escolhas são descritas em termos funcionais para que sejam significativas semântica e pragmaticamente. As funções da gramática, de acordo com Halliday, abrangem três sistemas de metafunções inter-relacionados: o **Ideacional**, o **Interpessoal** e o **Textual**. Essas metafunções referem-se, respectivamente, à incorporação de tipos de experiência, percepção e consciência na língua; à expressão das interações; e à estruturação e à apresentação da informação.

A visão funcional da LSF das escolhas linguísticas como índices de significados cruza com a Análise de Discurso Crítica: ambas são guiadas pela suposição subjacente de que as formas linguísticas e as escolhas expressem significados ideológicos. A LSF oferece um instrumento analítico específico para o exame sistemático das relações de poder no texto bem como das motivações, propósitos, suposições e interesse dos produtores do texto. Com seu foco na seleção, categorização e ordenação do significado na microestrutura, no nível da oração, mais do que no macro nível do discurso, a LSF é especialmente útil para uma análise sistemática, com enfoque nos traços linguísticos no micro nível dos textos do discurso, fornecendo intravisiões críticas na organização dos significados no texto.

Com base nesses pressupostos, Li (2010) focaliza a investigação das relações entre escolhas de certas **formas linguísticas** e as ideologias e

relações de poder que subjazem a essas formas. Guiado por propostas de Análise de Discurso Crítica e com o apoio do contexto analítico oferecido pela LSF, de Halliday (1994, 2004), Li examina duas dimensões da gramática da oração: Transitividade e coesão lexical, que podem ser associadas respectivamente com as metafunções Ideacional e Textual da linguagem. Analisando aspectos da gramática da oração relacionados a essas duas dimensões da linguagem, o autor mostra que as interpretações ideológicas e os papéis sociais dos atores envolvidos em um evento são construídos pelas escolhas léxico-gramaticais específicas feitas no texto. Na presente pesquisa, a metafunção Textual não será enfocada.

Por outro lado, é imprescindível para a LSF a consideração da inter-relação entre língua e contexto. Os contextos que afetam a língua, para os systemicistas, são sociais: (a) **gênero** (contexto cultural) e (b) **registro** (contexto situacional).

O gênero representa os processos sociais em estágios orientados para uma finalidade de uma dada cultura, tais como uma anedota, uma reportagem ou um relato; e, por isso, são em geral rotulados de contexto de cultura. O registro, por outro lado, refere-se ao contexto de situação. Na LSF, o registro é organizado pelas três variáveis contextuais, Campo (assunto), Relações (status dos interactantes) e Modo organização do texto). Essas três variáveis contextuais de registro são, por sua vez, organizadas pelas metafunções da linguagem (HALLIDAY, 1978): Ideacional, Interpessoal e Textual.

Há também um terceiro contexto – o ideológico – que mais recentemente tem sido abordado pela LSF. A ideologia ocupa um nível superior de contexto, referindo-se a posições de poder, a vieses políticos e a suposições sobre valores, tendências e perspectivas que os interlocutores trazem para seus textos, e tem chamado a atenção dos systemicistas, na medida em que, em qualquer registro, em qualquer gênero, o uso da língua será sempre influenciado pela nossa posição ideológica. A análise dos aspectos ideológicos tem sido feita, dentre outros, pela Linguística Crítica (FOWLER, 1991).

2.1.1 A Metafunção Ideacional e a Transitividade

Como um componente analítico chave da função Ideacional da língua, a Transitividade é um conceito semântico que vê a representação do significado na oração. De acordo com Halliday, "a Transitividade trata da codificação pelos usuários da língua de suas experiências com o mundo que os cerca" (1994, p. 106). A Transitividade, interessada nas relações semânticas de poder de 'quem faz o que para quem', tem o potencial de categorizar e avaliar a infinita variedade de ocorrências em um conjunto finito de tipos de processo. A análise da Transitividade pode, examinando as escolhas feitas nos textos referentes a estados de ser, ações, eventos e situações referentes à dada sociedade, mostrar o viés e a manipulação envolvidos nessas representações.

Para Halliday (1994), os processos semânticos representados na oração têm potencialmente três componentes: o próprio **Processo**, que é expresso pelo grupo verbal da oração; os **Participantes** envolvidos, realizados pelos grupos nominais da oração; e as **Circunstâncias** associadas com o Processo, expressas por grupos adverbiais ou preposicionais. Halliday ainda propõe a classificação dos Processos, conforme representem ações, eventos, estados da mente ou estados de ser. **Material**, **Mental** e **Relacional** são os três tipos principais no sistema da transitividade, referindo-se respectivamente a ações ou eventos do mundo externo, a experiência interna da consciência e os Processos que classificam e identificam, respectivamente. Nos limites entre eles estão os Processos: **Comportamental** (que representam manifestações de atividades internas), **Verbal** (relações simbólicas construídas na consciência humana e em estados fisiológicos) e **Existencial** (processos relacionados à existência). Veja exemplificação da análise da Transitividade no Quadro 1.

Da perspectiva linguística, a análise da Transitividade é uma abordagem semântica das ideias expressas por uma oração, uma proposição sobre o mundo em que um evento, situação, relação ou atributo é predicado sobre alguns participantes. Dentro da tradição da LSF, Fowler (1991) – em sua proposta conhecida como Linguística Crítica – sugere que padrões alternativos na língua associam valores diferentes, com implicações ideológicas. A análise da transitividade pode oferecer intravisiões sobre as percepções do escritor sobre ações, eventos, situações, bem como os modos pelos quais a

interpretação do leitor é orientada em determinada direção. Em última instância, ela permite ver como as estruturas linguísticas constroem ideologias específicas.

Quadro 1 - Tipos de processos na LSF

PROCESSOS	PARTICIPANTES LIGADOS AO PROCESSO
Material	<u>João</u> <u>quebrou</u> <u>a mesa</u> <u>com um soco</u> Ator Material Meta Circunstância
Comportamental	<u>João</u> [perdeu a cabeça e] <u>socou</u> <u>a mesa</u> Comportante Comportamental Alcance
Mental	<u>Marta</u> <u>entendeu</u> <u>o meu sofrimento</u> Experienciador Mental Fenômeno
Verbal	<u>O rapaz</u> <u>contou</u> - <u>me</u> <u>sobre a difícil situação</u> Dizente Verbal Receptor Verbiagem
Relacional	<u>João</u> <u>continua</u> <u>abatido</u> <u>até hoje</u> Portador Relacional Atributo Circunstância
Existencial	<u>Houve</u> <u>motivos</u> <u>com certeza.</u> Existencial Existente Circunstância

Fonte: Halliday (1994)

Da perspectiva social, segundo Fairclough (1992), a análise da Transitividade oferece intravisiões sobre fatores sociais, culturais e ideológicos, que podem influenciar o significado de um texto. Consequentemente, essa análise mostra a atribuição, por exemplo, da agência aos Participantes, e, assim, oferece um instrumento útil para mostrar a construção da realidade pela língua por meio da categorização, caracterização e da polarização por meio do discurso.

2.1.2 A Metafunção Interpessoal

A metafunção Interpessoal vê a oração organizada como um evento interativo, envolvendo falante (ou escritor), e ouvinte (leitor). Os tipos fundamentais de papel de fala são apenas dois: (i) dar, e (ii) pedir, segundo

Halliday (1994). Portanto, um ato de fala é algo que poderia ser mais apropriadamente chamado de uma interação: é uma permuta, na qual dar implica receber e pedir implica dar em resposta. Juntamente com essa distinção básica está uma outra distinção, igualmente fundamental, que se relaciona com a natureza do produto que está sendo permutado. Este pode ser (a) *bens e serviços* ou (b) *informação*. Os exemplos estão no Quadro 2.

Quadro 2 - Oferecimento e pedido de informação ou de bens & serviços

Produto permutado → Papel na permuta ↓	(a) <i>bens & serviços</i>	(b) <i>informação</i>
(i) <u>oferta</u>	oferecer <i>Quer um cafezinho?</i>	afirmação <i>Ele lhe dá flores.</i>
(ii) <u>pedido</u>	ordem <i>Me passe o sal!</i>	pergunta <i>Onde é a rua Macuco?</i>

Fonte: Halliday (1994)

Quando a língua é utilizada para permuta de informação, a oração tem a função semântica de **Proposição** e quando é usada para permuta de bens e serviços, a oração tem a função semântica de **Proposta**.

2.1.2.1 A Metafunção Interpessoal: *Mood* e Modalidade

A metafunção Interpessoal divide a oração em duas partes: *Mood*¹ (incluindo, *Sujeito + Finito* – responsáveis pelos atos declarados na oração) + *Resíduo* (radical do verbo + Complementos + Circunstâncias). Veja Quadro 3, que apresenta os integrantes da metafunção Interpessoal.

O Finito apresenta alternativas para a realização da interação por meio do *Mood* (modos declarativo, imperativo, subjuntivo e interrogativo) feita ou por

¹ *Mood* foi traduzido por Modo (com M maiúscula). Porém, para não causar confusão com Modo (variável de Registro), preferimos manter o original inglês.

meio do *tempo primário* (as flexões de modo: estudava) ou da flexão dos verbos modais (*poder, precisar, dever*: precisava estudar). O *Mood* envolve também a

Quadro 3 - Metafunção Interpessoal

MOOD		RESÍDUO
Sujeito	Finito	
(a) João	precisa (Modalidade)	estudar a lição
(b) João	-va (Tempo Primário)	estuda- a lição

Fonte: Halliday (1994)

*Modalidade*², que expressa os julgamentos do falante sobre o conteúdo da mensagem, abrangendo: (a) *Modalização* (expressão da probabilidade e da frequência); e (b) *Modulação* (expressão da obrigação e da desejabilidade). Veja Quadro 4, que resume os conceitos até aqui referidos.

Quadro 4 – Mood e Modalidade

DAR	PEDIR	Produto	MODALIDADE	
Informação		Proposição → (Informação)	Modalização	<u>probabilidade</u> (epistêmica): <i>talvez</i>
É uma hora.	Quem vem lá?			<u>frequência</u> : <i>sempre</i>
Bens e Serviços		Proposta → (Bens & Serviços)	Modulação	obrigação (deôntica): <i>deve, precisa</i>
Deu-lhe flores.	Me dá isso?			<u>desejabilidade</u> : <i>quero</i>

Fonte: Halliday (1994)

² Thompson e Thetela (1995) notaram que a metafunção interpessoal tende a confundir as funções interpessoais (*Mood*) e a função do intrometimento pessoal (Modalidade), e propõem uma distinção no interior da metafunção Interpessoal: PESSOAL (Modalidade) e INTERACIONAL (*Mood*); propõem, também, a função INTERATIVA na metafunção Textual, para guiar o leitor através do texto (e.g. *em resumo, como dissemos antes, etc.*).

