

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
Pró-Reitoria de Educação Continuada
Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão
Curso de Especialização em Língua Portuguesa

TATIANA VASCONCELOS PESSOA

Uma análise sobre o *ethos* feminino em canções da década de 70
de Chico Buarque de Hollanda

PUC-SP
2021

Tatiana Vasconcelos Pessoa

Uma análise sobre o *ethos* feminino em canções da década de 70
de Chico Buarque de Hollanda

Monografia apresentada ao Curso de
Especialização em Língua Portuguesa,
como exigência parcial para obtenção do
título de Especialista em Língua
Portuguesa, pela Pró-Reitoria de
Educação Continuada da Pontifícia
Universidade Católica, sob a orientação do
professor doutor Luiz Antonio Ferreira.

PUC-SP
2021

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Programa de Estudos Pós-Graduados em Língua Portuguesa

Pró-Reitoria de Educação Continuada

Coordenadoria Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão -
COGEAE

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira

Aluna: Tatiana Vasconcelos Pessoa

Endereço: Avenida Fagundes Filho 1092, apt 32

E-mail: tatianapessoa@gmail.com

BANCA EXAMINADORA

Ao Senhor, pela beleza da vida descortinada a cada manhã e
aos meus filhos, Maria Eduarda e Gabriel, pelo real sentido de tudo.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela força, inspiração e sabedoria ao longo dessa jornada e, acima de tudo, por tornar possível mais essa vitória.

À minha querida avó, Zeneida Pessoa, por ser inspiração desde a infância, como retribuição ao seu amor incondicional e esforço para educar-me.

Aos meus amados filhos, Maria Eduarda Pessoa e Gabriel Pessoa, por serem luz e por me abraçarem com seus sorrisos nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais, Osmundo Pessoa e Socorro Pessoa, e à minha irmã, Maraline Pessoa, por cumprirem o papel de base na minha vida e pela ressignificação do nosso histórico familiar.

À Jefferson Correia, Francisca Correia e Nelson Correia, pelo apoio durante mais essa travessia, por serem parte essencial das minhas conquistas.

Ao meu primo e irmão de alma, Ronald Pessoa, por ser a grande referência para que eu jamais desistisse de ver a educação como braço forte do meu processo evolutivo.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira, pelas colaborações extremamente valiosas desde os primeiros passos.

Aos professores do Curso de Especialização em Língua Portuguesa, em especial à Prof^a Dr^a Marilena Zanon e ao Prof. Dr. Alexandre Silva, pelas trocas valorosas em sala de aula, decisivas na construção de novos conhecimentos.

Às amigas Ana Rocco, Fabiana Rodrigues, Karine Bernadino, Milene Peixoto, e ao amigo Leonildo Cerqueira, pela alegria da Poesia compartilhada e pela irmandade continuamente testificada e celebrada.

Às queridas Bianca Torres e Sandra Torres, pela paciência, incentivo e mãos sempre estendidas, e a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

“... O terceiro me chegou como quem
chega do nada
Ele não me trouxe nada também nada
perguntou
Mal sei como ele se chama, mas
entendo o que ele quer
Se deitou na minha cama e me chama
de mulher
Foi chegando sorrateiro e, antes que eu
dissesse não,
Se instalou feito um posseiro dentro do
meu coração”.

(Chico Buarque)

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	8
CAPÍTULO I: A REPRESENTAÇÃO DO SER	13
1.1 O potente pendor da palavra proclamada	13
1.2 As relevâncias das imagens discursivas anunciadas	20
CAPÍTULO II: CHICO E A CONDIÇÃO FEMININA NAS CANÇÕES POPULARES	31
2.1 Buarque em cena	31
2.2 Às mulheres de canto	34
2.3 Sem pre(textos) - a dita(dura) no Brasil	36
2.4 A voz feminina ecoando além da censura	43
CAPÍTULO III: A CONSTITUIÇÃO DO ETHOS FEMININO NA ANÁLISE DAS CANÇÕES	47
3.1 Atrás da Porta (1972)	49
3.2 Olhos nos Olhos (1976)	52
3.3 Teresinha (1979)	55
3.4 Folhetim (1979)	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este trabalho tem como tema o estudo da constituição do *ethos* feminino em músicas compostas por um orador do sexo masculino: Chico Buarque de Hollanda. Seleccionamos as letras das canções “Atrás da porta” (1972), “Olhos nos olhos” (1976), “Teresinha” e “Folhetim”, ambas de 1979, presentes no livro **Tantas Palavras** (2007), edição da Companhia das Letras que dispõe de todas as letras de Chico Buarque em um único volume. Analisaremos tais composições a partir da abordagem realizada sobre *ethos* da retórica antiga e ressaltaremos também aspectos da visão sobre o tema, propostos por Maingueneau em seus trabalhos sobre Análise do Discurso.

Com base nessa reflexão, o objetivo geral desta pesquisa reside em, fundamentalmente, analisar as representações do *ethos* feminino como efeito de sentido projetado nas canções de Chico Buarque como forma de contribuir com a visão sobre a mulher no mundo contemporâneo.

O interesse no desenvolvimento da proposta partiu de algumas indagações que envolvem a exposição do *ethos*: de quais recursos retóricos o compositor Chico Buarque se vale para construir o *ethos* feminino em suas músicas? Que relação o período de lançamento das canções denota do comportamento feminino esperado pela sociedade da década de 70?

Em função das questões e do objetivo geral, traçam-se os objetivos específicos:

1. Levantar canções que tragam como tema personagens femininas construídas por Chico Buarque em suas composições;
2. Construir o contexto sócio-histórico e cultural identificado na década de 70, período determinado para a pesquisa;
3. Identificar um *ethos* feminino nos enunciados (canções) e sua associação ao contexto sócio-histórico e cultural da época;
4. Demonstrar como a enunciação constrói certa imagem do locutor, configurando um universo de sentido correspondente a essa imagem.

Desse modo, os objetivos específicos ligam-se ao geral pelas necessidades de esclarecimento dos conceitos utilizados para formulá-lo e para construir metodologicamente o trabalho. Para o desenvolvimento desta pesquisa, foi utilizado o método teórico-analítico. O processo constou de três etapas: revisão bibliográfica, análise crítica e mapeamento das canções selecionadas para nosso trabalho.

Ao longo de nossa análise, destacaremos aspectos relativos ao *ethos* (credibilidade do orador) e ao *logos* (argumentos e figuras), assim como atentaremos também aos efeitos patéticos despertados no auditório por essas canções. O *ethos* da resistência, sobretudo no referido contexto de produção, é evidenciado e descortinado potentemente nas canções selecionadas.

Pleiteamos, por meio da nossa proposta, cruzar saberes quando percorrermos estratos das canções direcionadas para nossa análise, deslocando-nos das camadas mais superficiais até as mais profundas, visando fomentar um trabalho que comprove, quiçá, que a trajetória de Chico Buarque esteja intimamente ligada à luta feminina.

Em um primeiro levantamento, constatamos que o feminino se faz presente no livro **Tantas Palavras** em mais de 30 letras de canções, entretanto, elegemos como *corpus* do trabalho quatro canções da década de 1970 sobre as representações da figura feminina e a mudança de um posicionamento passivo para um posicionamento disruptivo ante o contexto repressor da época. A mulher, então, sai da sua janela e de trás da porta, para ganhar o mundo e ser dona de si, a ponto de, inclusive, descartar os eventuais pretendentes de “seu folhetim”.

No primeiro capítulo intitulado “A representação do ser”, ancoramos o nosso trabalho nas bases retóricas estabelecendo a relação da retórica com a música popular. Procuramos abordar o conceito de *ethos*, desde a Grécia Antiga até os estudos mais recentes. Validamos, sobretudo, a abordagem aristotélica pautada na influência persuasiva com fins argumentativos. Analisamos o uso da proposta para arte retórica (invenção, disposição, elocução e ação) como estratégia para introdução à leitura e à análise das

canções durante o processo de escrita, atentando-se à recepção das letras com ênfase nos conceitos das três provas argumentativas: *ethos*, *pathos* e *logos*.

No segundo capítulo: “Chico e a condição feminina nas canções populares”, buscamos analisar o contexto histórico e de produção das canções, bem como o papel da mulher na década de 70, sua participação na história da música e a relevância do olhar “buarqueano” a respeito do perfil social feminino enfatizando a busca das mulheres por espaço e reconhecimento.

Destaca-se ainda, nesse segundo momento, o labor poético do compositor no trato acurado das letras que são condizentes com o referido contexto de produção musical de modo a exortar as paixões do auditório e testificar a permuta de papéis femininos, ou seja, sai de cena a dona de casa fragilizada, abandonada e dependente, para ressurgir nas duas canções derradeiras a que detém uma postura segura de quem passa, inclusive, a ditar as regras do “jogo” amoroso.

As mudanças posturais supracitadas serão mais bem exploradas na terceira etapa do nosso trabalho “A constituição do *ethos* feminino na análise das canções”, que é destinada a destacar e analisar os recursos retóricos presentes nas canções escolhidas (com ênfase no *ethos*), validando a movimentação discursiva ao explorar razão e afetividade, valendo-se de estratégias linguísticas pelas quais a emoção pode desencadear elementos geradores de persuasão e, conseqüentemente, obter a adesão do auditório às canções.

O terceiro capítulo será sucedido pelas considerações finais, resgatando assim os nossos objetivos específicos ao apresentar os resultados obtidos na trajetória dessa pesquisa na qual procura-se oferecer uma nova ótica a respeito da condição feminina na música popular brasileira à luz da perspectiva do *ethos* retórico.

As representações do orador, como podemos verificar, perfilam a imagem da mulher na década de 70 inicialmente encarnando o perfil do abandono em “Atrás da porta” e “Olhos nos olhos” para, finalmente, em duas

composições de 1979, “Teresinha” e “Folhetim”, respectivamente, destinadas à peça teatral “Ópera do Malandro”, enfatizar um “eu” feminino mais ciente do seu papel e também passível de acatar tão somente propostas que satisfaçam os seus próprios anseios.

Portanto, de modo sucinto, por meio das canções que servem de base para análise, observa-se a evolução da trajetória da mulher. A própria representação feminina nas composições “buarqueanas” perpassa o grito silenciado (tantas vezes calado em peitos deveras alvejados por regras de como deveriam se portar diante do discurso imperativo do “aquilo sim é que era mulher”) e chega finalmente à liberdade musicalmente proclamada nas canções derradeiras elaboradas para encenação nos idos finais da década de 70, mais precisamente em 1979.

É preciso salientar que a música foi uma das ferramentas que sempre contemplaram assuntos proibidos e, muitas vezes, censurados pela ditadura. Entretanto, bem se sabe que o aparecimento da censura em território nacional remonta dos primórdios do nosso período colonial, o que, infelizmente, não impede que essa postura autoritária, retrógrada e nem um pouco democrática continue a ser legitimada nos mais diferentes discursos e disseminada através de sistemas políticos, econômicos, sociais.

A música é factualmente uma potente ferramenta comunicativa e, no momento de produção das canções selecionadas, o pendor vocabular sintetizava a comoção geral da população, bem como o sentimento de revolta testificado em cada canção. Podemos citar exemplos de compositores como Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Caetano Veloso e o próprio Chico Buarque que teve sua música “Apesar de você”, composta em 1970, transformada numa espécie de hino contra a ditadura.

Contudo, no percurso aqui trilhado musicalmente, é possível notar também o avanço feminino, suas tímidas, mas significativas conquistas, mesmo em tempos de total repressão e de violação dos direitos humanos, mesmo que sejam perpassadas pela ótica masculina de um dos compositores

que reconhecidamente interpreta (mimeticamente), de modo aproximado, os seus sentimentos e inquietações.

Faz-se relevante sempre discutir as questões concernentes às diferenças de gêneros na sociedade contemporânea cuja importância é destacada, sobremaneira, no debruçar analítico, ao desvelar das composições musicais que, além de consideradas um produto cultural visivelmente “consumido” pelas pessoas, acompanham e refletem o contexto social vigente, contribuindo assim para se romper com pensamentos patriarcais que repercutem o machismo. Prova viva disso são as famosas letras como “Saudades da Amélia” que, inevitavelmente, acabam, ainda que de modo indireto, validando e reproduzindo tal mentalidade limitante e limitada.

CAPÍTULO I: A REPRESENTAÇÃO DO SER

O início dos estudos discursivos é oriundo da retórica que, segundo Meyer (1998), “é a negociação da distância entre os homens a propósito de uma questão, de um problema”. De modo sucinto, trata-se da arte da oratória pautada no convencimento por meio do discurso e de sua multiplicidade (heterogeneidade) de possibilidades envolvidas no dizer e na defesa de um ponto de vista por meio de argumentos.

É no espaço do dizer que reside a força da retórica que atua de modo persuasivo na defesa das suas questões e ancora a argumentação, sobretudo, no campo do verossímil que, para melhor exploração de suas potencialidades, contempla não apenas a verdade empírica, mas também a aparência de verdade, o que na dialética aristotélica corresponde à força do “provável” – fator a ser considerado na ausência de evidências lógicas.

Nesse labor discursivo, a palavra terá posição de destaque ao ser explorada para que um determinado orador consiga mover o seu auditório a seu favor, validando a causa que defende.

