**unesp** UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
**Faculdade de Ciências e Letras**
**Campus de Araraquara - SP**

**JOÃO MARCOS MATEUS KOGAWA**

# SOBRE A NOÇÃO DE POLIFONIA EM BAKHTIN

ARARAQUARA – SÃO PAULO.
2008

# Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

JOÃO MARCOS MATEUS KOGAWA

# SOBRE A NOÇÃO DE POLIFONIA EM BAKHTIN

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para qualificação ao título de Mestre em Lingüística.

**Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.**

**Orientador: Profa. Dra. Renata M. F. Coelho Marchezan.**

**Bolsa: CNPQ/Mestrado.**

ARARAQUARA – SÃO PAULO
2008

JOÃO MARCOS MATEUS KOGAWA

# SOBRE A NOÇÃO DE POLIFONIA EM BAKHTIN

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Lingüística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para qualificação ao título de Mestre em Lingüística.

**Linha de pesquisa:** Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais.
**Orientador:** Profa. Dra. Renata M. F. Coelho Marchezan.
**Bolsa:** CNPQ/Mestrado

Data de aprovação: ___/___/____

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Renata Maria F. Coelho Marchezan**
Unesp – CAr.

---

**Membro Titular:** **Profa. Dra. Maria do Rosário F. V. Gregolin**
Unesp – CAr.

---

**Membro Titular:** **Prof. Dr. Gilberto de Castro**
UFPR – Curitiba.

**Local**: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
**UNESP – Campus de Araraquara**

*Dedico este trabalho aos amigos que fiz em Araraquara, mais especificamente, ao GEADA, grupo do qual participo e no qual tenho amigos inestimáveis.*

## AGRADECIMENTOS

Bem, temo que essa parte ocupe mais espaço do que a dissertação propriamente dita. Por isso, traçarei essas linhas com certo receio e com a preocupação de não gastar mais palavras do que as necessárias para lembrar de todos aqueles que me aturaram e fizeram com que fosse possível a realização deste trabalho.

Ao CNPQ pela bolsa de estudos.

À minha orientadora, Profa. Renata Marchezan, pela orientação/atenção/paciência e por ter me possibilitado a entrada no Programa de Pós-graduação em Lingüística e Língua Portuguesa.

À minha ex-orientadora, hoje Dra. Luciane de Paula.

Ao professor Gilberto de Castro pelos e-mails trocados.

Aos colegas Herculano, Renato, Felipe, Alex e Elton por abrirem a República para minha estadia nos seis primeiros meses de mestrado.

À Flávia Zanutto e ao Pedro Navarro pelo diálogo e companheirismo.

À família Valencise/Gregolin.

Ao Nilton Milanez pelas conversas sobre os textos de Jacqueline Authier-Revuz.

À amiga Nildi pelas longas conversas tolerantes que teve comigo.

Ao terceiro – parte dele – ano de letras da Unesp de Araraquara.

Ao asilo (Borgato, Isaías e Felipe).

À Dja Bai (Diogo, BH, Renan, Rafa e Du).

À Tapera.

Ao amigo Israel e sua família – pela qual tenho grande admiração – pelo apoio extraordinário.

À minha família pela minha formação (Ydy, Guto, Ana Maria, e Wilson).

Aos meus tios Maurício, Valéria e Rita.

Às minhas primas Débora e Lívia.

À minha amiga – quase avó – Ione.

À Profa. Maria do Rosário pelos três éfes (3 Fs).

À minha namorada Ana Márcia.

*“Como! Tantas palavras acumuladas, tantas marcas depositadas em tantas folhas de papel e oferecidas a inúmeros olhares, um zelo tão grande para mantê-las além do gesto que as articula, uma piedade tão profunda destinada a conservá-las e inscrevê-las na memória dos homens – tudo isso para que não reste nada da pobre mão que as traçou, da inquietude que nelas procurava acalmar-se, e da vida acabada que só tem a elas, daqui por diante, para sobreviver?” (FOUCAULT, 2004, p.235-236).*