2.1.2.2 A Metafunção Interpessoal: Avaliatividade

A metafunção Interpessoal tem recebido muitas contribuições, dentre as quais a proposta da Avaliatividade (MARTIN, 2000). Martin (2000) examina o léxico avaliativo que expressa a opinião do falante (ou do escritor) sobre o parâmetro bom/mau. Ele se enquadra na tradição da LSF. O sistema de escolhas usado para descrever essa área de significado potencial é chamado *Appraisal* (doravante Avaliatividade). A categoria principal ou subsistema é a ATITUDE, que envolve: o AFETO, que trata da expressão de emoções (felicidade, medo etc.); relacionado a ele há mais dois subsistemas: JULGAMENTO (tratando de avaliação moral – honestidade, generosidade etc.) e APRECIÇÃO (tratando da avaliação estética – sutileza, beleza, etc.), e a AVALIAÇÃO SOCIAL, que se refere à avaliação positiva ou negativa de produtos, atividades, processos ou fenômenos sociais.

Quadro 5 - Os subsistemas da Avaliatividade

ATITUDE	(a) Afeto	(in)Felicidade	
		(in)Segurança	
		(in)Satisfação	
	(b) Julgamento	Estima Social	Normalidade [frequente/raro]
			Capacidade
		Sanção Social	Tenacidade
			Veracidade
	(c) Apreciação	Reação (impacto): [Isso me cativa?]	
		Reação (qualidade): [Eu gosto disso?]	
		Composição (equilíbrio): [Eles combinam?]	
Composição (complexidade): [Fácil de compreender?]			
		Valoração [Vale a pena?]	
COMPROMISSO	(a) monoglóssico (sem negociação)		
	(b) heteroglóssico (com negociação)		
GRADUAÇÃO	(a) Força	Aumenta [<i>completamente devastado</i>]	
		Diminui [<i>um pouco chateado</i>]	
	(b) Foco	Aguça [<i>um policial de verdade</i>]	
		Suaviza [<i>cerca de quatro pessoas</i>]	

Fonte: Martin (2000)

A Avaliatividade conta, ainda, com o subsistema do COMPROMISSO, um conjunto de recursos que capacita o escritor (ou o falante) a tomar uma

posição pela qual sua audiência é construída como partilhando a mesma e única visão de mundo ou, por outro lado, a adotar uma posição que explicitamente reconhece a diversidade entre várias vozes. Em suma, é a maneira como o falante expressa seu posicionamento. Por fim, o sistema abriga a GRADUAÇÃO, envolve um conjunto de recursos para aumentar ou diminuir a intensidade da avaliação.

Por outro lado, a Avaliatividade permite não somente expressões de significado avaliativo direto (Avaliatividade inscrita) ou indireto (Avaliatividade evocada), mas também explica os modos pelos quais padrões de significado avaliativo acumulam-se dinamicamente através do texto, a prosódia, ou seja, a avaliação, em geral, não ocorre em palavras isoladas, mas na soma das várias outras.

É aqui que entra a noção de metarrelações, uma proposta de Macken-Horarik (2003). A autora apresenta um enquadre para investigar o modo como os recursos linguísticos de construção de emoção e de ética são dispostos de maneira específica para co-criar complexos de significados de ordem superior, ou *metarrelações*, que posicionam os leitores a adotar atitudes específicas em relação aos personagens no decorrer de um texto. Em termos linguísticos, seu estudo apoia-se na pesquisa da semântica avaliativa feita na Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), chamada *Avaliatividade* (tradução para *Appraisal*). Também se liga aos trabalhos dos sistemicistas Jay Lemke (1989, 1992, 1998) e Paul Thibault (1989, 1991), que enriquecem as perspectivas linguísticas do significado interpessoal.

2.2 A Análise de Discurso Crítica

Segundo Li (2010), apesar da série de abordagens à Análise de Discurso Crítica (ADC), o que há de comum entre elas é a compreensão de como as ideologias sócio-políticas ou socioculturais estão entrelaçadas com a língua e o discurso. Uma premissa básica de todas as formas da ADC é que o uso da língua no discurso implica significados ideológicos e que há restrições discursivas no que diz respeito ao uso da língua e aos significados implicados (VAN DIJK, 1993; FOWLER, 1996; FAIRCLOUGH, 1995). Van Dijk (1993,

1997), por exemplo, desenvolve uma abordagem da ADC que procura ligar o texto com o contexto, integrando a análise textual com processos de produção e de interpretação do discurso.

Fairclough (1992) coloca que a eficácia de uma análise do discurso reside em: (a) a necessidade de uma análise multidimensional, isto é, a dimensão do texto cuida da análise linguística de textos, a dimensão da prática discursiva especifica a natureza dos processos de produção e interpretação Textual e a dimensão de prática social trata das questões de interesse na análise social, bem como as circunstâncias que moldam a natureza da prática discursiva; (b) ser necessário um método de análise multifuncional, que é o caso da teoria sistêmica da linguagem (HALLIDAY, 1978); (c) uma análise histórica, na qual sejam focalizados os processos articulatórios na construção de textos; (d) há a necessidade de um método crítico, não só mostrando conexões e causas que estão ocultas, mas também implicando em intervenção e mudança.

Por seu turno, Van Dijk (1985) oferece um modelo analítico de três níveis. O primeiro nível, a **superestrutura**, refere-se a esquemas textuais que desempenham um papel importante na compreensão e na produção de textos. Incluídas aí estão a estrutura temática hierarquizada dos textos, a organização geral em termos de temas e tópicos, que envolve as **formas linguísticas** concretas do texto, como as escolhas lexicais, variações sintáticas ou fonológicas, relações semânticas entre proposições e traços retóricos e estilísticos. Essas formas linguísticas no nível superficial implicam significados no terceiro nível, a **estrutura profunda**. Aqui, o analista da ADC examina, por exemplo, posições ideológicas subjacentes expressas por certas estruturas sintáticas como as construções passivas, ao omitir ou ao desenfatar agentes da posição de sujeito ou atribuir maior poder a certos indivíduos ou grupos sociais por meio de escolhas retóricas específicas.

A abordagem de Van Dijk ao texto tenta relacionar a noção **macro** da ideologia às noções **micro** dos discursos e das práticas sociais de membros de grupo, estabelecendo um elo entre o social e o individual, o macro e o micro, o social e o cognitivo. Essa abordagem da análise da ideologia e do discurso é especialmente útil no exame do uso do discurso por diferentes grupos a fim de comunicar ideologias específicas para membros do grupo ou fora do grupo.

Além disso, essa abordagem permite ao analista ver como os membros de diferentes grupos sociais podem articular e defender discursivamente suas ideologias para servir aos interesses do grupo. Por meio dessa análise, podemos entender como diferentes grupos sociais são construídos e diferenciados no texto com base na língua e na ideologia, e como eles adquirem e reproduzem ideologias através do discurso.

2.3 Linguística Crítica

A análise crítica do discurso (ACD) é, segundo Fairclough (1992b), uma orientação no estudo da língua que associa a análise do texto linguístico a uma teoria social do funcionamento da língua. Embora Voloshinov tenha estabelecido em fins dos anos vinte os princípios para uma análise crítica, e Firth tenha sugerido por volta de 1935 que a língua é um modo de uma pessoa comportar-se, mas também de fazer os outros comportarem-se, somente na década passada a orientação crítica começou a se impor.

A abordagem crítica inclui a Linguística Crítica, de Fowler et al (1979, 1991), o trabalho de Fairclough sobre linguagem e poder (1989, 1992a, 1992b), a abordagem da análise do discurso desenvolvida por Pêcheux (1982), estudos culturais desenvolvidos mais recentemente (SCANELL, 1991) e os trabalhos sobre linguagem e gênero (CAMERON, 1985, 1990; CALDAS-COUTHARD; COUTHARD, 1996, entre outros).

A Linguística Crítica é uma abordagem que foi desenvolvida por um grupo da Universidade de East Anglia na década de 1970 (FOWLER et al., 1979; KRESS; HODGE, 1979). Eles tentaram casar um método de análise linguística textual com uma teoria social da linguagem em processos políticos e ideológicos, recorrendo LSF (HALLIDAY, 1978, 1985). Estende-se a hipótese Sapir-Whorf 'de que a linguagem incorpora visões de mundo particulares a variedades da mesma língua; os textos particulares incorporam ideologias ou teorias particulares, e o propósito é a interpretação crítica' de textos: "a recuperação dos sentidos sociais expressos no discurso pela análise das estruturas linguísticas à luz dos contextos interacionais e sociais mais amplos" (FOWLER et al., 1979, p. 195-196).

O ponto teórico principal na análise de Fowler (1991) é de que qualquer aspecto da estrutura linguística carrega significação ideológica - seleção lexical, opção sintática, etc. – todos têm sua razão de ser. Há sempre modos diferentes de dizer a mesma coisa, e esses modos não são alternativas acidentais. Diferenças em expressão trazem distinções ideológicas (e assim diferenças de representação).

A análise crítica está interessada no questionamento das relações entre signo, significado e o contexto sócio-histórico, que governam a estrutura semiótica do discurso, usando um tipo de análise linguística. Ela procura, estudando detalhes da estrutura linguística à luz da situação social e histórica de um texto, trazer para o nível da consciência os padrões de crenças e valores que estão codificados na língua – e que estão subjacentes à notícia, para quem aceita o discurso como “natural”.

A seguir, apresento, o Quadro 6, que resume relaciona as teorias até aqui apresentadas.

Quadro 6 – Teorias que embasam a pesquisa

Análise de cunho crítico com apoio da Linguística Sistemico-Funcional	
METAFUNÇÃO IDEACIONAL	METAFUNÇÃO INTERPESSOAL
Transitividade	Modalidade / Avaliatividade

No capítulo a seguir, apresento a metodologia utilizada para análise e aplicação teórica nas canções populares que compõem o *corpus* desta dissertação.

3 METODOLOGIA

A pesquisa, de cunho crítico-interpretativo, verifica a relação entre as escolhas léxico-gramaticais feitas na microestrutura do texto pelos compositores de quatro canções de temática feminina e a relação homem-mulher que subjazem a essas formas. As referidas escolhas enfocam as metafunções Ideacional e Interpessoal.