1.1 O potente pendor da palavra proclamada

O termo retórica recebeu novos adornos e a visão aristotélica está também presente em modernos estudos que se pautam nas mais diversas áreas de interesse investigativo, a exemplo da Análise do Discurso e da Pragmática. A esse respeito, Perelman (2014) traz uma nova ressignificação para o termo: “O objeto dessa teoria é o estudo das técnicas discursivas que permitem provocar ou aumentar a adesão dos espíritos a teses que se lhes apresentam ao assentimento”.

O surgimento da retórica é atribuído a Córax, de Siracusa, no século V a.C., no interlúdio entre a tirania e a democracia. Vale destacar que, no período em questão, não existia a profissão advogado, logo, caberia ao próprio cidadão

defender-se por meio de suas habilidades oratórias. A linguagem passa então a ser estudada como discurso e compete à retórica mostrar como as palavras podem ser trabalhadas para convencer um interlocutor a respeito de uma dada verdade.

Com efeito, desde o seu princípio, estava presente nos ensinamentos de Córax que todo discurso pode ser invertido por outro discurso, tudo o que é feito por palavras pode ser desfeito por elas, a um discurso opõe-se um contradiscurso. Conta-se que Córax dispôs-se a ensinar suas técnicas a Tísias, combinando que ele seria pago em função dos resultados obtidos pelo discípulo. (FIORIN, 2020, p. 9).

Somos seres retóricos, logo, somos impulsionados pela persuasão tão intrínseca ao discurso, que carrega consigo toda a mentalidade de uma época integrada por contextos sociais, históricos, ideológicos, culturais e cognitivos. Assim, por meio da palavra manifesta, invocamos a racionalidade para retratar e interpretar o real. Somos ainda arrebatados, movidos por paixões. Falando em paixão, não podemos olvidar de mencionar a ótica de *pathos* aristotélica:

Afecção (*pathos*) significa (1) uma qualidade segundo a qual uma coisa pode ser alterada, como o branco, o preto, o doce e o amargo, o peso e a leveza, e todas as qualidades desta espécie. (2) Em outro sentido, afecção significa a atualização de tudo isso, as alterações que estão em ato. (3) Especialmente, chamam-se afecções (*pathe*) as alterações e mudanças danosas e, acima de tudo, os danos dolorosos. (4) Por fim, afecções se dizem também das grandes calamidades e dos grandes infortúnios. (ARISTÓTELES apud MENEZES E SILVA, 2013, p. 14).

A respeito do intenso e arrebatador impacto verbal, Cecília Meireles, poetisa brasileira da geração de 30, do Modernismo, na sua principal obra intitulada **Romanceiro da Inconfidência**, chama a atenção para o poderio vocabular: “Ai, palavras, ai, palavras, que estranha potência a vossa! Todo o sentido da vida principia a vossa porta”. De fato, é através da linguagem que figurativizamos o mundo, enredando ou nos permitindo enredar pelas artimanhas persuasivas, o que, conseqüentemente, leva-nos a legitimar o

papel dos estudos retóricos no que diz respeito às escolhas das mais diversas figuras como elementos geradores de convencimento em embates discursivos.

Os seres, em sua essência retórica, sempre lançarão mão dos vocábulos para externar sua ótica sobre as mais diversas questões, permitindo o aflorar também das suas subjetividades, por exemplo, ao defender com empenho e igual fervor uma causa que, em síntese, chega a ser tomada para si como uma verdade.

Nos confrontos apalavrados, a aparente verdade supracitada poderá ser validada no esmero das seleções lexicais e ao se apostar na premissa de que o corpo também fala. O pendor retórico poderá constituir-se ainda das modulações vocais, do gestual, da performance de quem detém a palavra, da impostação de voz, ou seja, de fatores que poderão ou não ser favoráveis a um pretenso orador que se proponha a expor suas convicções diante de um auditório – para assim garantir o êxito de angariar uma responsividade por parte deste para que valide o seu discurso.

A retórica sinaliza as ditas questões discursivas e as atrela aos objetivos de convencer e persuadir por meio da qualidade das provas que serão empregadas pelo orador. “Assentemos que a retórica é a faculdade de ver teoricamente o que, em cada caso, pode ser capaz de gerar persuasão” (Aristóteles, s/d I:2). Logo, é o manejo, o trato com a palavra, que será determinante para que achemos os meandros da persuasão – e a retórica possibilita sedimentar esse percurso por meio de suas provas.

Aristóteles separa as provas retóricas em dois grupos: independentes, que são as que não dependem do orador por estarem relacionadas a testemunhas e confissões, e as provas dependentes, que visam à persuasão do auditório, a saber: *ethos*, *pathos* e *logos*.

O orador discursivo é simbolizado pelo *ethos* e tem por intuito mover um auditório (*pathos*) pelo poder da palavra revestida das mais diversas figuras, as quais, por sua vez, são simbolizadas pelo *logos*.

O percurso discursivo encabeçado pela tríade sinalizada acima viabilizará a construção da realidade – de modo retórico – pelo orador que,

assim, se debruçará sobre um determinado texto, dialogando incansavelmente com este, em busca da intencionalidade do autor, atestando o que há de persuasivo em sua análise. Ou seja, as perguntas já são respondidas no confronto com a própria materialização do pensamento do autor no plano verbal, repassando um conhecimento aprofundado do assunto a ser debatido para que, então, possibilite aos receptores formarem um juízo sobre uma respectiva questão levantada.

A partir de provas como testemunhos, confissões, o orador deve esmerar-se em construir também as suas provas artísticas – de natureza retórica e textual para que assim possa tornar irrefutável a tese que está defendendo, ou melhor, a sua própria verdade.

Não podemos deixar de mencionar, ainda, que o Estagirita divide sua retórica em quatro pilares: a invenção (*inventio*), a disposição (*dispositio*), a elocução (*elocutio*) e a ação (*actio*).

A invenção consiste na busca de temas que sustentem o discurso e que podem ser alcançados por meio de questionamentos, a exemplo de “o que”, “como”, “onde”, “quando”; a disposição compreende a macroestrutura textual (organização discursiva que favoreça as intenções do orador), ou seja, as suas estratégias de convencimento; a elocução, por sua vez, reside na revelação das construções linguísticas, mais precisamente na maneira como se dá a construção do texto do plano das ideias para materialização. Por fim, na ação, última base apontada, o orador proclamará efetivamente o seu discurso valendo-se dos inúmeros artifícios verbais e não verbais para alcançar o seu propósito persuasivo.

A música, o cerne da nossa análise, também exerce um papel fundamental na constituição do ser, tornando a rotina leve e mais poética. Para os gregos, por exemplo, música, poesia e dança não poderiam ser pensadas como linguagens autônomas, posto que não havia distinção entre essas expressões artísticas. Na visão aristotélica, a música instigava os desejos do homem por meio do “conceito de imitação, pois para ele, a música imita as paixões e os estados de alma”. (LANG, 1941, p. 18).

A proximidade entre música e poesia é ressaltada nas palavras de José Mindlin, que define a poesia como “uma espécie de partitura musical, que só se torna verdadeiramente viva quando lida ou dita em voz alta, assim como a música também só se torna viva quando a partitura é executada”. Essa sutileza e poeticidade são bem presentes nas composições de Chico Buarque, permitindo-nos uma análise expressiva destas com o auxílio e destreza das figuras de retórica.

As letras musicais, enquanto discurso, podem ser interpretadas à luz das provas argumentativas (dependentes) aristotélicas, possibilitando ao orador valer-se da persuasão para ter a adesão do auditório sobre três ordens de finalidade: *docere, movere e delectare*.

Docere: ensinar, transmitir noções intelectuais, convencer. É o lado argumentativo do discurso.

Movere: comover, atingir os sentimentos. É o lado emotivo do discurso, aquele que movimenta as paixões humanas.

Delectare: agradar, manter viva a atenção do auditório. É o lado estimulante do discurso, aquele que movimenta o gosto. (FERREIRA, 2020, p. 16).

Objetivamos evidenciar nas letras selecionadas atributos intimamente associados à imagem do orador, ou seja, perceber como se manifesta o seu autorretrato discursivo – que é o *ethos* – consequentemente desvelando assim o seu papel social e o seu comportamento retórico. Vale destacar ainda que o *ethos* é validado por muitos estudiosos como a mais significativa das provas retóricas, posto que implica a vocalidade, assim como a virtuosidade, fazendo, assim, o auditório partilhar a tese do orador. De acordo com Aristóteles:

É o *ethos* (caráter) que leva à persuasão, quando o discurso é organizado de tal maneira que o orador inspira confiança. Confiamos sem dificuldade e mais prontamente nos homens de bem, em todas as questões, mas confiamos neles, de maneira absoluta, nas questões confusas ou que se prestam a equívocos. No entanto, é preciso que essa confiança seja resultado da força do discurso, e não de uma prevenção favorável a respeito do orador. (ARISTÓTELES apud FIORIN, 2015, p. 70).

Os artistas, inclusive no processo de composição, inevitavelmente acabam por manifestar as suas percepções sobre os mais diversos assuntos que permeiam a sociedade, reproduzindo opiniões depreciativas ao adotarem uma conduta negativa em mídias digitais, a exemplo de quando ferem diretamente os direitos humanos, apontando, difamando, propagando preconceitos ou, até mesmo, legitimando regimes ditatoriais – à semelhança do que abordaremos no nosso segundo capítulo.

Na atualidade, tais posturas evidenciam-se ainda mais nas redes sociais nas quais vários fãs/seguidores acompanham declarações e passam a ser conhecedores também das diretrizes políticas de seus ídolos – são os ditos influenciadores digitais.

A atriz Regina Duarte, que se declarou ferrenhamente conservadora, mesmo tendo como papel de destaque em sua carreira uma personagem feminista na obra de Daniel Filho, “Malu Mulher”, que foi ao ar nos idos finais da década de 70 (período delimitado para nossa análise) e que retratava a condição da mulher brasileira, assumiu o cargo de secretária especial de Cultura no governo Bolsonaro. A atriz teve sua imagem deveras afetada diante da classe artística que “representava”, uma vez que, em entrevista concedida à CNN, ela minimizou a tortura durante a ditadura militar até mesmo entoando, entre risos inoportunos, a música “Pra frente, Brasil”, bastante emblemática na Copa do Mundo de 1970, fazendo uma clara apologia à propaganda ufanista da ditadura que intentava mascarar as barbáries do respectivo regime.

Ainda que indiretamente, percebemos em discursos bem recentes, como o anteriormente apresentado, lastimáveis apologias a esse período tão nebuloso da nossa história. Ademais, vislumbramos, nas mesmas mídias sociais, a bandeira da violência sendo levantada com toda eloquência política, o que apenas atesta como tal mentalidade repressora, factualmente, persiste na contemporaneidade.

Na presente seleção das composições que serão analisadas no terceiro capítulo, o *ethos* perfilado é assumido por mulheres que falam sobre si, tendo

como porta voz Chico Buarque, que também vivenciou na pele os impactos do regime militar, tendo diversas músicas censuradas e sofrendo constantes perseguições, precisando até no curso de uma breve viagem à Itália, optar por um autoexílio em um momento que meios de comunicação, artes, música, nada passava pelo crivo severo da ditadura. O compositor pontua:

Não havia a sensação de um poder determinando as coisas: fulano será preso, fulano será solto... Era uma coisa que vinha de todas as partes (...) A partir do AI-5 então começou a existir a censura prévia (...) pra gravar uma música você tinha que submeter a letra à censura federal, Departamento de Censura da Polícia Federal. Quando me diziam 'se você mudar tal verso a música é liberada', eu mudava. Claro, eu queria que a música saísse, que a música fosse ouvida. E muitas vezes quando diziam isso (...) muitas vezes era puro exercício de poder. (PINHEIRO, 2010, p. 61).

Ademais, vale ressaltar que a maioria das composições selecionadas, a exemplo das duas últimas canções analisadas, foram criadas por encomendas para peças e musicais, o que, conseqüentemente, motiva o compositor, devido à própria condição de produção, a representar musicalmente o gênero feminino.

Uma mulher, por exemplo, tem por trás de si toda uma existência ligada à submissão na sociedade patriarcal. Não poderia, então, a não ser pelo ato retórico, mesmo que moderna e emancipada, se livrar do peso histórico desse *ethos* prévio do feminino. (FERREIRA, 2020, p. 91).

Ao se pensar numa dimensão significativa do termo *ethos* (prévio) associado à figura feminina, poderíamos enfatizar uma representação que é construída pela opinião pública e que, factualmente, acabaria por também condicionar a construção de um modelo do *ethos* discursivo por parte do auditório, baseado, por exemplo, nas atribuições de caráter do orador previamente conhecidas pelo público e que poderia, inclusive, dificultar uma interação entre ambos.

1.2 As relevâncias das imagens discursivas anunciadas

De acordo com BRANDÃO (2004), o discurso pode ser definido “como toda atividade comunicativa entre interlocutores; atividade produtora de sentidos que se dá na interação entre falantes”, não existindo um discurso neutro, pois os sentidos produzidos remetem a posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem.

O discurso pode ainda ser usado ideologicamente conceitualizando a “verdade” e a “essência” dos seres, abarcando sua historicidade e seu contexto. Por isso, a Análise do Discurso procura estabelecer, de forma foucaultiana, uma “inversão das evidências” no intuito de precaver-se de uma “naturalização”, de atribuições competentes “naturalmente” às mulheres ou aos homens.