**RESUMO**

O pensamento de M. Bakhtin e seu círculo traz indagações importantes para o campo lingüístico e literário. Os conceitos que formam o universo teórico desse grupo russo permite-nos investigar diferentes tipos de discursos, especialmente, os discursos artístico e literário. Assim, propomos olhar para a forma com que o compositor Chico Buarque constitui seu mundo artístico a partir do conceito de polifonia, que Bakhtin desenvolve em seu texto *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Analisamos o universo artístico buarqueano e percebemos certa dificuldade em caracterizá-lo como polifônico. Tal fato instiga-nos, então, a propor uma re-leitura sobre o conceito de polifonia a partir de sua "aplicação" em um tipo de discurso específico: algumas canções de Chico Buarque. Esse procedimento teórico e metodológico conduz-nos a relativizar algumas "máximas" teóricas como: "a consciência é polifônica" ou "todo discurso é polifônico". A polifonia não se caracteriza apenas pela coexistência de várias vozes. Mais que isso, é a forma de coexistência das vozes que permite a Bakhtin concluir que Dostoiévski é um autor polifônico. Nesse sentido, o romance polifônico é um espaço discursivo em que as personagens compõem um conjunto de vozes que dialogam igualmente. Não há sobreposição de uma voz sobre outra, apesar de o autor ser o centro organizador da relação entre as personagens. Acreditamos, portanto, que é possível relativizar o conceito de polifonia a partir da análise de um universo discursivo não-polifônico, ou seja, caracterizamos a polifonia a partir do monológico.

**Palavras – chave:** Polifonia. Círculo de Bakhtin. Chico Buarque. Monologia. Autor.

**RÉSUMÉ**

La pensée de M. Bakhtine et son cercle pose questions importantes sur le champ linguistique et littéraire. Les concepts qui forment l'univers théorique de ce groupe russe permettent de mettre en lumière différents types de discours, particulièrement, les discours artistiques et littéraires. Ainsi, nous proposons d'analyser la constitution du concept de polyphonie – développé dans le test *Problèmes de la Poétique de Dostoièvski* – comme une catégorie esthétique en relation avec la philosophie linguistique (nature dialogique) de Bakhtin. En analysant l'univers artistique de Chico Buarque – notre *corpus* et objet d'exemplification – nous rencontrons certaines difficultés à définir l'univers polyphonique. Notre procédure théorique et méthodologique conduit à relativiser quelques "maximes" théoriques comme: "la conscience est polyphonique" ou "tout le discours est polyphonique". La polyphonie n'est pas seulement la coexistence de plusieurs voix. C'est la forme de coexistence des voix qui permettent à Bakhtine de conclure que Dostoièvski est un auteur polyphonique. Ainsi, la romance polyphonique est un espace discursive dont les personnages composent un ensemble de voix qui dialoguent équitablement. Il n'existe pas la superposition d'une voix sur l'autre, bien que l'auteur soit le centre organisateur de la relation entre les personnages. Nous croyons, donc, qu'il est possible de repenser le concept de polyphonie à partir de l'analyse d'un univers discursive non-polyphonique: la polyphonie à partir du monologique.

**Mots-clés:** Polyphonie. Cercle de Bakhtine. Chico Buarque. Monologie. Auteur.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO** ..... **p.9**

**1 DOS CAMINHOS TEÓRICOS**..... **p.20**
**1.1 Um Conceito Basilar: O Dialogismo**..... **p.20**
**1.1.1 Sobre a relação autor-herói em Bakhtin**..... **p.29**
**1.1.2 Por uma concepção de enunciado**..... **p.35**
**1.1.3 Polifonia?**..... **p.44**

**2 UM OLHAR SOBRE O QUADRO POLÍTICO**..... **p.57**
**2.1 O Golpe Militar**..... **p.58**
**2.1.1 Tortura, contenção e omissão: dissenções entre o regime e o porão**..... **p.64**
**2.1.2 Um acontecimento marcante: a morte no calabouço**..... **p.74**
**2.1.3 Entre a cruz e a espada: distensão política, movimentos de esquerda e indisciplina no porão**..... **p.79**
**2.1.4 Outro acontecimento marcante: a morte de Vladimir Herzog**..... **p.87**