3.1 Dados

A pesquisa analisa canções populares cujas letras enfocam a temática feminina, na relação homem-mulher. Para esta pesquisa, foram selecionadas as seguintes canções:

- *Olha, Maria* (Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1971);
- *Ana de Amsterdam*, de Chico Buarque e Ruy Guerra, 1972-1973);
- *Mil perdões* (Chico Buarque, 1983);
- *Cecília* (Chico Buarque, 1998).

Para a escolha das canções, optei por abordar mulheres que fossem mostradas em oposição, daí a escolha por *musas* e *transgressoras*.

3.2 Procedimentos de Análise

As canções foram analisadas segundo as metafunções:

- (a) **Ideacional**: o sistema da Transitividade da LSF;
- (b) **Interpessoal**: a Modalidade e a Avaliatividade.

As análises de (a) e (b) são feitas, distinguindo:

- (i) o verso da canção na primeira linha, acompanhado da análise dos Processos, Participantes e Circunstâncias, do sistema da Transitividade; e

- (ii) em linha subsequente, separada, é feita a análise da Modalidade da Avaliatividade.

A cada excerto analisado, segue-se uma Discussão referente à análise feita. A codificação da análise foi feita da seguinte maneira.

Codificação na Análise	
CAIXA ALTA	Processos
<u>Sublinhado</u>	Participantes e Circunstâncias
Negrito	Avaliatividade
(+) ou (-)	Avaliatividade positiva ou negativa respectivamente
(↑) ou (↓)	Avaliatividade intensificada/diminuída respectivamente

Apresento, a seguir, um exemplo dessa análise.

Quadro 7 – Exemplo de análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade

Transitividade	<u>Eu</u> Experienciador	bem	<u>te</u> Fenômeno	QUERIA MENTAL
Modalidade/Avaliatividade		Afeto(+)	Gradação (↑)	

4 ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

4.1 Análise de “Olha, Maria” - (Chico Buarque, Tom Jobim, Vinicius de Mores), de 1971

Texto na íntegra

Olha, Maria
Eu bem te queria
Fazer uma presa
Da minha poesia
Mas hoje, Maria
Pra minha surpresa
Pra minha tristeza
Precisas partir

Parte, Maria
Que estás tão bonita
Que estás tão aflita
Pra me abandonar
Sinto, Maria
Que estás de visita
Teu corpo se agita
Querendo dançar

Parte, Maria
Que estás toda nua
Que a lua te chama
Que estás tão mulher
Arde, Maria
Na chama da lua
Maria cigana
Maria maré

Parte cantando
Maria fugindo
Contra a ventania
Brincando, dormindo
Num colo de serra
Num campo vazio
Num leito de rio
Nos braços do mar

Vai, alegria
Que a vida, Maria
Não passa de um dia
Não vou te prender
Corre, Maria
Que a vida não espera
É uma primavera
Não podes perder

Anda, Maria
Pois eu só teria

A minha agonia
Pra te oferecer

4.1.1 Análise de Registro de *Olha, Maria*

Segundo Goatly (1997), as variáveis contextuais do Registro, que são Campo (o que está se passando), Relações (quem está envolvido em quais relações) e Modo (o papel da linguagem) afetam a interpretação de um texto. Assim, para cada canção analisada, esclareço o contexto de Registro.

Campo: O eu-poético masculino vê-se surpreendido pela transformação de Maria, o objeto da canção. Ele suplica a partida desta, visto que não possui mais condições nem físicas nem emocionais de ser o detentor da musa de sua súplica. Súplica essa que não é a de quem quer que o outro fique, mas que se vá, pois a efemeridade do tempo também o surpreendeu. Maria *arde* enquanto ele só tem *agonia* a lhe oferecer. À medida que a Maria se *agita* e se torna *tão mulher*, o eu-masculino da canção aceita os destinos dos dois: *Não vou te prender / Corre, Maria / Que a vida não espera / É uma primavera / Não podes perder.*

Relações: Nessa canção, composta em parceria por Chico Buarque, Tom Jobim e Vinicius de Moraes, há uma quebra do paradigma comum do cânone musical brasileiro, sobretudo quando se nota ainda a mulher dentro de um papel submisso e relegado a segundo plano dado o patriarcalismo vigente em nossa sociedade, uma vez que eles dão voz a um homem que se reconhece frágil e incapaz de fazer a mulher feliz. Ocorre, mesmo na voz masculina, a valorização do feminino, algo que é latente na composição dos três, mas de sobremaneira nos poemas-canções de Chico Buarque.

Modo: O fato de serem musicados confere aos poemas-canções uma maior proximidade com a essência musical própria da natureza do gênero lírico. Letra e música se completam, conjugando uma mesma disposição anímica e

resgatando o clima encantatório propiciado pela musicalidade advinda das palavras e da melodia, em uníssono.

4.1.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/ Avaliatividade de Olha, Maria

Feito isso, início a análise da Transitividade e da Avaliatividade/Modalidade de *Olha, Maria*, de Chico Buarque, Tom Jobim e Vinícius de Moraes, composta em 1971. Para facilitar o acompanhamento, repito, a seguir os Quadros 1 e 5 (resumido).

Quadro 1 - Tipos de processos na LSF

PROCESSOS	PARTICIPANTES LIGADOS AO PROCESSO
Material	João <u>quebrou</u> <u>a mesa</u> <u>com um soco</u> Ator Material Meta Circunstância
Comportamental	João [perdeu a cabeça e] <u>socou</u> <u>a mesa</u> Comportante Comportamental Alcance
Mental	Marta <u>entendeu</u> <u>o meu sofrimento</u> Experienciador Mental Fenômeno
Verbal	O rapaz <u>contou</u> - <u>me</u> <u>sobre a difícil situação</u> Dizente Verbal Receptor Verbiagem
Relacional	João <u>continua</u> <u>abatido</u> <u>até hoje</u> Portador Relacional Atributo Circunstância
Existencial	Houve <u>motivos</u> <u>com certeza.</u> Existencial Existente Circunstância

Fonte: Halliday (1994)

Quadro 5 - Os subsistemas da Avaliatividade

ATITUDE	a) Afeto (b) Julgamento (c) Apreciação Avaliação Social	
COMPROMISSO	(a) monoglóssico (sem negociação) (b) heteroglóssico (com negociação)	
GRADUAÇÃO	(a) Força	Aumenta [completamente devastado] Diminui [um pouco chateado]
	(b) Foco	Aguça [um policial de verdade] Suaviza [cerca de quatro pessoas]

Fonte: Martin (2000)

Título

OLHA, Maria

Discussão: *Olha* significa aqui, algo como “ouça”, modo de dizer comum na fala coloquial, pelo menos em São Paulo. É, portanto, um Processo Mental, conjugado no modo imperativo, mas não expressa um Compromisso monoglóssico, já que esse modo abrange não só uma ordem, mas também exortação ou súplica. Aqui é uma exortação, um pedido.

1ª ESTROFE

OLHA, <u>Maria</u> <u>Eu</u> <u>bem</u> <u>te</u> QUERIA <small>Ator Circunstância Meta</small>
<i>Vocativo Graduação (↑) Desejabilidade</i>
FAZER <u>uma presa</u> <u>Da minha poesia</u> <small>Material Circunstância (=Prender)</small>
<i>Julgamento – Sansão social</i>
Mas <u>hoje</u> , <u>Maria</u> <u>Pra minha surpresa</u> <small>Circunstância Circunstância</small>
<i>Vocativo</i>
<u>Pra minha tristeza</u> <u>Precisas</u> PARTIR <small>Circunstância Material</small>
<i>Modulação de obrigação</i>

Discussão: Na primeira estrofe, os Processos partem do *desejo* para a *obrigação*, numa indicação de que o eu-lírico parte do mundo idealizado – Desejabilidade – em direção ao mundo real – Processo Material. E aqui, esse percurso é reforçado pela Avaliatividade presente em *presa, surpresa e tristeza*. Além disso, todo o foco recai sobre um dos participantes: o Ator, representado pelo eu-lírico.

2ª ESTROFE

PARTE, Maria <u>Que</u> ESTÁS <u>tão</u> <u>bonita</u> Material Portador Relacional Circunstância Atributo
<i>Vocativo</i> <i>Gradação (força)</i> <i>Apreciação (+)</i>
<u>Que</u> ESTÁS <u>tão</u> <u>aflita</u> Pra <u>me</u> ABANDONAR Portador Relacional Circunstância Atributo Meta Material
<i>Gradação (força)</i> <i>Apreciação (-)</i>
SINTO, Maria <u>Que</u> ESTÁS <u>de visita</u> Mental Portador Relacional Atributo
<i>Vocativo</i> <i>Apreciação</i>
<u>Teu corpo</u> se AGITA Querendo DANÇAR Comportante Comportamental Material
<i>Desejabilidade</i>
Discussão: Aqui, o que se coloca em evidência pelo eu-lírico é o comportamento de Maria. Os desejos desta vão numa crescente - marcada pela Gradação de força <i>tão</i> - que parece lançar luz sobre as atribuições físicas e comportamentais de Maria - <i>tão bonita, tão aflita</i> ; culminando com o princípio da partida - <i>estás de visita</i> . Não obstante, o Processo Comportamental - <i>agita</i> - materializa-se no Processo

Material *dançar*: *Teu corpo se agita querendo dançar.*

3ª ESTROFE

PARTE, Maria	<u>Que</u>	ESTÁS	<u>toda</u>	<u>nua</u>		
Material	Portador	Relacional	Circunstância	Atributo		
<i>Vocativo</i>		<i>Gradação (força)</i>		<i>Julgamento</i>		
Que <u>a lua</u> <u>te</u>	CHAMA	<u>Que</u>	ESTÁS	<u>tão</u>	<u>mulher</u>	
Dizente	Verbiagem	Verbal	Portador	Relacional	Atributo	Atributo
<i>Gradação (força)</i>					<i>Julgamento</i>	
ARDE, Maria	<u>Na chama da lua</u>	<u>Maria cigana</u>	<u>Maria maré</u>			
Mental	Fenômeno	Experienciador	Experienciador			
<i>Vocativo</i>		<i>Julgamento</i>	<i>Apreciação</i>			
<p>Discussão: Há nesta estrofe uma menção erotizada de Maria: <i>nua</i>, <i>tão mulher</i> e <i>chama</i>; que ainda se revela no Processo Mental <i>arde</i>. Também, a partida de Maria é metaforizada por <i>chama</i>, <i>cigana</i> e <i>maré</i>, uma vez que o campo semântico desses léxicos trazem a ideia do que parte – <i>cigana</i> – ou aquilo que acaba – <i>chama</i> e <i>maré</i>.</p>						