Foucault afirma, em seu livro **A ordem do Discurso**, que:

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2004, p. 8).

A mulher, no século XX, era subjugada por uma sociedade altamente patriarcal, todavia, nas letras selecionadas, percebe-se uma modificação no discurso feminino acerca inclusive do matrimônio – asseverando que os objetos do discurso, de fato, são ressignificados de acordo as práticas sociais.

Partindo da premissa de que cada pessoa tem as suas crenças manifestas e claramente perceptíveis na enunciação, pode-se afirmar que os enunciados, de fato, posicionam os sujeitos e que as ideologias depreendidas nessa ligação sustentam a prática discursiva. Logo, os discursos construídos apresentam traços da relação estabelecida entre o compositor e o público levando em conta o contexto de produção das canções.

Toda vez que alguém constrói um enunciado, está construindo também uma imagem de si. E para isso não é necessário que o locutor explicita suas qualidades, pois sua imagem se construirá a partir de uma maneira de dizer, que é, por sinal, determinante. Essa imagem de si foi designada, pela retórica antiga, como *ethos* e, de modo direto, diz respeito ao “mostrar-se” do orador no ato retórico. É importante ressaltar que o *ethos* é produto e reflexo do discurso proferido e destinado a um auditório.

O ato de se colocar diante de um auditório por meio do discurso – escrito ou falado – resulta, instantaneamente, na projeção de uma imagem apreendida pelos interlocutores (auditório) que, por sua vez, é asseverada, sobretudo, pelas escolhas discursivas do orador. O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, “diz”: “sou isto, não sou aquilo”, retomando assim as ideias de Aristóteles que expõe em sua Retórica: “É [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão” apud Amossy (2013).

Seguindo a mesma ótica, Ferreira (2020) reforça pontuando que:

A primeira função da retórica, portanto, advém de seu conceito mais antigo: persuadir. Para obter seu intento, o orador vale-se de meios racionais e afetivos, pois, em retórica, razão e sentimento se amalgamam num complexo inseparável. (FERREIRA, 2020).

Ao se pensar em um mover pelo campo racional, temos o convencimento, cabendo à persuasão o campo emocional. E, nesse ínterim, convém mencionar, além do *ethos*, outros dois prismas que integram a consistência discursiva: *pathos* e *logos*. De modo direto:

Todos os conceitos admitem a presença de:

- Um orador: simbolizado pelo *ethos*. Para Aristóteles, o orador tem credibilidade assentada no seu caráter, na sua virtude, na sua honra, na confiança que lhe outorgam;
- Um auditório simbolizado pelo *pathos*. Para movê-lo, é necessário comovê-lo, seduzi-lo, convencê-lo a partir de um acordo, de um casamento de interesses centrado nas crenças e paixões do auditório;

- Um discurso: simbolizado pelo *logos* (a palavra, a razão). O discurso pode revestir-se de diversas tipologias, numa dependência direta da questão subjacente ou expressamente colocada”. (FERREIRA, 2020, p. 17).

De acordo com Amossy (2013), “a função da imagem de si e do outro construída no discurso se manifesta plenamente em uma perspectiva interacional”. Tomando a Pragmática como base, a autora fala da influência que as pessoas exercem umas sobre as outras ao construírem uma “imagem de si” (e do outro) durante a interação. Estas noções, embora numa perspectiva interacional, estão inteiramente ligadas à ideia de *ethos*, que vem, como supracitado, sendo estudada há muito pela retórica e, mais recentemente, pela Pragmática e pela Análise do Discurso.

Toda fala remete a um enunciador encarnado, mesmo quando nos referimos a um texto escrito. Isso significa que todo texto, de acordo com Maingueneau (2015), “é sustentado por uma voz – a de um sujeito para além do texto”. O autor pontua que “a prova pelo *ethos* consiste em causar uma boa impressão por meio do modo como se constrói o discurso, em dar de si uma imagem capaz de convencer o auditório ao ganhar sua confiança”.

Citando a *Retórica* de Aristóteles, Maingueneau apresenta as qualidades fundamentais que um orador pode mobilizar na tentativa de mostrar uma imagem positiva de si mesmo: a *phronesis* (prudência), *arete* (virtude) e a *eunoia* (benevolência). Nesse aspecto, o Estagirita afirmara que:

Três são as causas que tornam persuasivos os oradores e sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações. São elas a prudência, a virtude e a benevolência. Quando os oradores recorrem à mentira nas coisas que dizem ou sobre aquelas que dão conselhos, fazem-no por todas essas causas ou por alguma delas. Ou é por falta de prudência que emitem opiniões erradas, ou então, embora dando uma opinião correta, não dizem o que pensam por maldade; ou sendo prudentes e honestos não são benevolentes; por isso, é admissível que embora sabendo eles o que é melhor, não o aconselham. Além destas não há outra causa. Forçoso é, pois, que aquele que aparenta ter todas estas qualidades inspire confiança nos que o ouvem. (ARISTÓTELES, *Retórica*, 2011).

Em geral, ao retomar a retórica antiga, Maingueneau aceita as seguintes teses:

- O *ethos* é uma noção discursiva; é construído por meio do discurso, em vez de ser uma “imagem” do locutor exterior à fala;
- O *ethos* está intrinsecamente ligado a um processo interativo de influência sobre o outro;
- O *ethos* é uma noção intrinsecamente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, ela mesma integrada a uma dada conjuntura sócio-histórica. (MAINGUENEAU, 2015, p. 17).

Assim, o *ethos* retórico diz respeito à própria enunciação, não importando o que se sabe sobre o locutor antes do momento de sua fala; a ideia é verificar o efeito desse discurso. O *ethos* não leva em consideração o que o enunciador diz sobre si durante o seu discurso; ou seja, o mais importante não é o que se diz, mas “como se diz”, pois, é a partir dessa maneira de dizer que serão observados os traços de caráter do locutor. Sobre isso, Maingueneau (2020) afirma que: “Por mais que esteja ligado ao locutor na medida em que este se acha na origem da enunciação, é a partir de dentro que o *ethos* caracteriza esse locutor”.

Em uma visão pragmática, podemos dizer que o *ethos* pode se apresentar através de um registro do “mostrado” ou no registro do “dito”. Ducrot (1987) apresenta claramente sua visão entre mostrar e dizer: “o *ethos* se mostra, ele não é dito”. O autor conceitua esse *ethos* quando distingue “locutor-L e locutor-λ, na verdade, é uma extensão do que propôs Aristóteles:

Não se trata de afirmações autoelogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa no conteúdo de seu discurso, afirmações que, ao contrário, podem chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos... (DUCROT apud MAINGUENEAU, 2013, p. 71).

No discurso musical, por exemplo, a palavra ganha atribuições reais e irreais que permitem que um mesmo vocábulo possa atribuir ou sugerir significados sempre novos. Por meio do discurso, encontramos algumas relações ideológicas e culturais que podem representar o homem e a sociedade ao retratar o seu cotidiano, valendo-se da poeticidade tão inerente ao gênero em questão.

Segundo Bakhtin (2016), dentro do discurso poético, a “palavra é o limite da cultura, cada ato cultural usa a palavra de modo diferente. O discurso poético não é a emanção de um Eu lírico individual e soberano”. Para Aristóteles (Poética, IX), esta concepção muda, pois, para ele, o “discurso poético deixa você em profunda impressão. O gênero poético não trata do real e nem do irreal, mas do possível”. Portanto, de acordo com este, o discurso poético dirige-se à imaginação, à construção de uma fantasia.

Em diversas situações, asseveramos a presença da atividade de um orador, movendo persuasivamente pessoas (auditório) que porventura estejam diante de um impasse motivado por questões polêmicas, afinal, “sempre se argumenta diante de alguém. Esse alguém, que pode ser um indivíduo ou um grupo ou uma multidão, chama-se auditório, termo que se aplica até aos leitores” (REBOUL, 1998:92-3). Consequentemente, pouco importa a sinceridade do orador, posto que será preponderante o desenrolar de sua argumentação, a eficácia de seu discurso. Logo:

Nessa perspectiva, as representações do mundo, a imagem prévia do locutor construída no imaginário social, a autoridade institucional angariada e a imagem de si projetada na construção discursiva contribuem para a consolidação do *ethos* do orador. O ato retórico, porém, é quem o consolida. (FERREIRA, 2020, p. 21).

O homem usa uma trama de histórias para representar a sua própria realidade. O discurso artístico ultrapassa a visão meramente tecnicista, uma vez que considera a fruição, proporcionado prazer aos seus apreciadores.

O discurso artístico, mais que qualquer outro, constrói-se, mesmo nos períodos em que se aproxima do polo da estabilidade, na instabilidade. Como demonstrou Kolmogorov, a poesia é impossível nas linguagens artificiais, porque elas não têm sinônimos, são absolutamente estáveis, não têm variação (Lotman, 1981: 85). A poesia está do lado do princípio do prazer e não da realidade, do esbanjamento e não da economia, do dinamismo e não da estabilidade. (FIORIN, 2016, p. 19).

O discurso musical, com suas letras e nuances, de fato, é um jogo de possibilidades. Ele se alimenta da palavra latente, com ritmo, rimas, “astúcias” e apresenta uma gama de conhecimentos e ideias que podem ser desveladas por meio das figuras de retórica. A realidade palavrada, o cultivar, o cativar, o lavrar e levar ao arrebatamento que algumas canções nos proporcionam - aflorando emoções - torna a prática da análise retórica de textos escritos mais do que um ofício, algo prazeroso e, na ótica aristotélica: mimético.

Aristóteles considera a mimese (conceito basilar de sua Poética) como algo inato do ser humano e, conseqüentemente, natural e deleitante. A poesia, logo, teria uma importância que ultrapassa seu valor estético, ela visa a formação política e moral do cidadão, alçando uma amplitude filosófica maior.

Na medida em que os artistas por imitação representam as pessoas em ação, sendo elas necessariamente boas ou más (pois o caráter [humano] quase sempre se ajusta a esses [dois] tipos, porquanto é pelo vício e pela virtude que as pessoas se distinguem no caráter), eles estão capacitados a representar as pessoas acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos. (ARISTÓTELES, 2011, p. 39-40).

O discurso, em sua natureza relacional, imitativa, jamais será um fato ilhado, há uma teia de conexões que levarão sempre a outros discursos, para legitimá-los ou refutá-los. O orador delegará também ao auditório as funções de: atuar como juízes, atuar como assembleia e atuar como espectadores, destacando, assim, a importância da interpretação e participação (menor ou maior) do auditório nas questões de cunho retórico em função das problemáticas apresentadas:

Quanto mais uma questão ou uma causa é certa, menos se impõe decidir: louvamos ou desaprovamos, aceitamos ou recusamos. A paixão e a opinião que acompanha é então único juiz. Pronunciamos em função daquilo que sentimos. Por contraste, quanto mais duvidosa uma questão é, mais precisamos deliberar e menos o outro depositário da decisão e, assim somos confrontados ainda mais com uma problematicidade plural que devemos tomar sob a nossa responsabilidade sem descanso externo. (MEYER, 1998, p. 34).

É salutar perceber que a elaboração discursiva deve estar em consonância com as concepções dos ditos “juízes” que são colocados, muitas vezes, nos impasses de questões retóricas ao projetarem no seu parecer valores sociais e ao movimentarem também suas paixões, confrontando desejos e argumentos ao validarem ou não os artifícios persuasivos do orador.

O orador, por sua vez, deve estar apto a receber críticas das pessoas às quais se dirige, uma vez que os ouvintes (receptores de seu discurso) analisarão a coerência e possíveis lacunas do que é proferido. Portanto, ainda que orador seja conhecedor de seu auditório, há que se atentar para o retorno de suas indagações, dentro de um processo interpretativo de ambos os lados: emissor e receptor.

Para ser bom orador, não basta saber falar, é preciso saber a quem se está falando, compreender o discurso do outro, seja esse discurso manifesto ou latente, detectar suas ciladas, sopesar a força de seus argumentos e, sobretudo captar o não dito. [...] Essa é a função hermenêutica da retórica, significando “hermenêutica”, a arte de interpretar textos. Na universidade atual, essa função é fundamental, para não dizer única. Não se ensina mais retórica como arte de produzir discursos, mas como arte de interpretá-los. (REBOUL, 1998: XIX).

Logo, é importante destacar que a retórica reside não na esfera do autoritarismo, mas, sim, quando o orador lança mão de um discurso, seja este autoritário (das instituições – que configura o discurso dominante) ou autorizado, validado por argumentos plausíveis. A retórica precisamente existe onde há uma questão a ser debatida: no cerne de um discurso polêmico no qual há opiniões destoantes. Quando o auditório não partilhar uma mesma

crença, teremos uma desconstrução do que é instituído para o discurso *instituinte*.

O discurso instituinte, aquele que se opõe ao discurso dominante, é fundamental em retórica, pois, da discussão que provoca, pode remodelar conceitos sobre o bem e o mal, o justo e o injusto, o legal e o ilegal, o nobre e o vil, o certo e o errado num determinado contexto posto em questão. Em sentido mais amplo, atua na reconsideração das leis, dos valores, da ética, da moral e na amplitude das relações humanas. (FERREIRA, 2020, p. 20-21).