**3 O AUTOR E O HERÓI: SINGULARIDADES DO CONCEITO DE POLIFONIA**..... **p.90**
**3.1 As Canções Como Lugar Dialógico Entre o Político-Econômico, o Social e o Religioso**..... **p.92**
**3.1.1 O autor-criador e os heróis: crítica valorativa e monologia**..... **p.114**

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**..... **p.122**

**REFERÊNCIAS**..... **p.126**
**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**..... **p.129**

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo empreender uma leitura do conceito de polifonia em Bakhtin. Descrevemos alguns aspectos que tangem ao conceito bakhtiniano e, posteriormente, exemplificamos nossa discussão por meio de uma análise sucinta da relação autor-herói em algumas canções de Chico Buarque de Hollanda. Entendemos as canções selecionadas como discurso monológico, na medida em que as personagens centrais são constituídas, como imagens, pelo autor-criador. Não é marcada, na letra da canção, a voz da personagem principal e seu posicionamento axiológico diante do mundo que a circunda – o que nos incita a pensar na imagem do herói constituído por uma outra voz[1].

Sob esse prisma, existe uma distinção entre o polifônico e o monológico vinculada à arquitetônica de um universo artístico. Nesse sentido, a categoria de polifonia atende a certos requisitos, propostos por Bakhtin a partir de sua leitura dos romances de Dostoiévski. Polifonia e monologia assentam-se em posicionamentos autorais distintos e, portanto, imagens de heróis diferentes. Não se pode falar em texto polifônico sem considerar a relação estético-fundamental entre autor-criador e o herói, pois, a especificidade dessa relação é determinante para a categorização do mundo artístico.

A análise das canções selecionadas vincula-se a uma reflexão sobre a relação que o autor-criador mantém com seus heróis[2], para demonstrar que a organização discursiva que se apresenta é monológica. Chico é bastante singular em seu modo de compor canções nas décadas de 60/70. Ele recorre constantemente a tipos heróicos[3] tais como: “Carolina”, “O Juca”, “Funeral de um lavrador”, entre outras[4]. Sant’Anna (2004, p.171) afirma que

> Na obra de Chico Buarque o problema do silêncio/fechamento, música abertura vincula-se não apenas à problemática da utopia; vincula-se também à descrição de uma série de personagens excluídos *ou* silenciados pelo cotidiano. Já no seu primeiro disco, numa música aparentemente

[1] Se tomarmos como exemplo a canção “Geni e o Zepelim” (uma das canções selecionadas), de 1979, observamos que a imagem de Geni é construída a partir da voz de um outro (exotópico) e não da própria *persona*.

[2] Geni (“Geni e o Zepelim”), Pedro (“Pedro, pedreiro”), o malandro (“O malandro nº 2”) e o herói anônimo de “Construção”.

[3] A obra de Chico Buarque desse período tem um caráter de representação da margem, ou seja, sujeitos desprestigiados socialmente são heroificados pelo compositor. Esses heróis – por manterem uma relação com indivíduos historicamente constituídos – são intensamente delineados e é nesse sentido que os entendemos como tipos: é difícil olhar para “Pedro, pedreiro” sem relacionar o herói com a classe operária da construção civil, ou, para “Geni e o Zepelim”, sem entender o herói como prostituta, etc.

[4] As três canções citadas não são objeto de análise. A referência a elas atende à finalidade de destacar a presença de tipos heróicos nas canções buarqueanas.

> inconseqüente, ele reafirma a coerência de sua obra: Juca, por ser sambista, é tomado como um marginal diante do delegado.

Por isso, acreditamos que tomar algumas canções suas como *corpus* é profícuo para entender o conceito de polifonia, uma vez que essa categoria não se desvincula da relação autor-herói. Bakhtin (2003, p.23) propõe que a obra estética se forma a partir da interação dialógica entre o olhar exotópico e o objeto a ser estilizado. De acordo com o teórico russo:

> Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento.

O olhar extraposto que conclui o herói coloca-nos uma questão relacionada ao posicionamento teórico-estético bakhtiniano concernente à diferença entre o romance polifônico – observado principalmente em Dostoiévski – e outras obras de caráter monológico como, por exemplo, os romances de Tolstói.