4ª ESTROFE

PARTE	<u>CANTANDO</u>	<u>Maria</u>	FUGINDO	<u>BRINCANDO</u>	DORMINDO
Material	Comportamental	Ator	Material	Comportamental	Comportamental
<i>Afeto</i>			<i>Afeto</i>		

<u>Num colo de serra</u> Alcance	<u>Num campo vazio</u> Alcance	<u>Num leito de rio</u> Alcance	<u>Nos braços do mar</u> Alcance
<p>Discussão: Passado o ímpeto erótico da estrofe anterior, o eu-lírico volta-se para uma Maria infantilizada: <i>cantando, brincando</i>. A essa Maria infantilizada, é acrescida uma ideia bucólica: <i>colo de serra, campo vazio, leito de rio, braços de mar</i>. O foco, dado por meio da predominância dos Processos Comportamentais, permanece voltado para Maria, enquanto o eu-lírico mantém-se numa posição de passividade.</p>			

5ª ESTROFE

VAI, Material	alegria Meta	Que <u>a vida</u> Ator	Maria,
<i>Afeto (+)</i>		<i>Vocativo</i>	
Não Circunstância	PASSA Relacional	<u>de um dia</u> Circunstância	Não Circunstância
		VOU Material	<u>te</u> Meta
			PRENDER Material
<i>Apreciação</i>		<i>Graduação - foco</i>	
<i>Desejabilidade</i>			
CORRE, Maria Material	Que <u>a vida</u> Ator	não Circunstância	ESPERA Material
			É Relacional
			<u>uma primavera</u> Atributo
<i>Vocativo</i>		<i>Julgamento</i>	
<i>Apreciação</i>			
<p>Discussão: A partida de Maria dá-se por meio dos Processos Materiais <i>vai</i> e <i>corre</i>, que indicam a necessidade de uma ação, que é a partida de Maria; pois o tornar-se mulher aqui, está metaforicamente representado por essa comparação mental do eu lírico entre a partida de Maria e a vida ser passageira, como a estação do</p>			

desabrochar das flores.

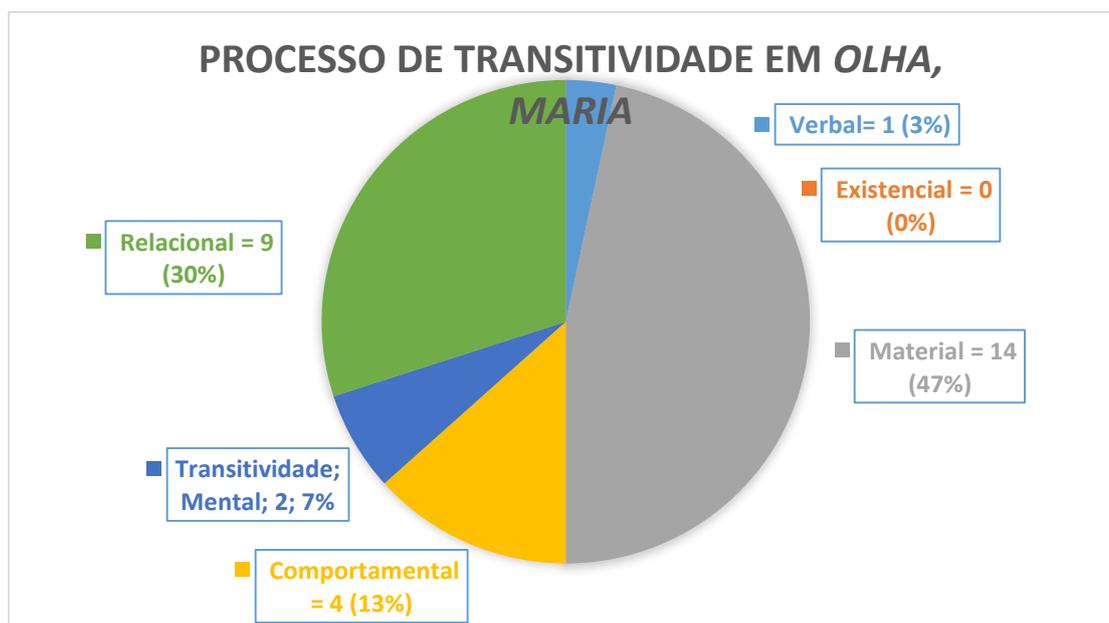
6ª ESTROFE

<p>ANDA, Maria Pois <u>eu</u> só TERIA Material Portador Circunstância Relacional</p>
<p><i>Vocativo</i> <i>Graduação – força</i></p>
<p>A minha agonia Pra <u>te</u> OFERECER Atributo Meta Material</p>
<p><i>Afeto (-)</i></p>
<p>Discussão: O tom de urgência da partida dá-se pelos Processos Materiais <i>anda</i> e <i>oferecer</i>. <i>Teria</i>, Processo Relacional, implica numa posse que não é suficiente para mantê-la, mas antes afastá-la: <i>agonia</i>. Tal sentimento é reforçado por <i>só</i>. Temos assim, na última estrofe, o fechamento e a explicação dos motivos pelos quais o eu-poético pede que Maria vá, uma vez que ele, diante da inquietude - expressada pelos Processos Materiais - dela e carregado de passividade - sobretudo nos Processos Relacionais, vê-se incapaz de mantê-la junto a si.</p>

4.1.3 Discussão Geral sobre “Olha, Maria”

A partir do gráfico que segue, é possível ter uma visão da distribuição dos Processos dentro da canção e de como eles são utilizados para construir a imagem feminina presente na canção.

Gráfico 1 – Tipos de Processos em “Olha, Maria”



Nessa canção, deparamo-nos com a valorização do feminino numa postura em que o eu-poético do autor não tem como ocupar o espaço da mulher, rejeitando manifestar-se apenas como um eu-viril que a cantasse como musa e amante.

Ao predominarem os Processos Material e Comportamental, o autor do texto joga o protagonismo das ações sobre Maria e não sobre o eu-lírico, que representa o *masculino* na canção. A este, recaem os demais Processos, mais notadamente o Relacional e o Verbal. Isso posto, podemos verificar uma polarização nos papéis do homem e da mulher, algo corrente no cancionário popular brasileiro, mas com uma alteração substancial na representação social de cada um: aqui o homem se vê incapaz de manter o elo afetivo, pois a mulher está num patamar de superioridade, seja física, seja emocional.

Se de um lado ela *arde*, de outro ele está imerso em *agonia*. A ideia de *musa* permanece nessa canção de Chico Buarque, porém, aqui, ela não é inalcançável por forças exteriores, algo comum na temática amorosa de nossas canções. Não há uma mulher comprometida; não há um homem abandonado. As diferenças econômicas nem passam perto. A boêmia, retratada em tantas canções como a responsável pelo fim dos relacionamentos, é mencionada

quase que infantilmente - *cantando* e *dançando*. O homem vê-se incapaz de conter a transformação da mulher - *Teu corpo se agita/ Querendo dançar*.

Ao eu-poético, resta a ideia de um desejo que não será concretizado (*Olha, Maria/ Eu bem te queria/ Fazer uma presa/ Da minha poesia*), visto que ele se surpreende com a transformação de Maria (*Mas hoje, Maria/ Pra minha surpresa/ Pra minha tristeza/ Precisas partir*). Ciente da incontingência dos fatos, o eu-poético lança mão de seu desejo – *Vai, alegria/ Que a vida, Maria/ Não passa de um dia/ Não vou te prender*. Ao partir, Maria leva consigo a *alegria*, deixando para trás um eu-poético mergulhado na *agonia*.

Chico Buarque, nessa canção feita em parceria com Tom Jobim e Vinicius de Moraes, fixa-se numa *música de situação* (SANT'ANNA, 2013). Não há a narração de como a mulher apareceu, as roupas que vestia, os objetos que possuía, a descrição linear e nem espaço-temporal. Fixa-se antes numa situação, um momento, um instante a ser sugerido e singularizado, justamente o momento em que o eu-poético masculino percebe o aflorar de uma Maria que não mais lhe cabe possuir ou merecer.

Nota-se, portanto, uma polarização entre uma mulher cheia de vida e um homem passivo diante da mudança e da efemeridade do amor que viveu ao lado da amada.

Na próxima canção analisada, Chico Buarque quebra mais uma vez o paradigma do cânone musical brasileiro não apenas ao dar voz à mulher, mas ao dar voz a uma mulher que subverte a lógica patriarcal das relações amorosas de nossa cultura.

4.2 Análise de “Ana de Amsterdam” - (Chico Buarque, Ruy Guerra), de 1972-1973

Texto na íntegra

Sou Ana do dique e das docas
Da compra, da venda, da troca das pernas
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas

Sou Ana das loucas
Até amanhã
Sou Ana
Da cama, da cana, fulana, bacana
Sou Ana de Amsterdam

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

Sou Ana de cabo e tenente
 Sou Ana de toda patente, das Índias
 Sou Ana do oriente, ocidente, acidente, gelada
 Sou Ana, obrigada
 Até amanhã, sou Ana
 Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos
 Sou Ana de Amsterdam

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

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

4.2.1 Análise de Registro de “Ana de Amsterdam”

A análise de Registro de *Ana de Amsterdam* relata as seguintes variáveis:

Campo: Em *Ana de Amsterdam*, sobressai a predileção do compositor por personagens marginalizados pela sociedade, pois aqui ele trata da prostituição. A protagonista da canção faz uma série de afirmações em torno dos acontecimentos e dos tipos com quem se deita. Além disso, ao caracterizar Ana - nome comum e sem aparente *glamour*, como *de Amsterdam*, Chico Buarque reafirma a prostituição, uma vez que a cidade holandesa é famosa também pela liberdade com que as mulheres exercem o meretrício.

Relações: É inegável que a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. O seu

discurso dá voz àquelas que em geral não têm voz. Assim, encontramos o tema das mulheres vinculado ao tema da marginalidade social.

Modo: O gênero canção é híbrido, pois a conjugação letra/música propicia maior expansão da poesia do que o texto poético considerado em sua especificidade, mais restrito a um público intelectualizado e acostumado ao exercício da leitura.