É interessante perceber ainda que vislumbramos nos gêneros discursivos modernos uma amostra, ou melhor, uma prévia das características do *ethos* do orador ao auditório, à semelhança do que comprovamos no gênero entrevista na relação estabelecida entre o entrevistado (que projeta o seu *ethos* de especialista no assunto em pauta) e o profissional que o entrevista e que representa a empresa onde trabalha.

O *ethos* é demonstrado no dizer, mas também pode ser percebido retoricamente de maneiras mais sutis. A partir do instante em que o orador toma a palavra diante de um auditório manifestando suas escolhas discursivas, automaticamente, há uma construção da imagem de si por parte deste que pode ou não partilhar a tese do orador e, conseqüentemente, ser persuadido.

Vale destacar ainda que o *ethos* possui uma face negativa concernente ao território pessoal e uma positiva que abarca o que chamamos de fachada social. A esse respeito, Ferreira (2020) adverte-nos: “Em muitas esferas específicas de interação, as relações entre orador e auditório são extremamente sensíveis e ameaçadoras à face dos participantes”, gerando assim uma ineficácia discursiva.

O analista de um discurso retórico verificará assim a eficácia do pendor retórico no despertar de reações positivas ou negativas do auditório a partir do *ethos*, afinal, o texto fala por si só e cabe ao orador construir um *ethos* que inspire confiança em seus ouvintes.

Deve-se estar atento, ainda, ao estudo da identidade do auditório, como bem sinaliza a retórica. Afinal, além das provas éticas, temos as patéticas de modo que o orador deve angariar a sensibilização do auditório, movendo a sua “racionalidade emotiva” para captar assim a sua benevolência pelas sensações despertadas por meio do que se é proferido – uma vez que o discurso retórico necessita ser deleitoso e, ao mesmo tempo, intenso e expressivo.

Do exposto, a justificativa primordial para nosso trabalho é mostrar como o *ethos* feminino é projetado no discurso por estratégias manipuladas pelo orador. Propomo-nos investigar os elementos caracterizadores desse provável universo feminino ao determos um olhar sobre o *ethos* feminino, nas canções de Chico Buarque, bem como no contexto de produção no qual tais composições estão inseridas.

A verdade é que, nas letras de suas músicas, o compositor se expõe por completo. Sem pudores. Dentro de um personagem – e sua criação está repleta deles – suas angústias, tristezas, seus amores, amarguras, seu humor pungente e felicidade escancarada estão abertos à visita pública. O objeto das canções é impreciso, mas o recheio de autêntica emoção é flagrante. E vem do eu que manipula a marionete. (ZAPPA, 2016, p. 202).

De acordo com Maingueneau (2015), todo discurso é uma forma de ação, ou seja, “toda enunciação constitui um ato (prometer, sugerir, afirmar, perguntar...) que visa modificar uma situação”. Tais formações discursivas encontraram brechas para se estabelecer, pois vislumbraram, do outro lado, campo fértil para tal, encontraram público que lhes atribuiu voz e poder.

Como o discurso está diretamente ligado aos signos linguísticos, e esses são arbitrários, é possível manipulá-los por meio da construção da referência. Dessa forma, sentidos novos podem ser criados, o que pode levar à atenuação de certos discursos e ao descarte dos que sejam considerados indesejáveis.

Nessa mesma linha, asseveramos uma evolução das mulheres manifestas em nossa análise decorrente desse salto ascendente do olhar desesperançado e angustiado do abandono a uma autonomia sobre seu corpo, expressa em letras que propagam o domínio próprio de personagens que

assumem novas posturas no decorrer da canção – por vezes autônomas e em outras até vingativas.

É notório, então, um prenúncio de que nossa hipótese: a influência das condições de produção da década de 70, na composição das canções pelo autor, tem uma trajetória possível de ser fundamentada, haja vista que o que importa para a ideia proposta é apresentar, por meio de tais canções, como a língua é investida visando dar acesso a uma personalidade e, conseqüentemente, perfilando um *ethos* discursivo.

Trazendo para a realidade atual, podemos afirmar que de lá pra cá vários padrões foram diluídos, e em nossa contemporânea sociedade líquida – tomando de empréstimo a metáfora da liquidez de Zygmunt Bauman (2003) – certas práticas discursivas coexistem, modificam-se e reinventam-se por meio do poder da palavra, quer seja escrita ou proferida como verdade de um ser social em constante metamorfose.

O vocábulo ético que, em síntese, contempla tudo o que tem relação com o comportamento moral do indivíduo, bem como com a sua conduta humana em termos de sociedade, origina-se do grego *ethos* que denota caráter. Como vimos, na ótica Aristotélica, corresponde à representação que o orador constrói de si mesmo no discurso. É salutar destacar a amplitude que o termo recebe hoje, que abarca também a ótica de que a imagem do outro é validada no interior do discurso. A esse respeito, Meyer (2007) pontua em uma acepção mais moderna do termo:

Não podemos mais pura e simplesmente identificar o *ethos* ao orador: a dimensão de uso da palavra é estruturada de modo mais complexo. O *ethos* é um domínio, um nível, uma estrutura – em resumo, uma dimensão -, mas isso não se limita àquele que fala pessoalmente a um auditório, nem mesmo a um autor que se esconde por trás de um texto e cuja “presença”, por este motivo, afinal pouco importa. O *ethos* apresenta de maneira geral como aquele ou aquela com quem o auditório se identifica, o que tem como resultado conseguir que suas respostas sobre a questão sejam aceitas. (MEYER, 2007, p. 35).

O autor supracitado também comenta a respeito de um *ethos imanente* que consistiria na projeção da imagem que salta aos olhos do *pathos*, e nos lembra ainda de um *ethos não imanente*, mas efetivo. De todo modo, ambos teriam o intuito de manipular o auditório, e compete à retórica atentar-se tão somente à eficácia dos argumentos visando à persuasão.

A relevância para a nossa proposta de pesquisa soma-se ainda à necessidade de compreender, analítica e criticamente, como Chico Buarque escreveu as canções selecionadas que, aprofundando nossa hipótese, pode ser considerada uma maneira de dar voz às mulheres.

Por fim, caberia retomar alguns questionamentos/inquietações que impulsionaram a elaboração do presente trabalho: como Chico Buarque se coloca tão bem ao relatar o sentimento feminino, e o que o motiva a escrever tantas canções sob o ponto de vista de uma mulher, mais especificamente num período tão conturbado como o supracitado?

Chico Buarque exerce a função de um orador efetivo, uma vez que exerce um papel social de músico, ou seja, é considerado “bem-sucedido” pela sociedade. Ademais, para que as indagações sinalizadas anteriormente sejam passíveis de esclarecimento, é necessário entender melhor o momento histórico que permeia as produções do compositor na década de 70 no qual a música popular passa a ser, de fato, uma forma de resistência do povo contra o autoritarismo.

É perceptível que, nem de longe, há em nosso país um cenário favorável ao lirismo. No entanto, como toda Arte, a música também tem a função de suavizar os árduos percursos e, em contrapartida, de levantar a bandeira para que se rompam certas amarras sociais, propagando, acima de tudo, a liberdade que, como veremos na segunda etapa de nossa escrita, era o maior anseio dos cidadãos brasileiros imersos no contexto da ditadura.

CAPÍTULO II: CHICO E A CONDIÇÃO FEMININA NAS CANÇÕES POPULARES

2.1 Buarque em cena

Francisco Buarque de Hollanda, popularmente conhecido como Chico Buarque, é um dos grandes romancistas brasileiros da contemporaneidade. Com presença assídua no meio literário, musical e teatral brasileiro, escreveu textos e música de *Roda viva* (1967), *Calabar* (1973), *Gota D'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1979), publicou obras infantis – respectivamente *Os Saltimbancos* (1977) e *Chapeuzinho Amarelo* (1979) –, e escreveu a novela *Fazenda Modelo* (1974). Além disso, escreveu os romances: *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) e *O irmão Alemão* (2014), tendo sido *Budapeste* ganhador do Prêmio Jabuti de Literatura de 2003, na categoria de melhor livro de ficção, e do IV Prêmio Passo Fundo Zaffari e Bourbon de Literatura, em 2005.

Chico Buarque, nascido no Rio de Janeiro, em 19 de junho de 1944, reconhecido como um dos principais ícones da Música Popular Brasileira e com significativa atuação política, é o quarto filho dos sete que o historiador Sérgio Buarque de Holanda teve com a pianista Maria Amélia Cesário Alvim. O artista também conquistou recentemente – em 2019 – o Prêmio Camões, pelo conjunto de sua obra, uma grande honraria para os escritores de Literatura em Língua Portuguesa. Segundo Wagner Homem em *História de canções*:

Embora Chico afirme em diversas entrevistas que a atração pela literatura é anterior ao gosto pela música, um fato chama a atenção: antes de partir para Roma, deixou para a avó um bilhete, de uma crueldade ingênua, só permitida às crianças: “Vovó Heloísa. Olhe, vizinha, não se esqueça de mim. Se quando eu chegar aqui você já estiver no céu, lá mesmo veja eu ser um cantor do rádio”. (HOMEM, 2009, p. 12).

O universo ficcional de Chico Buarque recorrentemente trata acerca de dramas da alma humana. Os personagens de Chico Buarque, em seus quatro respectivos romances - *Estorvo* (1991), *Benjamim* (1995), *Budapeste* (2003), *Leite Derramado* (2009) - retratam em grande parte tipos densos e solitários, concentrando-se na figura do adulto que precisa vencer, com ele mesmo, conflitos interiores mal resolvidos que os conduziram a um cárcere consciente perante o cotidiano de cada um.

Um estudo introdutório à sua fortuna crítica fez-nos perceber que a obra de Chico Buarque é marcada por elementos que remontam às diversas esferas de significados do termo “trágico” – nos moldes da poética aristotélica. Muitos desses elementos já se refletiam em obras que antecederam seus quatro últimos romances, dentre as quais podemos citar *Roda Viva* (1967), *Calabar* (1973), *Gota D'água* (1975) e *Ópera do Malandro* (1979) da qual retiramos as duas últimas canções de nossa análise, apenas para ilustrar algumas.

Segundo o site *Cultura Avançada*, Chico Buarque disse que, quando era jovem, seu sonho era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e escrever letras como Vinícius de Moraes. O artista, assim como diversos outros de sua mocidade, foi arrebatado pela batida inconfundível de João Gilberto no LP *Chega de Saudade*, embalado pela levada dos acordes econômicos tão caros a esse estilo musical:

Não só ele. Caetano Veloso, Gilberto Gil e tantos outros que viriam a integrar o primeiro time da MPB foram picados pela mesma mosca. A forma intimista da Bossa Nova, com apenas um banquinho e um violão, sem a necessidade de um vozeirão impostado, facilitava a vida de quem desejasse se aventurar por esse caminho. Chico se lembra de que passava horas com um amigo tentando imitar os acordes do genial baiano. Da imitação para a composição foi um pulo. Uma de suas primeiras músicas, “Canção dos olhos” (1959) cantada à exaustão nos barzinhos e shows escolares, é uma cópia deslavada do estilo de João Gilberto, conforme o próprio Chico reconhece em sua entrevista ao MIS (Museu da Imagem e do Som) em 1966. (HOMEM, 2009, p. 12).

Ademais, o que salta aos olhos nas criações “buarqueanas” é o desvelar do *ethos* feminino, tornando-se possível afirmar que Chico é um dos

compositores que exprimem com destreza e igual sensibilidade a essência da mulher. A relação de identificação do artista com o feminino é destacada por testemunhos de grandes cantoras brasileiras, à semelhança de Maria Bethânia intérprete de canções como “Olhos nos Olhos” (1976), que é um dos objetos de nossa análise:

Além de todo o prazer da companhia de Chico, Bethânia adora o compositor, que já fez muitas músicas especialmente para ela cantar. “Não conheço uma coisa que ele tenha feito que não me toque, que eu não goste. Tem alguma coisa de verdade, da qual, mesmo que quisesse, não conseguiria me livrar”. (ZAPPA, 2016, p. 46).

Maria Bethânia relata com bastante entusiasmo o convite de Chico para que interpretasse a referida canção, chegando a pontuar que se trata de um dos momentos mais felizes de sua vida:

Um dos momentos mais felizes da minha vida foi uma vez em que ele (Chico) me telefonou e disse que estava me mandando uma fita cassete. ‘Vê se você gosta da música.’ Fui para meu quarto e ouvi sozinha. Era *Olhos nos olhos*. Nunca vou esquecer. Não consegui me levantar, fiquei ali, ouvindo. Teve também *Terezinha*, *O meu amor*, *Tatuagem*. É a hora que fico mais feliz. E fico nervosa. Às vezes chegava uma fita com música dele e eu levava dois dias para ouvir, só de nervoso. Eu tremo. É meu tesouro. A hora em que eu ouço é uma hora mágica. (ZAPPA, 2016, p. 47).

Vislumbramos acima a receptividade do *pathos* (retoricamente falando), uma vez que sabemos que um discurso retórico não pode prescindir de um auditório, é notória a importância que Chico atribui ao auditório feminino exprimindo-se discursivamente, movendo as paixões de suas interlocutoras, e Bethânia (que integra essa plateia de apreciadoras), conseqüentemente, pronuncia-se positivamente em função do que sente ao entrar em contato com as obras do compositor.