Para analisarmos as canções de Chico Buarque elencadas é necessário refletir sobre as condições históricas que permitiram ao autor construir seu mundo artístico. Tanto quanto em Dostoiévski a evolução do capitalismo na Rússia – dentre outros fatores – foi crucial para a constituição de seu mundo literário, o contexto de ditadura militar e o compromisso com a crítica social, parecem fatores consideráveis para a constituição do universo artístico buarqueano. Não que a visão estética seja uma determinação lógica e simplista do momento histórico. Fosse assim, teriam surgido outros Chicos e outros Dostoiévskis. O que ressaltamos é o atravessamento histórico que não pode se desvincular do discurso, mais especificamente, do discurso estético.

A relação autor-herói – concernente ao campo de visão estética de Bakhtin – fundamenta-se no princípio dialógico da linguagem – sobre o qual se solidifica a obra do Círculo de Bakhtin. O universo artístico buarqueano é pensado a partir de diálogos sócio-culturais com outros campos (político, econômico, social e religioso), ou seja, a partir do diálogo entre o discurso do compositor sobre seus heróis e o discurso que “outros campos” sociais constroem sobre esses heróis. A imagem do criador pode ser entendida a partir da relação que ele estabelece com suas personagens e, por sua vez, a imagem das personagens se forma a partir do ponto de vista extraposto que as conclui.

Não podemos nos esquecer, contudo, que o discurso de Chico – como todo discurso – reativa uma história cultural sem a qual a interpretação de possíveis sentidos presentes nas canções fica limitada – para não dizer impossível. Dessa forma, é necessário resgatar aspectos da história brasileira cantados por Chico: a existência de marginais (operários de construção civil, prostitutas, homossexuais e malandros) e a "situação" deles no contexto de ditadura militar. Tais aspectos históricos constituem o lugar do autor-criador (e o contexto do autor-contemplador[5]) e, por extensão, a relação deste com suas personagens. Para Bakhtin (2003, p.160), o "contexto do autor-contemplador" constitui um dos dois "contextos axiológicos assimilativos": "2) o contexto do autor-contemplador, no qual todos esses elementos se tornam características do todo da personagem, adquire significado que determina e restringe a personagem (a vida resulta em um modo de vida)."

Nas décadas de 60 e 70, a cultura músico-cancioneira toma grandes proporções políticas e sociais no contexto brasileiro. Ela se torna um instrumento de avaliação social com uma veiculação mais rápida e maior alcance. Por meio da canção, é possível "dizer à população" as dificuldades sociais daquele ambiente histórico. A obra musical representa um dos meios – em "progressão" naquela época – utilizados para questionar o regime político-econômico das décadas de 60 e 70 no Brasil.

A veiculação de propostas críticas por meio da manifestação cancioneira atinge maior número de leitores-ouvintes. O processo de divulgação midiática populariza a canção em proporção maior que, por exemplo, livros e teatro. A canção, como espaço midiático possível da época, ocupa um lugar de destaque no interior das manifestações culturais e, especialmente por esse viés, constrói-se a crítica. Os tipos heróicos representam classes menos abastadas, como o malandro, a prostituta e o pedreiro. Ao evidenciar algumas experiências vivenciadas por seus heróis, Chico expõe também problemas sociais que põem o leitor/ouvinte em contato com as disparidades político-econômicas do país. Nesse processo, o excedente de visão estética constrói a imagem do leitor[6], que se vê diante de uma intencionalidade crítica[7] com a qual tem de conviver enquanto se encontra no espaço/tempo da canção.

---

[5] Embora o autor-contemplador Chico Buarque não pertencesse à classe dos marginalizados, ele vivenciou situações como: levar cobertores para aqueles que dormiam na Estação da Luz, visitar presídios, etc (apud MENESES, 1982, p.22).

[6] No momento de produção do discurso, o autor prevê a resposta do leitor. O discurso, nesse sentido, nasce como resposta e não como proposição inicial. Na mesma medida, ao prever a imagem de seu leitor, o autor constrói um lugar para ele, ou seja, a idéia que o autor faz do leitor subjaz à produção do discurso e se manifesta em sua materialidade.