4.2.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de “Ana de Amsterdam”

Título

Ana de Amsterdam
<p>Discussão: O título, cujo adjunto adnominal confere a origem ao nome <i>Ana</i>, refere-se, metonimicamente, ao meretrício comum a várias mulheres de Amsterdam, onde a liberdade na profissão é bastante conhecida.</p>

1ª ESTROFE

<p>SOU <u>Ana</u> <u>do dique e das docas</u> Relacional Atributo Circunstância Circunstância</p> <p><u>Da compra, da venda, da troca das pernas</u> Circunstância Circunstância Circunstância</p> <p><u>Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas</u> Circunstância Circunstância Circunstância Circunstância Circunstância</p>
<i>Julgamento (-)</i>
<p>Discussão: Nessa primeira estrofe, temos um único Processo, o Relacional <i>Sou</i>. A partir dele emerge uma fala de mulher espantosamente feminina e carregada de</p>

referências ao submundo na prostituição, ainda que ele não seja apresentado explicitamente. A mulher que para ser materializada, remonta seu percurso por pontos de prostituição e de comércio barato, incluindo seu próprio corpo - *do dique, das docas, da venda, dos braços*.

2ª ESTROFE

SOU	<u>Ana</u>	<u>das loucas</u>	<u>Até amanhã</u>
Relacional	Atributo	Circunstância	Circunstância

Julgamento - Sansão social

SOU	<u>Ana</u>	<u>Da cama,</u>	<u>da cana,</u>	<u>fulana,</u>	<u>bacana</u>
Relacional	Atributo	Circunstância	Circunstância	Circunstância	Circunstância

Julgamento - Sansão social

SOU	<u>Ana</u>	<u>de Amsterdam</u>
Relacional	Atributo	Circunstância

Discussão: Temos neste trecho da canção uma estrofe carregada libidinalmente. A ideia de transgressão das normas sociais para uma mulher numa sociedade patriarcal como a brasileira, é ainda mais subvertida aqui, pois além do meretrício, o eu-lírico feminino também confessa a existência do lesbianismo, pois ela é a *Ana das loucas*, da *fulana*. Tal relação está implícita em *Sou Ana das loucas/ Até amanhã / Sou Ana / Da cama. Loucas, amanhã, cama e fulana* formam uma espécie de mosaico de uma relação sexual entre duas mulheres e a *loucura* do ato sexual numa metáfora do desejo ou de uma relação lésbica numa sociedade machista.

3ª ESTROFE

<u>Eu</u> CRUZEI <u>um oceano</u> <u>Na esperança de casar</u>
Ator Material Meta Circunstância
<i>Graduação - força</i>
(Eu) FIZ <u>mil bocas</u> pro <u>Solano</u> (EU) FUI BEIJADA por <u>Gaspar</u>
Ator Material Meta Beneficiário Alcance Comportamental Comportante
<i>Graduação - força</i>
<p>Discussão: Numa espécie de <i>flashback</i>, a terceira estrofe refaz o percurso romantizado da protagonista da canção e sua vinda para o Brasil. Ao ouvir a canção, nota-se uma quebra proposital no ritmo, como uma pausa na qual a mulher para sonhar e recordar um tempo de pureza e ingenuidade, mas que culmina com a não realização da <i>esperança de casar</i>, já que fez <i>mil bocas pro Solano</i>, porém foi <i>beijada por Gaspar</i>. O romantismo até ingênuo, cede espaço à sedução representada pela hipérbole <i>mil bocas</i>.</p>

4ª ESTROFE

SOU <u>Ana</u> <u>de cabo e tenente</u> SOU <u>Ana</u> <u>de toda patente, das Índias</u>
Relacional Atributo Circunstância Relacional Atributo Circunstância Circunstância
SOU <u>Ana</u> <u>do oriente, ocidente, acidente, gelada</u>
Relacional Atributo Circunstância Circunstância Circunstância Atributo
SOU <u>Ana</u> , obrigada
Relacional Atributo
<i>Julgamento (-)</i>
<u>Até amanhã</u> , SOU <u>Ana</u> <u>Do cabo, do raso, do rabo, dos ratos</u>
Circunstância Relacional Atributo Circunstância Circunstância Circunstância Circunstância

<i>Julgamento (-)</i>
SOU <u>Ana de Amsterdam</u> Relacional Atributo Circunstância
Discussão: Dando prosseguimento ao percurso pelo submundo da prostituição, a mulher sai do interior do lar, do recesso da casa, espaço a ela reservado pelos cânones convencionais de uma certa sociedade, e se projeta no espaço aberto, sem molduras, da rua – para viver duma vez a vida de prostituta. O meretrício aparece numa descendente - <i>do cabo, do raso, do rabo, dos ratos</i> .

5ª ESTROFE

(Eu)	ARRISQUEI	<u>muita braçada</u>	<u>Na esperança de outro mar</u>		
Experienciador	Mental	Fenômeno	Circunstância		
	<i>Graduação - força</i>				
<u>Hoje</u>	SOU	<u>carta marcada</u>	<u>Hoje</u>	SOU	<u>jogo de azar</u>
Circunstância	Relacional	Atributo	Circunstância	Relacional	Atributo
	<i>Julgamento (-)</i>			<i>Julgamento (-)</i>	
Discussão: Novamente ocorre uma quebra na canção, um novo <i>flashback</i> . No entanto, a pureza do primeiro dá lugar a uma realidade dura e consciente de sua situação atual, visto que <i>hoje</i> ela é <i>carta marcada, jogo de azar</i> . Sua vida, assim, tornou-se uma incerteza desde o momento em que se lança, se arrisca.					

6ª ESTROFE

SOU	<u>Ana de vinte minutos</u>	SOU	<u>Ana da brasa dos brutos na coxa</u>
-----	-----------------------------	-----	--

Relacional	Atributo	Circunstância	Relacional	Atributo	Circunstância
<i>Graduação - foco</i>					
<u>Que</u>	APAGA	<u>charutos</u>	SOU	<u>Ana</u>	<u>dos dentes rangendo</u>
Ator	Material	Meta	Relacional	Atributo	Circunstância
<i>Julgamento (-)</i>					
E	<u>dos olhos enxutos</u>	<u>Até amanhã,</u>	SOU	<u>Ana</u>	
	Circunstância	Circunstância	Relacional	Atributo	
<i>Julgamento (-)</i>					
<u>Das marcas,</u>	<u>das macas,</u>	<u>das vacas,</u>	<u>das pratas</u>	SOU	<u>Ana de Amsterdam</u>
Circunstância	Circunstância	Circunstância	Circunstância	Relacional	Atributo Circunstância
<i>Julgamento (-)</i>					
<p>Discussão: Ao fim do poema-canção, Ana apresenta-nos a fugacidade, a efemeridade das relações com as quais ela convive - <i>Sou Ana de vinte minutos</i>; a brutalidade da qual as prostitutas são vítimas costumadas - <i>Sou Ana da brasa dos brutos na coxa</i>; a avidez e ausência de carinho com que os homens se entregam ao sexo com prostitutas - <i>Sou Ana dos dentes rangendo</i>; e tratamento degradante ao qual é submetida - <i>Sou Ana (...) das vacas</i>.</p>					

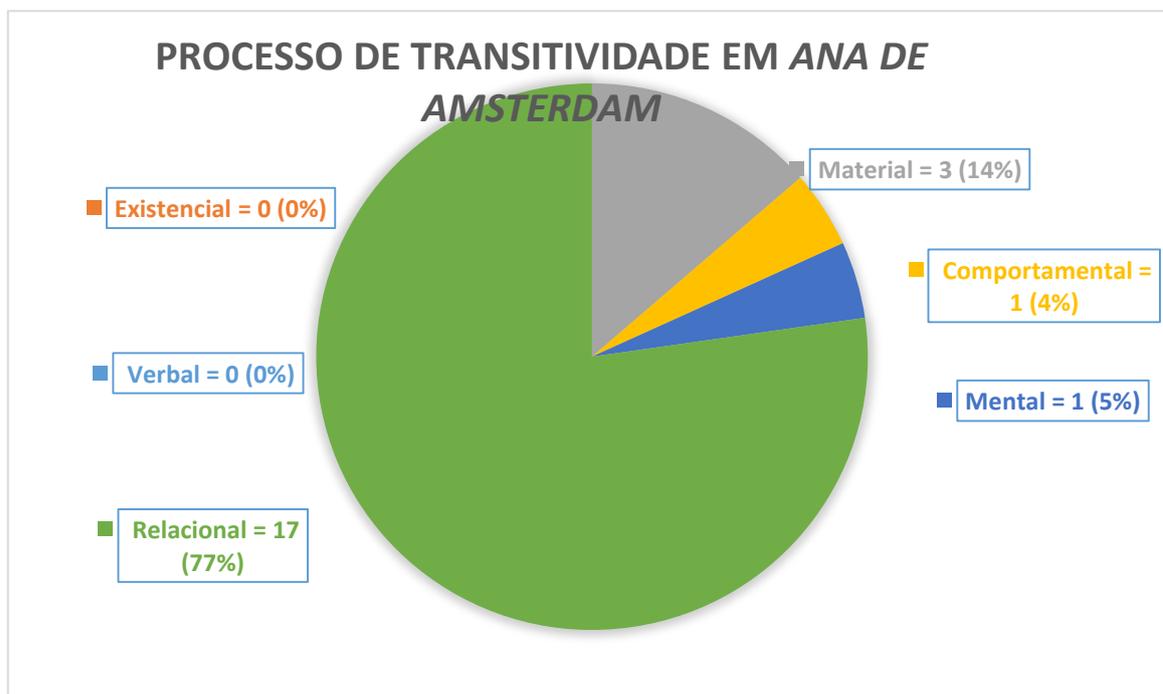
4.2.3 Discussão Geral sobre “Ana de Amsterdam”

Em *Ana de Amsterdam*, a prostituição é o tema, mesmo que não ocorram referências explícitas em nenhum momento da canção, mas apenas sugerida pelo amplo jogo de palavras e Atributos relacionados ao sujeito lírico. O título, cujo adjunto adnominal confere a origem ao nome *Ana*, refere-se, metonimicamente, ao meretrício comum a várias mulheres de Amsterdam, onde a liberdade na profissão é bastante conhecida.

Visto que na obra de Chico Buarque, o seu discurso dá voz àquelas que em geral não têm voz, encontramos o tema das mulheres vinculado à

marginalidade social. *Ana de Amsterdam*, em primeira pessoa, revela o submundo da prostituição ou o relacionamento erótico-amoroso não-convencional.