2.2 Às mulheres de canto

Ainda assim, trilhar o percurso feminino e as posições timidamente galgadas pelas mulheres na música popular brasileira não é tarefa fácil, sobretudo, pelo papel submisso designado a elas ao longo da história – que também é refletido sobremaneira no campo artístico. Talvez, por isso, encontremos nas canções analisadas a ótica masculina. Chico seria uma espécie de “porta voz” ao refletir a imagem feminina nas canções analisadas da década de 70.

As mulheres, cantadas nesse ínterim, eram vistas socialmente, enquanto portadoras do dom da vida e do cuidado com o lar, com o marido e com a criação dos filhos. Nessa configuração extremamente tradicional, às mulheres cabia o espaço privado – e os espaços públicos, inclusive o artístico, eram destinados aos homens. Por essa razão, várias compositoras, a exemplo de Maysa, na década de 50, lutaram pela afirmação feminina no processo criativo das canções, para que elas também tivessem voz e vez e mostrassem assim uma face feminina disruptiva diante do que se pintava como atributos da mulher ideal naquele período: recatada e do lar.

A visão diminuta, acima apontada, ainda hoje, em pleno século XXI, continua a ser reforçada pela mídia. Em 18 de abril de 2016, por exemplo, a revista *Veja* publicou uma matéria da jornalista Juliana Linhares descrevendo a ex-primeira-dama Marcela Temer como “bela, recatada e do lar”. Tal discurso gerou uma comoção popular entre as mulheres, uma vez que esse estereótipo feminino retrógrado permanece arraigado no imaginário coletivo – sendo inclusive resgatado/perpassado por uma mulher. A esse respeito, Rizzi afirma:

A mulher, ainda hoje, é vista como um ser frágil, sensível e, por esse motivo, seria por natureza designada à maternidade e às atividades domésticas. Historicamente, esses conceitos devem-se ao fato de que as mulheres conviveram em sociedade que eram, em geral, dominadas pelos homens. Com as divisões sociais dessas civilizações davam-se de acordo com a “ordem natural” de cada indivíduo, as mulheres eram designadas prioritariamente à função materna, distanciando-se, assim, do trabalho braçal e intelectual, exercido pelo homem. Esse sistema social e relação de poder

colocaram a mulher num lugar subordinado, como uma simples auxiliar do chefe de família. Atualmente, essa situação mudou. A mulher, por diversos motivos assumiu, em muitas famílias, o papel destinado antes apenas aos homens. No entanto, o conceito de inferioridade das mulheres ainda persiste em muitas esferas, sociais, ou seja, o papel social se modificou, mas o discurso continua o mesmo. (RIZZI, 2018, p. 66).

Logo, faz-se importante enaltecer as personalidades femininas que rompem esse estigma do lar como campo restrito destinado às mulheres. Maysa, por sua vez, não apenas subverteu o discurso machista na década de 50, como também conseguiu se destacar por suas interpretações e composições. Saltando para a década posterior, a busca por igualdade de direitos torna-se ainda mais acentuada em 60, marcando uma nova postura do ser feminino em consonância com as questões do período, quando muitas eram vistas como rebeldes, inclusive, pelo surgimento e propagação do movimento feminista que conquistou inúmeros avanços, principalmente no que se refere à entrada da mulher no mercado de trabalho e ao acesso à cultura de um modo geral.

No entanto, fica latente que, para a ditadura militar brasileira, a mulher militante não era apenas uma opositora ao regime; era também uma presença que subvertia os valores estabelecidos, pois não atribuíam a ela o espaço para debater e participar de questões políticas.

A primeira manifestação de protesto de artistas ao regime militar foi o “Show de Opinião”, que estreou no Teatro Arena, em 1964. O referido espetáculo evidenciava o esforço de intelectuais e cantores populares como forma de denunciar as mazelas sociais brasileiras. Maria Bethânia, nesse mesmo ano, apostou na canção de protesto e, por meio intermédio desta, diversos intérpretes resistiam ao regime militar apresentando suas composições – muitas vezes de natureza polissêmica e subversiva – nos festivais. Outros nomes como Elis Regina (que interpreta a canção analisada “Atrás da Porta”) atacava – de maneira oculta – a tortura, o autoritarismo e a censura.

Seguindo nessa toada, o compositor Chico Buarque vale-se de mais um artifício artístico: escondeu-se por detrás do pseudônimo “Julinho da Adelaide” para assim driblar os censores e continuar a lançar suas músicas – até que foi descoberto. Entretanto, as Adelaides, Teresinhas, Carolinas, Cecílias, Beatrizas, entre outras, ganham destaque na sua persistência em compor na turbulência do momento, e claro, também por sua singularidade e pendor para retratar a conflituosa ótica feminina.

2.3 Sem pre(textos) - a dita(dura) no Brasil

O contexto histórico que permeia a produção das canções selecionadas é o da ditadura militar brasileira – que compreende os anos de 1964 a 1985. Havia por parte da classe média um temor de que o socialismo fosse implantado no Brasil, logo, os militares contaram com o apoio da Igreja Católica, dos setores conservadores, da classe média e até dos Estados Unidos. O cenário do golpe era o da Guerra Fria (disputa entre os blocos comunista X capitalista), e muitos temiam que João Goulart se aliasse ao comunismo soviético ou chinês (inclusive ele acabara de voltar da China poucos dias antes de sua posse), logo, as lutas de classe estavam cada vez mais acirradas.

Em 1961, assume a presidência da República o ex-governador de São Paulo, Jânio Quadros, que renuncia após sete meses de uma gestão tumultuada. Não menos tumultuadas foram a posse e o governo do vice João Goulart. Identificado pelos militares como homem de esquerda, Jango assumiu com poderes reduzidos, num improvisado regime parlamentarista instaurado em setembro de 1961 e que duraria até o início de 1963, quando o plebiscito restaurou o presidencialismo. Investido de poderes presidenciais, Jango adotou o projeto do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) denominado Reformas de Base – um conjunto de propostas que visava promover alterações nas estruturas econômicas, sociais e políticas que garantissem a superação do subdesenvolvimento e permitissem uma diminuição das desigualdades sociais. (HOMEM, 2009, p. 13).

A conjugação desses fatores, conseqüentemente, conduziu o nacionalismo reformista de “Jango” ao fracasso. Todavia, o estopim do golpe acontece em março de 1964, quando o referido presidente determina a nacionalização das refinarias estrangeiras de petróleo e a reforma agrária. Os militares tomam o poder em 31 de março do mesmo ano e João Goulart (que havia assumido o país já em vias de uma guerra civil) parte de Brasília para Porto Alegre, liberando o cargo de presidente e sem “macular” a Constituição.

Vale lembrar que, no ano de 1961, Chico Buarque, então com 17 anos, tem sua primeira aparição na imprensa numa foto estampada no jornal de São Paulo por ter roubado um carro com um amigo. Em 1963, ingressa na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo) passando a promover encontros (batizados por ele de “sambafos”) para tocar violão e cantar com os amigos num barzinho próximo ao Mackenzie. No entanto, “o golpe de 1964 jogou um balde de água fria na efervescência política que ele vivia no ambiente universitário, ainda que de forma discreta. Decepcionado, sua atenção se voltava ainda mais para a música”.

O início do governo militar é celebrado no dia 2 de abril com a “Marcha da Vitória”, com a adesão de aproximadamente um milhão de pessoas que celebravam a queda do antigo governo. Ainda nesse mesmo dia, foi criado o Comando Supremo da “Revolução”, integrado por membros das Forças Armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica) que realizaram eleições indiretas, escolhendo para governar o país o General Humberto de Alencar Castelo Branco.

No dia 11 de abril, depois de um conciliábulo de governadores e generais destinado a evitar a coroação de Costa e Silva, o general Humberto de Alencar Castello Branco foi eleito presidente da República pelo Congresso Nacional, como mandava a Constituição. Prometeu ‘entregar, ao iniciar-se o ano de 1966, ao meu sucessor legitimamente eleito pelo povo em eleições livres, uma nação coesa’. Em 1967 entregou uma nação dividida a um sucessor eleito por 295 pessoas. (GASPARI, 2002, p. 125).

Castelo Branco governa entre os anos de 1964 a 1967, período em que não se vislumbra uma coesão governamental, uma vez que existiam claramente duas diretrizes ideológicas: a “linha branda”, da qual fazia parte o general, e a “linha dura”, que defendia a centralização do poder nas mãos dos militares. São iniciados, nesse governo, os Atos Institucionais, que se tratava de decretos que permitiam ao poder Executivo (presidente) criar lei sem a aprovação do Legislativo. Também foi criado o SNI – Serviço Nacional de Informações – legitimando diversas prisões arbitrárias contra políticos e lideranças sociais da época.

Chico Buarque adentra o cenário musical nacional com a música “Pedro Pedreiro”, de 1965, e já pensando nessa relação entre canção e repressão, numa entrevista concedida, em 1985, à Rádio do Centro Cultural de São Paulo, ele assume que, apesar de ter havido uma alteração, a referida canção:

Ainda era resquício do movimento que havia da chamada resistência, que foi logo depois de 64, quando veio aquela onda toda do Opinião, da oposição que se fazia dentro dos teatros, na música popular – já que noutros campos a oposição foi abortada, calada, e então se transferiu das fábricas, da praça pública e do Congresso para as artes: o teatro, o cinema e a música. (HOMEM, 2009, p. 25).

No ano de 1966, mais precisamente em fevereiro, o general Castello Branco torna indiretas as eleições para governadores, o que gera vários protestos nas mais diversas capitais brasileiras. A censura passa a proibir obras como o romance *O casamento*, de Nelson Rodrigues, e é justamente nesse ano que é lançada a música “Com açúcar, com afeto”. A canção é a primeira na qual Chico assume a posição feminina, recurso que passa ser uma de suas marcas registradas.

Ainda nesse mesmo ano (1966), Chico lança “A Banda” e começa uma rusga com o governo em questão. “Já o embate com a ditadura ocorreu quando o governador resolveu usar “A Banda” numa propaganda de alistamento militar. Chico protestou, e a peça deixou de ser veiculada. Haveria confrontos piores”. Algumas pessoas avaliaram a referida produção de Chico

como alienada, uma vez que se esperava dos artistas da época um engajamento político. O compositor relata:

Quando compus “A Banda” eu me lembro que – pra não dizer que havia unanimidade – havia, sim, uma discreta condenação por parte da esquerda que ainda insistia em ouvir o grito do Opinião, o grito de um “Carcará” e tal. A Nara Leão, aliás, me acompanhou nesse movimento, porque ela também já estava um pouco cansada dessa tal música de protesto que se fazia então, que não passava das portas do teatro e que, no fim das contas, era ineficaz. “A Banda” era a retomada do lirismo, proposital mesmo, porque eu não era tão inocente assim quanto parecia. Eu tinha um passado – também discreto, porque eu era muito garoto – de luta estudantil. (HOMEM, 2009, p. 46).

Em março de 1968, já no governo de Costa e Silva (1967-1969), manifestações passam a eclodir em diversas cidades do país, impulsionadas pelo assassinato do estudante Edson Luís de Lima Souto, morto por policiais durante protestos contra o governo militar, o que impulsiona o mover da sociedade civil contra o governo repressor. A igreja da Candelária é cercada durante a missa de sétimo dia de Edson Luis.

O ano de 1968 pode ser considerado um marco. Foi neste ano que começaram a eclodir manifestações populares, não só no Brasil, mas em todas as partes do mundo. Jovens de diversos países passam a lutar contra toda e qualquer forma de repressão e/ou manipulação por parte dos governos. (PINHEIRO, 2015, p. 12).

Ainda no mesmo ano, mais precisamente em junho de 1968, ocorre a passeata dos cem mil, uma passeata popular que reuniu diversos grupos políticos e sociais que protestavam contra as medidas autoritárias dos militares e, entre os manifestantes, encontrava-se Chico Buarque. É possível notar também um afastamento entre a imprensa e o regime, mesmo os jornais apoiadores do golpe de 64, passaram a publicar textos contrários ao regime militar, questionando suas medidas autoritárias.

A participação de Chico na referida passeata rendeu-lhe uma prisão para que justificasse sua presença no evento e, como de costume, o episódio

serviu de mote para a composição de canções como “Acorda, amor”, de 1974, sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide que virou um personagem marcante desse tempo, uma espécie de espelho invertido do próprio compositor.

É nítido como o que era reprimido pela ditadura era transmitido pelas letras musicais que serviram como um recurso de participação popular, um modo de se discutir questões políticas. Isso de certa forma também possibilitou a composição da história desse turvo período nacional por meio de versos musicais. “As décadas de 1960 e 1970 representam então, para a MPB, um período de intensa criatividade e produção. Novas canções borbulhavam a cada dia, sendo quase uma válvula de escape para os acontecimentos daquele momento” (PINHEIRO, 2015, p. 12).

Como exposto, as canções serviram como instrumento de politização da população e como um meio de resistência dos compositores sujeitados à censura prévia, para que eles pudessem assim registrar o que sentiam e comunicar aos apreciadores do seu trabalho as agruras da situação que vivenciavam.

Com o aumento da tensão política, o governo proíbe manifestações políticas em todo o país. Entre os meses de agosto e setembro de 1968, o deputado Márcio Moreira Alves (MDB) faz diversos discursos contra o governo, e os militares automaticamente exigem a cassação do deputado no Congresso. Reagindo à resposta negativa, o governo decreta o Ato Institucional nº5 ordenando o fechamento do Congresso e a suspensão do legislativo no país, consolidando o aparato repressor do Estado que passava a agir livremente contra seus opositores.

Numa sexta-feira, 13 de dezembro, usando como pretexto o fato de a câmara haver negado o pedido para abrir processo contra o deputado Márcio Moreira Alves, por suposta agressão às Forças Armadas, o governo baixa o Ato Institucional nº 5. São suspensas todas as garantias individuais. O congresso é fechado. Centenas de pessoas são presas – entre elas, o ex-presidente Juscelino Kubitschek, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Estabelece-se formalmente a censura à imprensa. O país mergulhava no mais sombrio período de sua história: os anos de chumbo. (HOMEM, 2009, p. 75).

Nesse momento, perderam-se garantias, direitos civis mínimos, ou seja, os direitos humanos foram suspensos e a tortura, por exemplo, foi implicitamente autorizada. Há várias medidas autoritárias, entre as quais podemos citar a censura dos meios de comunicação e as diversas prisões de estudantes, operários e jornalistas. O AI-5 durou até 1979 (1968-1979) – compreendendo todo o período das composições que analisaremos no Capítulo 3.

No ano de 1969, Costa e Silva é afastado e seu vice deveria assumir, mas era civil e contra o AI-5, institui-se, então, o AI-12 que impede a posse do vice (Aleixo) de Costa e Silva, convocando novas eleições INDIRETAS.

O presidente “eleito” será Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), iniciando assim o momento mais duro e repressor da ditadura militar brasileira. Nesse período, são lançadas duas emendas: AI-13 (instituindo o exílio de pessoas “perigosas” para o Brasil) e o AI-14 que legalizaria a pena de morte no Brasil, mas que nunca foi usado oficialmente, pois os assassinados são “desaparecidos”.

Mesmo com tamanho terrorismo, censuras, perseguições e prisões políticas, alguns setores da sociedade se organizaram para lutar contra a ditadura, alguns até radicalizando suas ações dando início às guerrilhas armadas.

Todas as atrocidades cometidas nos anos de chumbo marcaram profundamente a sociedade brasileira com seus métodos de sequestros, torturas físicas e psicológicas, tanto que, em 2011, foi criada a Comissão Nacional da Verdade (CNV), abreviadamente Comissão da Verdade, para investigar as graves violações de direitos humanos ocorridas no período da ditadura.

Barbaridades aconteciam no cenário nacional, enquanto slogans e propagandas otimistas e nacionalistas eram divulgados contemplando as conquistas esportivas – a exemplo do futebol – associando as vitórias da seleção brasileira ao “êxito” governamental. Não era de se estranhar também a cobrança da população por uma postura mais engajada dos artistas da época:

o próprio Caetano Veloso chegou a ser vaiado por suas produções destoarem do que se esperava em termos artísticos no âmbito musical.

É no governo de Geisel (1974 – 1979) que se inicia a abertura do processo político que, de acordo com o presidente, seria um processo “lento, gradual e seguro”. No entanto, ainda não há mudanças perceptíveis para a produção artística de Chico Buarque nesse cenário:

A proporção chegava a ser de duas músicas vetadas para uma liberada, mesmo assim com cortes. Como consequência, ele não tinha canções suficientes para um novo disco. A solução foi o LP “Sinal fechado” (1974), em que ele interpreta outros compositores. (HOMEM, 2009, p. 123).

Obviamente, há uma reação da linha dura do exército à abertura política. Em 1977, decretou-se que 1/3 do senado seria escolhido diretamente pelo presidente – eram os “senadores biônicos”, pois estes votariam sempre a favor do governo. Na sequência, o general Figueiredo é eleito (1979-1985) assumindo o compromisso de realizar a abertura política e de reinstalar a democracia no Brasil, então concedendo anistia a todos que foram punidos pela ditadura. Após a propagação da notícia, vários brasileiros regressaram do exílio.

Ressalta-se ainda que, nesse período, a inflação bateu recordes históricos, 200% ao ano, e os trabalhadores tinham seus salários corroídos dia a dia pela elevação do custo de vida.

O agravamento da crise aumentou a insatisfação popular contra o governo, favorecendo uma campanha em favor das eleições diretas para presidente. A campanha pelas Diretas reuniu milhões de pessoas em manifestações populares, mas foi coibida por manobras políticas de aliados dos militares, a exemplo de Paulo Maluf, que pretendia eleger-se através do Colégio Eleitoral.

Concorreram, então, à presidência Paulo Maluf (PDS - governo) e Tancredo Neves (Aliança Democrática – composta de ex-integrantes do PDS

na chamada Frente Liberal e membros do MDB). Tancredo vence as eleições, mas não chega a tomar posse do cargo, logo é internado, submetido a várias cirurgias e falece no dia 21 de abril de 1985. José Sarney então assume a presidência da República.

Em termos culturais, podemos citar que cineastas, escritores, músicos (como Chico Buarque), entre outros, viam a arte como uma forma de crítica social e instrumento para transformação da sociedade, de modo a levar, por meios artísticos, à conscientização política e social no cenário sombrio sucintamente apresentado na presente etapa.

2.4 A voz feminina ecoando além da censura

É fato que as conquistas femininas na década de 70, até pelo reflexo do contexto retratado acima, são tímidas e esparsas no ramo musical. Os ecos dessas vozes permanecem silenciados ao se constatar que poucas são as mulheres compositoras que despontam sob o signo da qualidade, inclusive na ótica contemporânea, sendo verdadeiramente reconhecidas pelo grande público.

A mesma reflexão caberia a respeito de pesquisas que abordam a resistência na ditadura sem apontar a importância da mulher nesse contexto e sua constante luta contra o sistema político ditatorial e os padrões machistas da sociedade da época. A própria tortura das mulheres era diferente da destinada aos homens, fazendo com que elas fossem alvos sistemáticos de violência sexual e com que muitas grávidas sofressem abortos forçados ou fossem torturadas diante dos próprios filhos e mesmo impedidas de amamentá-los.

As mulheres que lutaram na ditadura resistiram também com a propagação artística, a exemplo de Helena Solberg no cinema; Elis Regina, na música; Ivone Benedetti, na literatura; entre tantas outras anônimas que se uniram para pressionar o poder público por melhores condições de vida. A partir dessas iniciativas, surgiram os clubes de mães, as associações e as

comunidades eclesiais de base. Desafiando o papel feminino tradicional, as mulheres também participaram do movimento estudantil, dos partidos políticos e dos sindicatos.

Houve também mulheres que pegaram em armas na tentativa de derrubar a ditadura militar e, apesar dos padrões impostos pela sociedade de que aquele não seria o lugar delas, participaram das guerrilhas e lutaram por seus direitos, tendo sido violentamente reprimidas quando pegas pelos agentes de repressão. Ademais, ainda que seja muito comum associar esse tipo de luta apenas aos homens, a resistência feminina à ditadura militar provou o contrário. Foram as mulheres, inclusive, que iniciaram o movimento pela anistia. No Brasil, a Lei de Anistia, de 1979, permitiu o retorno de todos os acusados de crimes políticos no período ditatorial militar.

A comprovação de que as mulheres fizeram a diferença durante a ditadura militar no Brasil, assim como em diversos outros momentos históricos, levanta a necessidade de se reconhecer o papel da mulher em múltiplos contextos, subvertendo também o senso comum e a máxima de que a história, inclusive a musical, é feita tão somente por homens.

Tanto é verdade que o *ethos* feminino há muito já era assumido por homens também nas composições, à semelhança do que faz Chico Buarque. E aqui caberia uma indagação sobre essa prática: que imagem feminina fora perpassada pelas composições de Chico Buarque?

A mulher inicialmente contemplava o mundo pela sua janela, de dentro de casa. Em termos de construção social, podemos inferir que durante muito tempo ela permaneceu restrita aos domínios do lar e do pai/marido, o que implica afirmar que há fortes reproduções de discursos machistas em canções, reforçando a questão do “papel social” imposto às mulheres e até mesmo propagando discursivamente violências explícitas.

Do exposto, caberia refletir sobre qual seria a imagem da mulher construída na música popular brasileira, ao se considerar as reminiscências do imaginário coletivo, em consonância com o comportamento feminino esperado pela sociedade, mesmo no âmbito criativo da elaboração de letras musicais.

Se são tantas as compositoras, por que um desconhecimento tão profundo sobre as mesmas? Por que mesmo cantoras que admiramos jamais imaginamos que possam também ser compositoras? Várias são as explicações acerca do silêncio sobre as mulheres na História. Na língua portuguesa, elas desaparecem com facilidade, se considerarmos que o plural é sempre masculino. Assim, quando falamos sobre os compositores brasileiros tendemos a excluir as mulheres, da mesma forma como quando falamos sobre os operários no início do século XX. (MURGEL, 2016, p. 58-59).

Tomando por base o gênero canção, pode-se melhor examinar a forma que o compositor Chico Buarque representou a mulher (*ethos*) como ser social (*logos*) em suas composições musicais da década de 70 para, assim, acentuar o movimento patético (*pathos*) construído por meio de espaços e figuras retóricas condizentes com o contexto sócio-histórico e cultural e com os discursos vigentes no período. Para tanto, inicialmente, tomaremos por referência de análise a retórica antiga de modo a delimitar o *ethos* do orador que lhe assegura o dizer:

Obtém-se persuasão por efeito do caráter moral, quando o discurso procede de maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de confiança. As pessoas de bem inspiram confiança mais eficazmente e mais rapidamente em todos os assuntos, de um modo geral; mas nas questões e, que não há possibilidade de obter certeza e que se prestam a dúvida, essa confiança reveste particular importância. É preciso também que este resultado seja obtido pelo discurso sem que intervenha qualquer preconceito favorável ao caráter do orador. (Aristóteles, s/d I, p. 33).

É extremamente relevante perceber as nuances desse *ethos* nas canções populares, podendo melhor compreender uma época, uma vez que os valores vigentes serão mostrados nas produções, bem como o comportamento social dos indivíduos. Desta forma, a verossimilhança servirá de base para se averiguar como tais práticas sociais são refletidas, reproduzidas e cristalizadas no plano discursivo.

Não podemos olvidar a influência da música na constituição do *ethos* como um dos modos de refletir sobre o papel social da mulher na década de 70, período delimitado para a pesquisa.

Após muita luta, e bem além da ação rotineira de “janelar”, a mulher passa a ocupar também as calçadas, as ruas e de um modo bem mais amplo: a conquistar o mundo – a propagar seu grito por liberdade.

Objetivamos, por meio das canções que serão analisadas na etapa posterior, trilhar esse percurso de evolução feminina nas letras de Chico Buarque: um homem que fala brilhantemente sobre os anseios e angústias do sexo oposto, cantando as suas particularidades e complexidades sentimentais oscilantes, ora temendo o abandono do amado, ora virando imponentemente a página de relacionamentos.

O compositor parece conceder espaço a uma espécie de “mulher interior”, similar ao que fizeram os trovadores medievais do século XII, nas ditas “cantigas de amigo”, nas quais o eu-lírico feminino era expresso por composições de criação masculina embargadas, sobretudo, pelo sentimento saudade.

Ressaltamos que, a partir do amadurecimento de nossa proposta de pesquisa, pretendemos também fazer da obra musical e literária de Chico Buarque um objeto de estudo a ser constantemente explorado ao longo de nossa atuação docente, a fim de disseminar a produção musical popular brasileira e torná-la, cada vez mais, acessível no âmbito acadêmico e aos leigos interessados.

CAPÍTULO III: A CONSTITUIÇÃO DO ETHOS FEMININO NA ANÁLISE DAS CANÇÕES

Este capítulo destina-se à análise das quatro canções compostas por Chico Buarque, na década de 70, a saber: **Atrás Da Porta** (1972), **Olhos Nos Olhos** (1976), **Teresinha** e **Folhetim**, ambas de 1979. Para a escolha das canções, levamos em conta a presença do *ethos* feminino manifesto pelo orador e as posturas das mulheres que, de acordo com o contexto, sofreram nítidas transformações nas duas letras finais a serem aqui exploradas.

Nesse sentido, nossa proposta de análise é tratar do estudo dos recursos utilizados na constituição do *ethos* nas referidas canções sinalizadas pelos elementos linguísticos que denotam um perfil feminino associado ao contexto da época. Para tanto, aplicaremos os dispositivos de análise retórica já apresentados no primeiro capítulo de fundamentação, tendo como foco principal evidenciar como o *ethos* feminino é manifesto inicialmente nas duas composições introdutórias e como é modificado nas duas canções derradeiras, sem olvidar de perscrutar os efeitos patéticos provocados no público.

Chico Buarque, nas suas composições, segue uma linha arrebatadora que ativa as paixões dos ouvintes, e o auditório feminino é o foco central nas canções selecionadas, uma vez que as mulheres se sentem representadas, pois o orador tende a condensar os elementos necessários ao explorar os valores do *pathos* de modo poético, com um lirismo inerente ao estilo do letrista. O que veremos nesse capítulo precisamente é a construção da imagem da mulher pela ótica do compositor subvertendo papéis impostos como os de esposa e dona do lar exclusivamente. A esse respeito, Marieta Severo, atriz e ex-esposa de Chico, pontua: “Ele representa o que não vivenciou e com a maior propriedade” (ZAPPA, 2016, p. 202).