Gráfico 2 – Tipos de Processos em “Ana de Amsterdam”



A amplitude dada ao título subtrai a natureza subjetiva do poema e, embora em primeira pessoa, o *eu* recebe um caráter coletivo e universalizante, estendendo-se a todas as prostitutas, numa denúncia sofrida da subvida a que se sujeitam.

Nesta análise, o verbo *ser* - que para a LSF é um Processo Relacional - repetido em todo o texto, marca a condição implacável do eu-poético (sou), onde o nome *Ana* é sinônimo para “prostituta”. A enumeração dos Atributos de Ana sugere desde o submundo em que vive (*Sou Ana do dique e das docas*) até o caráter mercantil que reveste a prostituição (*Da compra, da venda, da troca das pernas*). Assim como no título, é a metonímia que dá forma ao sentido de denúncia contido nos versos (*Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas*), dimensionando a essência promíscua dessa

comercialização, ao mesmo tempo em que sugere rapidez e sucessão de encontros.

Os versos *Até amanhã / sou Ana* ou *Sou Ana de vinte minutos* reiteram a fugacidade do momento, enquanto *Da cama, da cana, fulana, sacana*, em repetitiva assonância transmite a ideia do submundo da prostituição, aliado ao seu caráter anônimo e pejorativo (*fulana*).

As figuras de linguagem, marcantes no texto, revelam inusitados recursos que fazem sobressair não só a qualidade sonora do poema, criado essencialmente para ser cantado, como a ambiguidade do signo poético. A palavra *cabo* (*Sou Ana de cabo a tenente*), usada no sentido de patente do exército e em analogia à expressão popular *de cabo a rabo*, remete para o sentido submisso da prostituição.

Contudo, não dá para falar da mulher sem falar do homem ou do amor que perpassa essas relações afetivas, uma vez que a mulher faz parte do universo de Chico Buarque e do próprio *anima* do autor. Ela constantemente é colocada em condições densas de afeto e em confronto com o masculino. São histórias de amor e desamor, como veremos na canção a seguir, em que proponho uma análise das quatro estrofes da canção *Mil Perdões* a fim de observar os processos e a Modalidade/Avaliatividade.

4.3 Análise de “Mil Perdões” - (Chico Buarque), de 1983

Texto na íntegra

Te perdo
 Por fazer mil perguntas
 Que em vidas que andam juntas
 Ninguém faz
 Te perdo
 Por pedires perdão
 Por me amares demais

Te perdo
 Te perdo por ligares
 Pra todos os lugares
 De onde eu vim
 Te perdo
 Por ergueres a mão
 Por bateres em mim

Te perdo
 Quando anseio pelo instante de sair
 E rodar exuberante
 E me perder de ti
 Te perdo
 Por queres me ver
 Aprendendo a mentir (te mentir, te mentir)

Te perdo
 Por contares minhas horas
 Nas minhas demoras por aí
 Te perdo
 Te perdo porque choras
 Quando eu choro de rir
 Te perdo
 Por te trair

4.3.1 Análise de Registro de “Mil Perdões”

A análise de registro dessa canção apresenta:

Campo: Conforme o período ditatorial começava a abrandar, Chico Buarque pode dedicar-se a fazer livremente cada vez mais músicas. *Mil Perdões* foi composta em 1983 para uma adaptação cinematográfica de Nelson Rodrigues Filho da peça *Perdoa-me por me traíres*. Vendo o filme com Vera Fischer no papel principal, Chico decidiu inverter a frase, e a canção nasceu quando a personagem diz *te perdo por te trair*.

Relações: A letra da canção traz uma hipérbole numa clara demonstração de arrependimento. Todavia, Chico Buarque subverte o que se esperaria de uma afirmação como essa ao fechar a canção com *Te perdo / Por te trair*. Ao longo da letra da música, um eu lírico vai perdoando seu interlocutor por todo comportamento possessivo e agressivo causados por suas atitudes.

Modo: O gênero canção é híbrido, uma vez que a conjugação letra/música propicia maior expansão da poesia do que o texto poético considerado em sua especificidade, mais restrito a um público intelectualizado e acostumado ao exercício da leitura.

4.3.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de “Mil Perdões”

Título

Mil Perdões
<p>Discussão: O título da canção é composto apenas por uma frase nominal, que por sua vez constitui uma hipérbole, antecipando assim, que um dos participantes dos Processos lançar-se-á numa atitude de extremo arrependimento. Lakoff e Johnson (2002) pontuam que a metáfora não é uma questão meramente linguística ou lexical, ao contrário, o pensamento humano não é largamente metafórico e a metáfora só é possível como expressão linguística porque existe no sistema conceptual humano.</p>

1ª ESTROFE

<u>(Eu)</u> Experienciador	<u>Te</u> Fenômeno	PERDOO Mental	Por <u>(Tu)</u> Dizente	FAZERES	<u>mil</u> perguntas Verbal (= Perguntar)
<i>Graduação - força</i>					
Que <u>em vidas</u> Portador	<u>que</u> Portador	ANDAM Material	<u>juntas</u> Circunstância	<u>Ninguém</u> Ator	FAZ Material
<u>Te</u> Fenômeno	<u>(Eu)</u> Experienciador	PERDOO Mental	Por <u>(Tu)</u> Dizente	PEDIRES Verbal	<u>pedido</u> Verbiagem
<i>Afeto (+)</i>					
Por <u>me</u> Fenômeno	AMARES Mental	<u>demais</u> Circunstância			

Graduação - força

Discussão: Utilizando as definições de Thompson (2004), os Processos parecem misturar-se para um desejo persuasivo que vai do Material e Verbal para o Mental – o interior do “interlocutor” do eu lírico, na tentativa de que uma ação – o ato de perdoar - não fique apenas no campo verbal, mas que se concretize. Os Processos Materiais *faz* e verbais *pedires* mostram esse “interlocutor” inquieto e inseguro, que deságua no Processo Mental *amares*, como causa de sua posição, aquele que recebe o perdão por um mal comportamento.

2ª ESTROFE

Te (Eu) PERDOO
Fenômeno Experienciador Mental

Te (Eu) PERDOO por (Tu) LIGARES
Fenômeno Experienciador Mental Comportante Comportamental

Pra todos os lugares De onde eu VIM
Alcance Circunstância Ator Material

Graduação - foco

Te (Eu) PERDOO Por (Tu) ERGUERES a mão
Fenômeno Experienciador Mental Ator Material Meta

Por (Tu) BATERES em mim
Ator Material Meta

Discussão: Nesse trecho, os Processos recaem – assim como no primeiro excerto da canção – sobre o “interlocutor”, e predominam os Processos Comportamentais e Materiais, ocorridos posteriormente aos Processos Mentais e Verbais, como se esses fossem as causas de seu estado.

3ª ESTROFE

<u>Te</u>	<u>(Eu)</u>	PERDOO			
Fenômeno	Experienciador	Mental			
<u>Quando</u>	<u>(Eu)</u>	ANSEIO	<u>pelo instante</u>	de	SAIR
Circunstância	Experienciador	Mental	Fenômeno		Material
<i>Desejabilidade</i>					
E <u>(Eu)</u>	RODAR	exuberante	E <u>me</u>	PERDER	<u>de ti</u>
Ator	Material	Circunstância	Existente	Existencial	Circunstância
<i>Apreciação (+)</i>					
<u>Te</u>	<u>(Eu)</u>	PERDOO	Por	QUERERES ME VER	
Fenômeno	Experienciador	Mental		Metáfora de Processo - Mental	
<i>Desejabilidade</i>					
<p>Discussão: Há, a partir desse excerto da canção, uma mudança na qual os Processos passam a referir-se ao “eu-lírico” da canção. Nenhuma das atitudes do “interlocutor” foi capaz de persuadir o eu lírico a comportar-se de outra maneira.</p>					

4ª ESTROFE

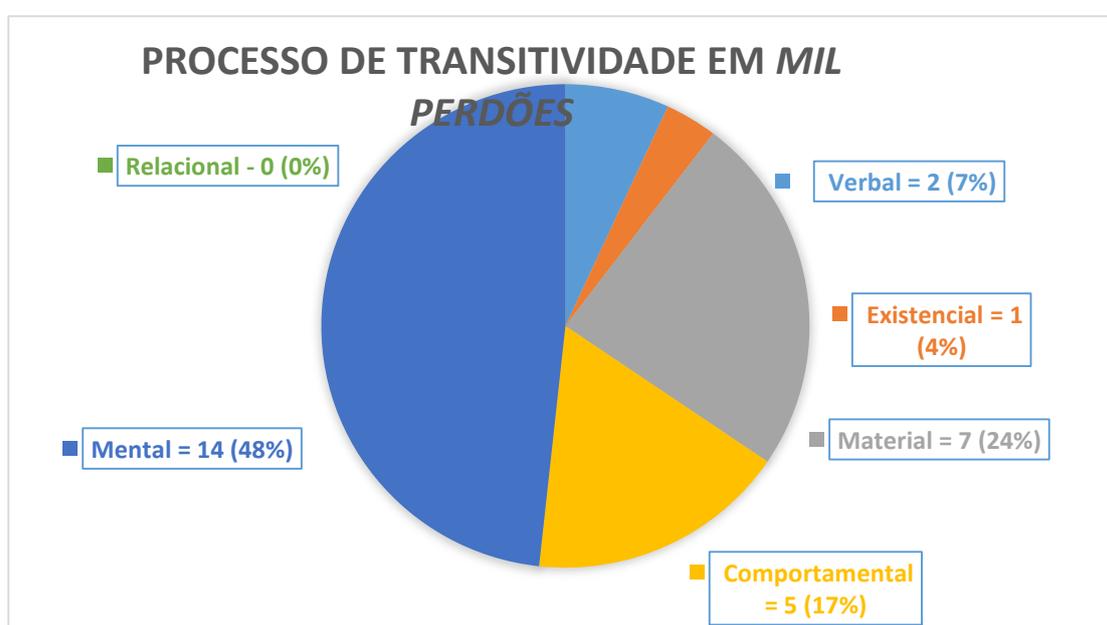
<u>Te</u> Fenômeno	<u>(Eu)</u> Experienciador	PERDOO Mental	Por <u>(Tu)</u> Comportante	CONTARES Comportamental	<u>minhas horas</u> Alcance
<hr/>					
<hr/>					
<u>Nas minhas demoras por aí</u> Circunstância					
<u>Te</u> Fenômeno	<u>(Eu)</u> Experienciador	PERDOO Mental			
<hr/>					
<hr/>					
<u>Te</u> Fenômeno	<u>(Eu)</u> Experienciador	PERDOO Mental	porque <u>(Tu)</u> Comportante	CHORAS Comportamental	
<hr/>					
<hr/>					
<u>Quando</u> Circunstância	<u>eu</u> Comportante	CHORO DE RIR Comportamental	<u>Te</u> Fenômeno	<u>(Eu)</u> Experienciador	PERDOO Mental
<hr/>					
<hr/>					
Por <u>te</u> Alcance	TRAIR Comportamental				
<hr/>					
<hr/>					
<p>Discussão: É possível observar que os Processos referem-se ao “eu-lírico” e não mais a seu “interlocutor”, pois é seu comportamento o motivador das atitudes, até mesmo violentas, de seu “interlocutor”, que, por sua vez, gera o ato de perdoar do eu-lírico.</p>					

4.3.3 *Discussão Geral sobre “Mil Perdões”*

A mulher é a todo momento cantada no cancionário de nosso país, sobretudo, quando colocada no papel de musa, de objeto de desejo. No entanto, raras vezes esse ente feminino possui voz; mais raro ainda essa voz ser dada a uma mulher que transgride os padrões patriarcais tão enraizados em nossa cultura musical. E é aqui que ocorre a magia de Chico Buarque.

Ele tematiza a mulher e seus desejos; a mulher e a moral que lhe cabe, não a que lhe é imposta. O que o compositor faz em *Mil Perdões* é deixar emergir uma fala espantosamente feminina. Nessa canção, com a predominância dos processos Material, Comportamental e Mental sobre o Relacional, Existencial e Verbal, somos colocados diante de uma mulher focada antes em suas vontades e ações que qualquer tipo de passividade ou conformismo.

Gráfico 3 – Tipos de Processos em “Mil Perdões”



Como acontece com grande frequência na produção de Chico Buarque, o esquema narrativo e a estrutura da canção repousam na repetição paralelística de alguns veros-chave. Em *Mil Perdões*, de certa maneira, ele cria, com a repetição do verso *Te perdoo* seguido sempre do desespero do eu-lírico – *Por fazer mil perguntas, Por pedires perdão, Por me amares demais, por ligares / Pra todos os lugares* –, uma tensão crescente que culmina com a transgressão definitiva de uma mulher dentro de uma sociedade machista: *Te perdoo / Por te trair*.

A polarização homem-mulher dá-se de maneira implícita, embora cristalizada no cotidiano brasileiro, que é a violência contra a mulher: *Te perdoo*

/ Por ergueres a mão / Por bateres em mim. Os sentimentos desvelados também retratam essa dicotomia, uma vez que enquanto ela sente anseio pelo instante de sair e rodar exuberante, o eu-lírico impacienta-se por um motivo diferente (Te perdoo / Por contares minhas horas / Nas minhas demoras por aí) e mesmo o sofrimento deste, torna-se alegria dela: Te perdoo porque choras /Quando eu choro de rir.

4.4 Análise de “Cecília” (Chico Buarque, L. C. Ramos), de 1998

Texto na íntegra

Quantos artistas
 Entoam baladas
 Para suas amadas
 Com grandes orquestras
 Como os admiro
 Eu, que te vejo
 E nem sempre respiro

Quantos poetas
 Românticos, prosas
 Exaltam suas musas
 Com todas as letras
 Eu te murmuro
 Eu te suspiro
 Eu, que soletro
 Teu nome no escuro

Me escutas, Cecília?
 Mas eu te chamava em silêncio
 Na tua presença
 Palavras são brutas

Pode ser que, entreabertos
 Meus lábios de leve
 Tremessem por ti
 Mas nem as sutis melodias
 Merecem, Cecília, teu nome
 Espalhar por aí
 Como tantos poetas
 Tantos cantores
 Tantas Cecílias
 Com mil refletores
 Eu, que não digo
 Mas ardo de desejo
 Te olho
 Te guardo
 Te sigo
 Te vejo dormir

4.4.1 Análise de Registro de “Cecília”

A análise de registro dessa canção apresenta:

Campo: Não dá para falar da mulher sem falar do homem, e vice-versa. Pois a mulher sempre aparece, nas canções de Chico e na vida em geral, em situações densas de afeto. Na letra desse poema-canção, um eu-lírico coloca-se no papel de dedicada devoção à mulher. Bem ao estilo ultrarromântico, a mulher é vista como inatingível pelo homem que apenas a observa, vela seu sono e se consome solitário em seu desejo.

Relações: Quase que numa inversão das cantigas de amor medievais, porém com a voz masculina no lugar da feminina, um eu-lírico masculino canta para sua amada que não o ouve e nem o vê, pois este diz que *murmura* e *soletra* seu nome (*Cecília*) *no escuro*.

Modo: Para Koch (2002), os gêneros são relativamente estáveis, ou seja, embora possuam uma configuração própria, estão sujeitos às modificações que o intercâmbio com outros gêneros produzem, bem como às mudanças sociais e até mesmo tecnológicas. Dentro dessa perspectiva, o gênero canção é especialmente interessante para o estudo tanto da forma composicional, quanto das transformações.

4.4.2 Análise da Transitividade e da Modalidade/Avaliatividade de “Cecília”

Título

Cecília

1ª ESTROFE

Quantos artistas ENTOAM baladas
 Dizente Verbal Verbiagem

Para suas amadas	Com grandes	orquestras					
Receptor	Circunstância						
<i>Graduação - força</i>							
Como	os	(Eu)	ADMIRO	Eu,	que	te	VEJO
Circunstância	Fenômeno	Experienciador	Mental	Comportante	Comportante	Alcance	Comportamental
E nem sempre	RESPIRO						
Circunstância	Comportamental						
<i>Julgamento - Estima social</i>							
<p>Discussão: O eu-lírico masculino coloca-se numa posição de inferioridade. A mulher, Cecília, é intocável para ele. Ele a admira e a vê com tal força e desejo, que chega a perder parte de sua capacidade física - <i>nem sempre respiro</i>.</p>							

2ª ESTROFE

Quantos poetas	Românticos,	prosas					
Experienciador	Experienciador	Experienciador					
EXALTAM	suas musas	Com todas	as letras				
Mental	Fenômeno	Circunstância					
<i>Apreciação (+)</i>							
<i>Graduação - foco</i>							
Eu	te	MURMURO	Eu	te	SUSPIRO		
Comportante	Alcance	Comportamental	Comportante	Alcance	Comportamental		

Eu,	que	SOLETRO	Teu nome no escuro
Dizente	Dizente	Verbal	Verbiagem

Discussão: O eu-lírico vê-se incapaz de se quer pronunciar o nome de sua amada, pois enquanto *poetas Românticos, prosas / Exaltam suas musas / Com todas as letras, ele murmura, suspira, soletra* o nome de sua amada *no escuro*.

3ª ESTROFE

Me	ESQUITAS,	Cecília?	Mas eu	te	CHAMAVA	em silêncio
Alcance	Comportamental	Comportante	Dizente	Receptor	Verbal	Circunstância

Na tua presença	Palavras	SÃO	brutas
Circunstância	Portador	Relacional	Atributo

Julgamento (-)

Discussão: Falta-lhe coragem para dirigir-se a Cecília. Ele paradoxalmente reconhece sua própria fragilidade ao chama-la *em silêncio*, porque diante dela as *palavras são brutas*.

4ª ESTROFE

Pode	SER	que, entreabertos	Meus lábios	de leve
	Relacional	Atributo	Portador	Circunstância

Probabilidade

TREMESSEM	por	ti	Mas nem as	sutis melodias
Comportamental		Alcance		Experienciador

Apreciação (+)

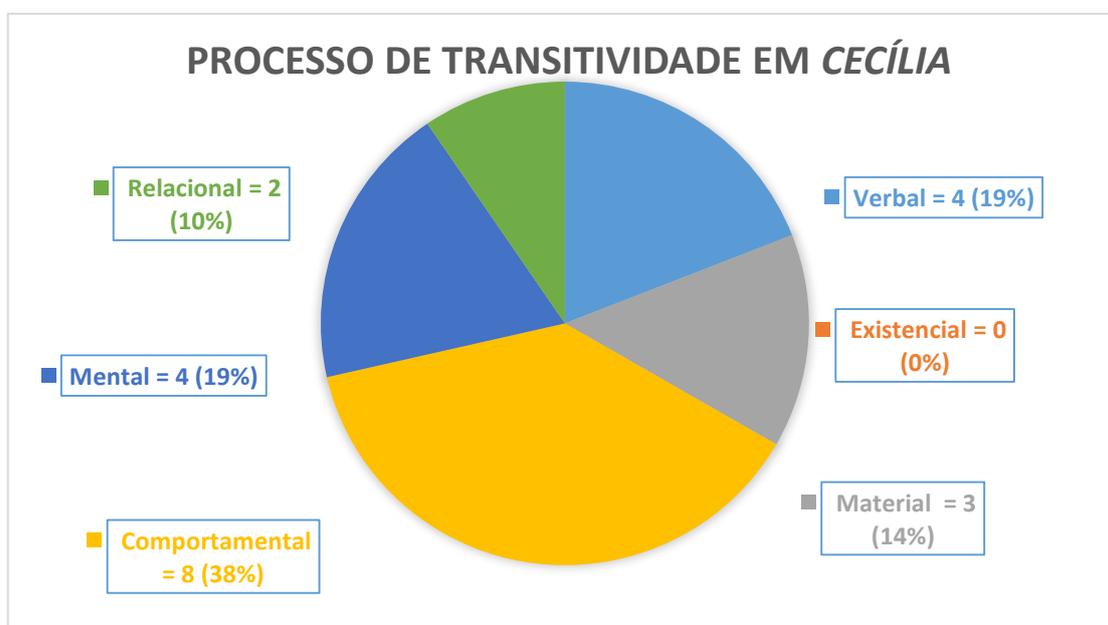
MERECEM, Cecília , teu nome	ESPALHAR	por aí	
Mental	Fenômeno/ Meta	Material	Circunstância
<i>Vocativo</i>			
Como tantos poetas Tantos cantores [Espalham - implícito]			
Ator		Ator	
Tantas Cecílias [Espalham - implícito] Com mil refletores			
Ator		Circunstância	
<i>Graduação - foco</i>		<i>Graduação - força</i>	
Eu, que não	DIGO Mas (Eu)	ARDO de desejo	
Dizente Dizente	Circunstância Verbal	Experenciador Mental	Circunstância
Te OLHO	Te GUARDO	Te SIGO	Te VEJO DORMIR
Alcance Comportamental	Meta Material	Meta Material	Alcance Comportamental
<p>Discussão: O temor do eu-lírico, mesmo <i>ardendo de desejo</i>, o torna mero expectador. Fica passivo diante de Cecília. O tremor que se apossa de seus lábios numa metáfora do medo faz que ele não diga ou confesse o que sente, prostrando-se diante de sua amada como eterno observador.</p>			

4.4.3 Discussão Geral sobre “Cecília”

Nesse poema-canção, Chico Buarque parece propor por um lado um quase retorno às cantigas medievais, por outro a ingenuidade dos amores juvenis.