O próprio compositor também sinaliza o porquê de ser tão fidedigno e certo ao traduzir os sentimentos femininos:

Convivi muito mais com mulheres do que com homens. Com minhas irmãs, muito mais do que com meus irmãos. Não sei. Com certeza, tenho mais simpatia por mulher do que por homem. Quando estou no trânsito e levo uma fechada, daquelas de ficar danado, não fico bravo se for uma moça que estiver dirigindo. (ZAPPA, 2016, p. 202).

Outrossim, sabemos que a confiança dos ouvintes é adquirida no efeito exercido pelo discurso musical no auditório. Aristóteles já pontuava qualidades que inspiram essa confiança: prudência, virtude e benevolência, garantindo um equilíbrio do orador no ato de dizer, para assim provocar a simpatia do auditório e buscar sua colaboração e adesão.

O compositor movimenta, ainda, o gosto estético, uma vez que investe em tons de beleza nas escolhas lexicais de suas letras ao utilizar figuras de retórica, a exemplo do uso da metáfora na seguinte elaboração: “bebeu e soluçou como se fosse máquina”, verso da canção intitulada “Construção”, lançada em 1971, a qual pode ser validada até mesmo para quem deseja melhor compreender historicamente o período em questão, uma vez que as criações desse período denotam o papel que a música popular brasileira exerceu enquanto instrumento de resistência e politização de uma sociedade severamente silenciada. Marcos Napolitano, na sua obra *História & Música* (2002), atesta bem isso: “[...] a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias nacionais”.

É notório como todo movimento revolucionário tem sua música-tema, logo, a música comunica o que ocorre numa determinada época. Na década de 70 não foi diferente, pelo contrário, os entraves impostos desafiavam ainda mais os artistas do período a ativarem a veia criativa para romper com os crivos autoritários da repressão e da censura.

As canções – principalmente a chamada MPB – passaram a servir como modo de participação popular na discussão política. A maneira que eles tinham para registrar sua indignação fez com que acabassem por registrar mais que isso: passaram a compor a história do país em versos de música. (PINHEIRO, p. 12).

3.1 Atrás da Porta (1972)

Para uma melhor compreensão do percurso, iniciaremos a análise pela canção intitulada **Atrás da Porta**, que foi o primeiro dueto de Chico Buarque e Francis Hime, parceria que durou até 1984. Um detalhe interessante é que essa composição também foi a única feita por Chico na frente de outras pessoas, mais precisamente numa reunião de amigos, na casa dos pais de Olívia Hime, em Petrópolis.

A canção contou com a interpretação de Elis Regina e teve parte da letra modificada pela censura. A esse respeito Homem pontua:

A vigilante censura parecia ter preferência por homens glabros, e os versos “E me agarrei nos teus cabelos/Nos teus pelos” tiveram que ser substituídos por “E me agarrei nos teus cabelos/No teu peito”. Chico cantou a letra original no show do Teatro Castro Alves. Mas quando o espetáculo virou disco, novamente a censura proibiu os “pelos”, e a solução encontrada pela gravadora foi enxertar um estranhíssimo e crescente aplauso fora de hora quando os cantores pronunciavam a palavra condenada. (HOMEM, 2009, p. 107).

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, convém mencionar que o *ethos* do orador do discurso equivale ao sujeito do texto, uma vez que o discurso se concretizará no processo de interação com o outro, ou seja, o *ethos* feminino será revelado por meio do discurso das oradoras que serão aqui intermediadas pela ótica de Chico Buarque, dando a essas mulheres projetadas um lugar de fala.

Atrás Da Porta (1972)

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos

Teu pijama
 Nos teus pés
 Ao pé da cama
 Sem carinho, sem coberta
 No tapete atrás da porta
 Reclamei baixinho
 Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua

Para um melhor entendimento da canção, atentamo-nos no contexto da época, bem como no percurso escolhido para nossa análise de uma curva ascendente da transformação da mulher atestada discursivamente nas letras selecionadas.

Inicialmente, delimitamos o orador como alguém do sexo feminino manifesto pelo tom confessional e pelo uso de pronomes em primeira pessoa e pela marca do gênero feminino, a exemplo do pronome possessivo “tua”. O próprio título da canção já evidencia o lugar de fala dessa mulher ora descrita: “atrás da porta”, ou seja, literalmente deixada para trás, é o perfil do abandono que avulta nas linhas a seguir.

Vale destacar que o percurso retórico tem a finalidade de construir o *ethos* da mulher e de também provocar efeitos patéticos no auditório pleiteando sua adesão ao discurso.

“Quando olhaste bem nos olhos meus
 E o teu olhar era de adeus
 Juro que não acreditei
 Eu te estranhei”.

O advérbio “quando” inicia remetendo a um tempo decorrido, perscrutado pelas memórias latentes da mulher que revisita um momento de seu passado para sinalizar o abandono nítido no olhar do parceiro, intensificado pelo advérbio “bem” e reforçado na sequência por um advérbio de negação “não” que denota a descrença do porvir. Ela se manifesta em primeira

pessoa – o que assegura uma maior subjetividade – para validar o seu estranhamento ante o cenário que se desenhava.

“Me debrucei
Sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
Nos teus pelos
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama”.

A angústia da constatação da partida do ser amado é precedida por atos de desespero sinalizados por verbos como “debrucei”, “arrastei”, “arranhei” e “agarrei” acalorados pela aliteração do “r” e pela repetição da conjunção “e”, polissíndetos adornados com gradações e reforçados pelas metonímias “cabelos”, “pelos”, “pés” – vocábulos que representam o amado (parte pelo todo). Há também uma reincidência da consoante “p”. Na sequência, a catacrese “pé da cama” destaca que todos os esforços foram debalde, uma vez que ela ficou nessa posição de recolhimento:

“Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho”.

Os versos acima atestam mais uma vez a ausência, pela repetição da preposição “sem” que indica a falta do ser amado, numa clara imagem de carência; o reclamar “baixinho” mostra bem essa desolação, após tantas ações desesperadoras e ineficazes.

O desfecho da dissolução desse relacionamento amoroso comprova discursivamente a postura submissa da mulher atrelada ao que é vergonhoso, para uma sociedade patriarcal simbolizada pela expressão “sujar teu nome”, que implica uma série de posturas femininas inaceitáveis para o período, mesmo abandonada.

Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua

É nítido que a revolta toma conta das ações da oradora corroboradas pelos verbos “maldizer”, “sujar” “humilhar”, “vingar”, mas que factualmente demonstram um apego – ainda que de modo contraditório – “te adorando pelo avesso”. O arremate fica a encargo do pronome “tua”, repetido duas vezes, expressando abertamente a ideia da mulher como posse do homem e sua desolação com o final da relação. O orador faz sobressair a característica do *ethos*, ao mostrar sinceridade e coragem ao auditório em expor suas fraquezas e seus sentimentos de modo verossímil, valendo-se de um eficaz efeito patêmico – gerado pela identificação e compreensão do público.

3.2 Olhos nos Olhos (1976)

A próxima canção a ser analisada parece ser complementar à supracitada, uma vez que se inicia também pelo advérbio “quando” e mostra uma mudança de postura e, até mesmo, a consequência do que seria o “sujar teu nome”, ainda que encarnando mais uma vez o perfil da mulher abandonada que se manifesta por meio da primeira pessoa discursiva.

Olhos nos Olhos (1976)

Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci
 Quando você me quiser rever
 Já vai me encontrar refeita, pode crer
 Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
 Ao sentir que sem você eu passo bem demais

E que venho até remoçando
 Me pego cantando
 Sem mais nem porquê
 E tantas águas rolaram
 Quantos homens me amaram
 Bem mais e melhor que você
 Quando talvez precisar de mim
 Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
 Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
 Quero ver como suporta me ver tão feliz

É interessante notar que o “olhar de adeus” da canção **Atrás da Porta** parece receber uma reposta à altura em **Olhos nos Olhos**, de igual para igual, numa clara expressão da “volta por cima”. É como se o orador pedisse transparência e sinceridade, até mesmo em virtude do desenlace.

“Quando você me deixou, meu bem
 Me disse pra ser feliz e passar bem
 Quis morrer de ciúme, quase enlouqueci
 Mas depois, como era de costume, obedeci”

Mais uma vez estamos diante de um orador do sexo feminino projetado no discurso em versos como: “Já vai me encontrar **refeita**”. É nítida a referência a um tempo passado: “Quando você me deixou”. Vislumbramos os conselhos e a tentativa de consolo do parceiro antes da partida: “Me disse pra ser feliz e passar bem”, bem como a implicação disso na ação desesperada da oradora: “quase enlouqueci”. Apesar do rompimento, atestamos uma postura submissa da mulher reforçada no trecho: “Mas depois, como era de costume, obedeci”.

O conceito de submissão, ainda mais em momento tão repressivo, era propagado pelos meios de comunicação da época em que ainda ecoava a “saude da Amélia”, composta por Mário Lago e Ataulfo Alves, nos idos de 1941, na qual “mulher de verdade” é ser “aquilo sim”: silenciando a própria vontade e se submetendo às inquirições do outro.

Nos trechos que seguem, a palavra “quando” aponta para um tempo futuro, no qual, de modo enfático: “Já vai me encontrar refeit, pode crer”, a

oradora sinaliza uma mudança de postura, mas a todo momento parece querer o olhar do outro sob si, para que o impacto da mudança seja comprovado pelo mirar de quem a abandonou: “quero ver o que você faz”.

“Quando você me quiser rever
Já vai me encontrar refeita, pode crer
Olhos nos olhos, quero ver o que você faz
Ao sentir que sem você eu passo bem demais”.

Na sequência, vemos a conjunção aditiva “e” dando continuidade à ideia expressa anteriormente e reforçando a expressão “passo bem demais”:

“E que venho até remoçando
Me pego cantando
Sem mais nem porquê
E tantas águas rolaram
Quantos homens me amaram
Bem mais e melhor que você”.

O grito tantas vezes silenciado, ao ser deixada de canto, transmuta-se em um canto espontâneo: “Me pego cantando/Sem mais nem porquê”. Novamente, observamos a conjunção aditiva “e” comprovando as mudanças no tempo decorrido - e o êxito das conquistas ao longo dessa nova caminhada - fortemente intensificado pela expressão de superioridade “bem mais”, numa nítida comparação entre os tempos de outrora e o de agora: “Quantos homens me amaram/bem mais e melhor que você”.

É perceptível, na parte final da canção, a insistente referência ao tempo futuro sinalizada pelo advérbio “quando” que, mais uma vez, denota a mesma ocasião temporal tão ansiada pela oradora, ainda que o advérbio de dúvida “talvez” o preceda, destacando apenas uma possibilidade:

“Quando talvez precisar de mim
Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim
Olhos nos olhos, quero ver o que você diz
Quero ver como suporta me ver tão feliz”.

Por fim, o verso informal e íntimo: “Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim” traduz claramente a espera da oradora complementada pelo advérbio “sempre”, sinalizando uma continuidade da ação de aguardar que seja notada nesse novo momento, até pelo uso de anáforas “quero ver”, o que só demonstra que o amor dessa mulher, ainda que mascarado, é irremediável.

Na verdade, o termo “casa” simboliza a própria mulher e o seu falso desdém, uma vez que o discurso reforça que ela jamais fechará a porta para o amado, e que o seu olhar quer apenas confrontá-lo frente a frente, na ânsia de ser factualmente por ele notada.

A canção analisada acima assemelha-se a trechos do poema “Autopsicografia”, do poeta português Fernando Pessoa: “[...] finge tão completamente, que chega a fingir que é dor, a dor que deveras sente”.

O ato retórico necessita cumprir o objetivo de mover o auditório numa subjetividade declarada de modo enfático, dizer-se em primeira pessoa, de forma afirmativa e direta, constitui o *ethos*: a virtude de ser sincero, valendo-se da coragem e da verossimilhança. A respeito do processo de elaboração da referida canção e do impacto causado na intérprete Maria Bethânia, vale destacar:

Embora não fosse uma encomenda, Chico diz que, assim que terminou, achou que a música (Olhos nos olhos) tinha “cara de Bethânia”. Bethânia conta que recebeu a fita com um bilhete: “Vê se você gosta da música”. “Nunca vou conseguir esquecer. Não consegui levantar, fiquei ali ouvindo”, diz a cantora, que a transformou em sucesso inclusive nas rádios AM, onde em geral a MPB não tem espaço. (HOMEM, 2009, p. 150).

3.3 Teresinha (1979)

As duas canções que integram a Ópera do Malandro, **Teresinha** e **Folhetim**, analisadas a seguir, propagam discursivamente a transformação da conduta, bem como o poder de escolha da mulher que quer seguir sonhos e

desejos, externando uma postura ativa e, conseqüentemente, incompatível com uma sociedade conservadora.

Teresinha (1979)

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

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

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

A canção acima dialoga com a canção Teresinha de Jesus do imaginário popular e estabelece com esta uma relação intertextual. Vislumbramos, além das semelhanças sonoras e rítmicas, a presença de três cavalheiros, dos quais o terceiro é o escolhido – o que implica afirmar que são evidenciadas na letra as escolhas amorosas da oradora, mais uma vez em primeira pessoa

discursiva, bem como os tipos de relações estabelecidas em cada uma dessas etapas.