Ao analisarmos quantitativamente a canção - conforme nos mostra o gráfico abaixo -, é curioso a predominância do Processo Material frente aos outros, visto que este é o processo do *fazer*. No entanto, o que notamos é uma passividade do eu-lírico diante da amada.

Gráfico 4 – Tipos de Processos em “Cecília”



Na realidade, o Material aqui se traduz em atitudes solitárias e que não conseguem ser completadas, pois o temor que toma conta do eu-lírico o paralisa quando deveria completar seus atos. Ele se esconde no *escuro* e é incapaz de falar *com todas as letras*. Diante dela, ele *nem sempre respira* e apenas *soletra* seu nome.

Nesse contexto, a temática feminina da letra representa apenas um dos polos, contracenando com o masculino. Se na canção anterior - *Mil Perdões* - Chico Buarque desconstruiu a idealização da mulher, aqui ele a retoma com um tom bastante pueril.

O autor privilegia a visão do feminino numa uma postura em que o eu-poético do autor não tem como ocupar o espaço da mulher, rejeitando manifestar-se apenas como um eu-viril que a cantasse como musa e amante. Ela é na verdade inatingível para ele. Outros conseguem, ele apenas vela seu sono.

Considerações Finais

As análises dos quatro poemas-canções constituíram-se em importante aprendizado, não só de natureza estética – pelos inusitados recursos poéticos e estilísticos surpreendidos na obra – como pela visão de mundo a respeito da mulher e do amor lida nas linhas e entrelinhas, redundando num instigante questionamento sócio existencial e sobretudo a importância da Linguística Sistêmico-Funcional para a compreensão do funcionamento da língua e de como ela constrói o universo ao nosso redor e bem como a devolvemos a esse mesmo universo também reconstruída.

A leitura dos poemas centrados na temática do feminino foi norteadada pela compreensão de que o ato criador do artista é impulsionado inconscientemente por arquétipos que sobrevivem na mente de todo ser humano, manifestando-se por processos simbólicos. A poesia, como expressão individual, revela em maior ou menor grau essas imagens arquetípicas através da simbologia que, brotando do inconsciente, passa pela criação e pelo talento do artista.

Retomando as perguntas *a* e *b* que nortearam este trabalho, temos que para (a) - que tipo de visão sobre mulher está subjacente às quatro canções populares de amor? - foi possível notar que quando o eu-feminino se torna o emissor dos textos de Chico Buarque, percebemos uma intensificação no lirismo e no dilaceramento amoroso, em confronto com os poemas em que a mulher é apenas referente ou destinatária. Nesses casos, há um grande distanciamento do emissor em relação à figura feminina, que se torna abstrata ou, por vezes, idealizada.

A valorização da mulher que se revela de maneira intensa em todas as situações temáticas e sob quaisquer focos poéticos adotados tem como subsídios – entre outros elementos relevantes – as imagens arquetípicas do feminino que se manifestam em seus aspectos duais, incluindo a figura da musa, da menina que se transforma em mulher, da vítima de uma sociedade patriarcal e da marginalizada pelo exercício da prostituição ou do lesbianismo.

Esse fator arquetípico inerente ao psiquismo de todo ser humano alia-se a aspectos conscientes que moldam a visão de mundo do poeta, como

questionamentos sócio-político-culturais, indagações existenciais, consciência crítica, inquietações metafísicas, entre outros.

Visto que meu principal objetivo foi comprovar que a intensa valorização da mulher na obra de Chico Buarque transcende à simples e convencionam escolha do sexo oposto como musa inspiradora e objeto de exaltação poética, para a pergunta (b) - como é possível responder à questão em (a), por meio das metafunções da LSF? - recorri à proposta da Linguística Sistêmico-Funcional (LSF), que com seu caráter de multifuncional, abarca três metafunções (ou significados) simultaneamente: Ideacional (informação), Interpessoal (interação) e Textual (organiza o texto de acordo com um propósito e as exigências do meio sócio-histórico-cultural). A busca dessa resposta encontrou base em Halliday (1978, 1985) cuja concepção é a da gramática de uma língua como sistema de “opções”, entre as quais os falantes fazem “seleções” segundo as circunstâncias sociais, assumindo que opções formais têm significados contrastantes e que as escolhas de formas são sempre significativas.

De sua parte, a Análise de Discurso Crítica (ADC) auxiliou na compreensão de como as ideologias sócio-políticas ou socioculturais estão entrelaçadas com a língua e o discurso. Coexistindo com essa postura natural que coincide com a de inúmeros poetas e compositores, há em Chico Buarque um dado relevante que o difere dos demais no que se refere ao tratamento dado à figura feminina: os textos referentes à mulher; às transgressões femininas; à submissão da mulher ao homem; à mulher no contexto social opressor; à mulher como elemento injustiçado cultural e socialmente ao lado de outros elementos marginalizados comprova que há em Chico Buarque simpatia e solidariedade a esses elementos que o impulsionam a criar textos ostentando poeticamente desassombro e inconformismo de natureza social e existencial no que tange o papel feminino e a idealização do amor convencional ou não.

A pesquisa mostra quem a canção de Chico privilegia a fala da mulher, assim como na galeria das suas personagens sobressai o marginal como protagonista, pondo a nu, desta maneira, a negatividade da sociedade. Suas composições tornam-se, por força dessa escolha, a oportunidade para um exercício da crítica social exercida, no mais das vezes, através das ricas modulações que se reveste sua ironia.

REFERÊNCIAS

CUNHA, F. W. da. *Ficção e Ideologia*. Rio de Janeiro, Pongetti, 1972.

EGGINS, Suzanne. *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. London: Pinter Publ., 1994.

FAIRCLOUGH, N. *Discourse and Social Change*. Oxford, University Press, 1992.

_____. *Media Discourse*. USA, Bloomsbury, 1995.

FIGUEIREDO, G. The flow of information in Brian Aldiss' *Supertoys Last Ali Summer Long* and its translation into Brazilian Portuguese (UFMG). Apresentado no 33rd Internacional Systemic Functional Congress, 2006.

FONTES, M.H.S. *Sem fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro, Graphia: 1999.

FOWLER, R. *Language in the News: Discourse and Ideology in the British Press*, London: Routledge, 1991.

GIL, B. D. O amor no léxico de Canções Populares. In: *Estudos Linguísticos XXXV – 2006*. Trabalhos selecionados do 53^o Seminário do GEL. São Carlos: UFSCAR, 2006.

HALLIDAY, M. A. K. *Language as social semiotic: the social interpretation of language and meaning*. London: Edward Arnold, 1978.

HALLIDAY, M.A.K. & Rukaiya Hasan. *Language, context, and text: aspects of language in a social-semiotic perspective*. Oxford: Oxford University Press.1989.

_____, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 2a ed. London: Edward Arnold, 1994.

_____, M. A. K. *An introduction to functional grammar*. 3a ed. Revisada por C. M. I. M. Matthiessen. London: Edward Arnold, 2004.

HOMEM, W. *História das Canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

_____; OLIVEIRA, L.R. *História de canções: Tom Jobim*. São Paulo: Leya, 2012.

_____, DE LA ROSA, Bruno. *Histórias de canções: Vinicius de Moraes*. São Paulo: Leya, 2013.

KOCH, I.V. *Desvendando os segredos do texto*. São Paulo: Cortez, 2002

LI, J. Transitivity and lexical cohesion: Press representations of a political disaster and its actors. *Journal of Pragmatics*, 42.12, p. 3444-3458, 2010.

MARTIN, J. R. *English Text: System and Structure*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, 1992, p. 553-559.

_____. Exchange: Appraisal system in English. In: HUSTON, S. e THOMPSON, G. *Evaluation in text: authorial stance and the construction of discourse*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

MAY, Simom. *Amor: uma história*. Rio de Janeiro, Zahar: 2011

MELO NETO, J. C. de. *O rio*. Rio de Janeiro, Objetiva: 2012.

MENESES, A. B. *Figuras do feminino da canção de Chico Buarque*. Cotia, Ateliê Editorial: 2000.

MICHELETTI, G. *A poesia, o mar e a mulher: um só vinicius*. São Paulo, Terracota: 2013.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música – história cultural da música popular*. Belo Horizonte, Autêntica: 2001.

PEDRO, J.M.; PINSKY, C.B. *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

PIRES, R. E. S. P. O amor é uma Viagem: A teoria cognitivista da metáfora e o discurso amoroso no cancionário popular brasileiro. Dissertação de mestrado, UFJF, 2008.

RAMALHO, V.; RESENDE, V. *Análise de Discurso Crítica*. São Paulo. Contexto: 2011.

SANT'ANNA, A. R. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo, Nova Alexandria: 2013

SILVA, G. X. da; MACIEL, L. C. J. Orientação Pedagógica: Tópico 34. – O amor e a mulher na literatura brasileira. Currículo Básico Comum - Língua Portuguesa Ensino Médio, Centro de Referência Virtual do Professor - SEE-MG/2009.

SODRÉ, M. *A Comunicação do Grotesco: Introdução à Cultura de Massa no Brasil*. 3ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Cultural, 2008.

TINHORÃO, J. R. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Editora 34, 1998.

VAN DIJK, T. A. Cognitive situation models in discourse processing: the expression. Of ethnic situation models in prejudiced stories. In FORGAS, J.P. *Language and social situations*. New York: Springer, 1985. PP 61-79.

_____. *Elite discourse and racismo*. Thousand Oaks: Sage Publications, 1993.

_____. *Discourse studies: a multidisciplinary introduction*. London: Sage, 1997.

_____. *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 2004.

VIAN JR., O. (org.). *A linguagem da avaliação em língua portuguesa: Estudos sistêmico-funcionais com base no Sistema de Avaliatividade*. São Carlos, Pedro e João Editores: 2011.

WERNECK, H. *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.