É interessante perceber que o perfil feminino desenhado passa a ter outro contorno: o da mulher que tem poder de escolha, que pode estender a mão (pegando um mote da cantiga popular) a quem bem quiser, tendo mais de uma chance para viver a plenitude amorosa, e é a própria Teresinha que nos conta a sua história:

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

Na estrofe inicial, temos o desabrochar da primeira conquista amorosa, assim florida, como percebemos pelo acompanhamento do elo comparativo “como quem” para demonstrar os regalos e “vantagens” desse encontro. O pronome “me”, em próclise, assevera uma maior intimidade para a descrição e a respectiva anáfora é precedida por verbos que mostram o processo da conquista: “mostrou”, “chamava” e o estado “encontrou”, no qual Teresinha se encontrava “desarmada”, a ponto de se sentir tocada pelas investidas, mas, ainda assim, tamanha dedicação do pretendente a assusta e ela não se entrega ao relacionamento: “E, assustada, eu disse não”.

Ao mostrar a relação estabelecida com a cantiga popular, temos um primeiro amante paternal, “o primeiro foi seu pai”, de igual equivalência na composição de Chico Buarque: “trouxe um bicho de pelúcia”, “mas não me negava nada”.

Na estrofe subsequente, percebemos uma postura totalmente oposta do pretenso parceiro, o segundo é invasivo como, muitas vezes, são os irmãos: “e

cheirou minha comida”, “vasculhou minha gaveta”, “não me entregava nada”, o que na cantiga popular é ressaltado por “o segundo, o seu irmão”.

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

A estrutura comparativa inicial se mantém: “como quem”, no entanto, o pretendente chega não do florista, mas sim do bar. A construção dessa imagem é bastante emblemática, uma vez que sabemos que, quem chega do bar, ainda mais trazendo “um litro de aguardente”, traz consigo um pouco de turbulência e esse amargor relatado pela oradora, bem como todos os questionamentos que intensificam a visão do homem dominador reforçada pelos verbos: “indagou”, “cheirou” e “vasculhou” e mais ainda pelo verso “me chamava de perdida”, como se a mulher não pudesse ter um legado anterior ao relacionamento. A oradora mostra-se ainda despreparada “me encontrou tão desarmada” para lidar com as artimanhas do coração, por isso mesmo acabou se machucando e sacramentando mais uma negativa: “E, assustada, eu disse não”.

Chegamos então à estrofe derradeira:

O terceiro me chegou
 Como quem chega do nada
 Ele não me trouxe nada
 Também nada perguntou
 Mal sei como ele se chama
 Mas entendo o que ele quer
 Se deitou na minha cama
 E me chama de mulher
 Foi chegando sorrateiro
 E antes que eu dissesse não

Se instalou feito um posseiro
Dentro do meu coração

Nesse jogo de ganhos e perdas, a oradora aprimora sua capacidade de lidar com o sexo oposto e amadurece para uma relação mais sólida e satisfatória com aquele que se instala “feito posseiro”. Aqui vemos o desfecho que, conforme sinalizado na cantiga popular, “o terceiro foi aquele que a Teresa deu a mão”. A reiteração do pronome indefinido “nada” – no segundo, terceiro e quarto versos da última estrofe – é bem relevante para se intensificar o poder do acaso e, ao mesmo tempo, o fato de o pretendente não a cobrir de mimos, tampouco argui-la sobre sua trajetória até o encontro.

O verso “mal sei como ele se chama” mostra bem a força do inusitado e é precedido pela conjunção adversativa “mas”, que aqui representa que, apesar da pouca intimidade, houve sintonia, houve um encaixe: ela se coloca discursivamente como “mulher”, logo, o encontro representa o desabrochar de uma nova fase: o pronome pessoal de terceira pessoa “se” substitui o de primeira pessoa “me” das outras duas estrofes: “se deitou”, “se instalou”. Dessa vez, ela não conseguiu dizer não, tamanha força desse encontro.

A canção “Teresinha” retrata bem os estágios das escolhas femininas, o *ethos* projetado discursivamente move o *pathos* pelo poder da verossimilhança. Muitas mulheres se identificam com essa caracterização, uma vez que carregam as agruras e marcas de relacionamentos frustrados e frustrantes e, muitas vezes, ainda sonham com uma nova oportunidade de ser feliz.

3.4 Folhetim (1979)

A noção de temporalidade atestada pela conjunção “quando” em: “Quando olhaste bem nos olhos meus”, com os olhos de adeus, de **Atrás da porta**, asseverada por “quando você me deixou”, de **Olhos nos Olhos**, é substituída agora na nossa última canção analisada – intitulada **Folhetim** – que marca a altivez feminina ao ser iniciada pela conjunção “se” já nos versos

iniciais: “se acaso me quiseses”, o que automaticamente sinaliza uma postura bem divergente da oradora agora apresentada:

Folhetim (1979)

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis
Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

O título da canção já diz muito sobre o que encontraremos no seu desenrolar, o romance de folhetim é episódico. No período do Romantismo brasileiro, com a profissionalização do escritor e o tímido início do mercado editorial, vislumbramos essa escrita folhetinesca bem acentuada. José de Alencar era um dos grandes autores do período e capítulos de obras como **O guarani** eram publicados nos jornais da época, no intuito de suscitar o interesse do público leitor – retoricamente falando: mover *o pathos*.

No que diz respeito à referida canção buarqueana, embora seja uma música composta para a peça **Ópera do malandro**, para a qual Chico compôs por encomenda 17 canções, o compositor explica:

Não era tão claro quanto quem iria cantar. Então, às vezes, eu pensava no ator ou na atriz que iria cantar. Mas, às vezes, a atriz

que iria cantar cantaria só no teatro, porque não era uma cantora profissional. Então misturava, na minha cabeça, a encomenda da personagem, a atriz e a cantora que eu gostaria que gravasse aquela música. Assim saíram canções como “Folhetim”, que tinha a cara da Gal e que servia pra personagem. (HOMEM, 2009, p. 168).

Há mulheres que subvertem a mentalidade patriarcal e buscam construir um modo mais livre de trilhar o próprio caminho e de ser protagonista de sua história, tendo autonomia de suas escolhas, sejam estas profissionais e/ou amorosas.

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim

Após a expressão condicional, notamos que a oradora expressa claramente o seu *ethos* em primeira pessoa nesses dois versos: “sou dessas mulheres que só dizem sim”. Ser uma mulher que sempre está disponível coaduna com a ideia expressa na segunda estrofe da canção **Teresinha**, mais precisamente no verso oito: “Me chamava de perdida”, estar perdida, nesse ínterim, significa mostrar-se como deveras é, declarar-se como tal. Afinal, esse sim é precedido por eventos que lhe proporcionam prazer (uma palavra tabu para as mulheres do período): “uma noitada boa, um cinema, um botequim”.

A ideia de acréscimo é sinalizada logo na sequência pela conjunção “e”, que atrela a conquista aos regalos, não tanto pelo valor financeiro – uma vez que aceitaria mimos “como uma pedra falsa” –, é o prazer da conquista que sobressai:

E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim

É interessante perceber que a mulher tem nas mãos as rédeas do “jogo amoroso”. Percebemos isso claramente nas seguintes colocações da oradora, também pronunciadas pela conjunção “e”:

E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis

O “dizer meias verdades” delimita o tipo de relação que ela propõe, reforçada pelo advérbio “sempre” seguido por “à meia luz”. Temos aqui as verdades verbalizadas entre quatro paredes e a oradora, com a sua astúcia, enreda e envolve o parceiro de modo que ele suponha o que ela declara: “que és o maior e que me possuis”.

O desfecho se dá com o marcador temporal pronunciado pela conjunção adversativa “mas”, que representa um cenário diverso do que se apresentara durante a noite e “à meia luz”. Logo, ao raiar do dia, renasce uma mulher inteira, conseqüentemente, senhora de si:

Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

Percebe-se com essa análise que de “[...] és o maior e que me possuis”, o parceiro passa a ser, nos versos finais “[...] página virada / descartada do meu folhetim”. A oradora dessa canção é oposta àquela que ficara **Atrás da porta** lamentando a partida do amado e bem distinta daquela que deixa a porta sempre aberta em **Olhos nos olhos**, ela detém o poder sobre si e sabe ser envolvente sem se envolver.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A música é uma poderosa ferramenta de comunicação e esse poder é manifesto pela palavra cantada ou escrita, afinal de contas, quem nunca teve uma história de amor embalada por uma canção?

Conforme exposto, a música em primeira pessoa dá mais veracidade ao discurso. Em virtude disso, uma significativa parte das canções que descrevem a mulher fazem uso desse artifício, até mesmo como uma forma de aproximação com o auditório. Percebe-se que os perfis femininos manifestos nas canções levam o auditório a aderir às teses representadas nos enunciados aqui descritos, no movimento que vai do abandono ao recomeço, do silêncio à plena voz.

Chico Buarque, por meio das oradoras, lança mão de técnicas que levam o auditório a acreditar no discurso proferido, sobretudo, por meio da emoção que desperta nos ouvintes: *pathos*. Logo, estes passam a ser responsivos à representação, tomando posição de assembleia ou juiz do que se é enunciado, ou seja, concordando ou discordando.

O *ethos* feminino instaurado acentua o que se entende por identidade feminina também na atual modernidade líquida, desmistificando assim os tabus e, conseqüentemente, impressionando pateticamente o auditório, até mesmo pela indignação ao se constatar que construções errôneas parecem sedimentadas no imaginário social, prevalecendo verbalmente em discursos proferidos na contemporaneidade.

Ademais, no universo retórico aqui descortinado, o compositor concebe suas canções com o intuito de levar o auditório a acreditar em uma tese. Sendo assim, suas letras provocam o *pathos* através dos riquíssimos e elaborados artifícios linguísticos, tão caros à persuasão, contemplando temáticas como o poder de escolha e a quebra de padrões, estabelecendo uma aproximação com o auditório feminino, uma vez que evidencia o ponto de vista da mulher, não do homem – tal qual já o fizera os antigos trovadores em suas famosas “cantigas de amigo”.

O objetivo primordial dessa pesquisa foi analisar quais foram os recursos retóricos utilizados por Chico Buarque, na constituição do *ethos* feminino em suas letras, mesmo num contexto tão adverso, destacado no Capítulo 2, no qual trilhamos sucintamente o percurso da ditadura, cientes de que há resquícios de uma sociedade repressora espelhados nas letras de música desse momento e que estas revigoram a força do *ethos* em meio à repressão, propagando o direito à voz e, conseqüentemente, despertando o ânimo do auditório num período no qual o sentimento de revolta era predominante no cenário social brasileiro.

Por fim, cabe ainda refletir sobre o papel da música popular nesse contexto, servindo como ferramenta para comunicar o incomunicável, abordando assuntos proibidos pela ditadura servindo como uma importante intérprete da história nacional, uma vez que, através de seus ritmos e letras poéticas, ela emana comunicação e representa o cenário da época.

Chico, por sua vez, já reconheceu que suas músicas passaram a fazer parte da história do povo brasileiro como uma espécie de diário da nação e aqui cabe afirmar que esta serviu para dar voz às mulheres, sendo esta mudança nitidamente vislumbrada pelas posturas apresentadas nas canções analisadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.
- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Edições Ediouro; Tecnoprint S. A., s/d. (Coleção Clássicos de Ouro), 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011 .
- ARISTÓTELES. **Retórica**. São Paulo: Edipro, 2011.
- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BRANDÃO, H. H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 2.ed. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2020.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- FERREIRA, L.A. **Leitura e persuasão: princípios de análise retórica**. São Paulo: Contexto, 2020.
- FIORIN, J. L. **Argumentação**. São Paulo: Contexto, 2015.
- FIORIN, J. L. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2016.
- FIORIN, J. L. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2000.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 11 ed. São Paulo: Loyola, 2004.
- GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- HOLLANDA, F. B. de. **Ópera do Malandro**. Rio de Janeiro: Círculo do Livro, 1978.
- HOMEM, W. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.
- LANG, H. **Music in Western Civilization**. London: J.M. Dent, 1941.
- MAINGUENEAU, Dominique. **A propósito do ethos**. In: Ethos Discursivo. 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso**. Tradução: Sírío Possenti. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Ethos, Cenografia, Incorporação**. In: *Imagens de Si no Discurso — a Construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. **Variações sobre o ethos**. Tradução: Marcos Marcionili. 1.ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2020.

MEYER, M. **Questões de retórica: linguagem, razão e sedução**. Lisboa: Edições 70, 1998.

MEYER, M. **A retórica**. São Paulo: Ática, 2007.

MINDLIN, José. **O prazer da poesia** [encarte]. CD áudio 946130, Gravadora Eldorado, São Paulo.

MURGEL, A. C. **Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX**. Revista do Centro de Pesquisa e formação nº 3, novembro de 2016

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música** – história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos**. Campinas/SP: Pontes Editores, 2020.

PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio**. Campinas: UNICAMP, 1997.

PERELMAN, C. **Tratado da Argumentação: a nova retórica**. Tradução: Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão. 3ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

PINHEIRO, M. **Cale-se: A MPB e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Livros ilimitados, 2015.

REBOUL, O. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LYRA, E. R. **Música, retórica e leitura: a mulher na MPB e na constituição do ethos feminino. Argumentação e retórica**. São Paulo: PUC, 2017.

TORRES, A. B. **Chico Buarque - Biografia**. São Paulo: Editora Moderna, 2002.

WERNECK, Humberto. **Tantas Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque para todos**. Rio de Janeiro: Ímã editorial, 2016.