[7] Voltaremos à questão da intencionalidade na discussão sobre o conceito de enunciado.

Não desconsideramos que muitos brasileiros sequer tomaram conhecimento da obra musical de Chico Buarque. Contudo, se pensarmos em termos de divulgação por parte da mídia ou recepção popular acreditamos que a cultura musical é relativamente mais ampla do que a livresca – ainda que nas décadas de 60/70 houvesse maior comprometimento com a leitura que atualmente, especialmente a geração da década de 60. De acordo com Ventura (1988, p.51), "A geração de 68 talvez tenha sido a última geração literária do Brasil – pelo menos no sentido em que seu aprendizado intelectual e sua percepção estética foram forjados pela leitura. Foi criada lendo, pode-se dizer, mais do que vendo".

Ao pensarmos nas letras das canções de Chico Buarque, não podemos deixar passar despercebida a relação entre a imagem criadora instaurada no/pelo discurso do compositor e a militância política, ou seja, algumas de suas canções têm a função social específica de problematizar alguns valores que silenciam sujeitos, fabricam mentalidades e aprisionam consciências. Várias canções produzidas nesse momento (por Chico e por outros compositores) refletem os constantes embates políticos que estigmatizavam pessoas, por exemplo, a partir de seu posicionamento partidário.

De acordo com Ventura (1988, p.63, grifo do autor), "Flávio[8] sofreu muito nas assembléias porque, embora não fosse do partidão, *fechava* quase sempre com suas posições, em nome da sensatez e do realismo". No interior desse ambiente de disputas políticas e de-marcações axiológicas, a manifestação cultural constitui-se como espaço midiático possível para os ideais revolucionários.

Em "Geni e o Zepelim", por exemplo, o prefeito, o bispo e o banqueiro colocam-se aos pés de uma prostituta. A canção de 79 re-vela certo "comprometimento" político-social na medida em que problematiza determinados valores morais e estabelece um tipo de provocação com o "brio" dos leitores-ouvintes. Em um período de ditadura, tal crítica é altamente inteligível e subversiva, uma vez que a inversão proposta poderia ser considerada por muitos (como ocorreu com os censores do DOPS a despeito de muitas canções de Chico e de outros compositores) como "esquerdista". Nesse momento, a esquerda sofria sérias perseguições. Muitos esquerdistas desapareceram, foram presos e torturados. Alguns morreram no cárcere. Alguns compositores – dentre eles Chico Buarque – sofreram com o exílio.

Sob essa perspectiva, entendemos que a criticidade das canções buarqueanas delineavam sua função de intelectual orgânico no interior da sociedade brasileira. O discurso

[8] O autor faz referência a Flávio Rangel.

do compositor cumpria o papel de conferir unidade à esquerda que militava contra as imposições do regime militar. O organismo da esquerda era sustentado, dentre outros, pelo discurso de compositores como Chico, que cantavam contra as injustiças e propunham, como saída revolucionária, a união dos alijados do poder.

Essa função intelectual visa à discursivização de uma virada no quadro político da época. Podemos citar canções como "Apesar de Você" que tinha como proposta uma revolução política em que o povo – e por que não dizer a esquerda? –, em um futuro próximo, tomaria as rédeas do Estado. Diante da massa revolucionária, o poder ditatorial teria que se curvar e aceitar a vontade da maioria.

O discurso de Chico quase sempre constrói críticas ao Estado ditatorial, aos costumes tradicionalistas que visam à reprodução da estrutura político-ideológica e à religiosidade fingida e mascaradora dos interesses capitalistas. Essa crítica pode ser entendida como função da intelectualidade orgânica de Chico, que produz contra-discursos de cunho revolucionário e "perturbadores da ordem".

Talvez possamos estabelecer um paralelo entre o que Gramsci afirma com relação à intelectualidade russa e o que acontece no Brasil:

> No período histórico mais recente [...]: uma elite dentre as pessoas mais ativas, enérgicas, empreendedoras e disciplinadas vai para o exterior, assimila a cultura e as experiências históricas dos países mais desenvolvidos do Ocidente, sem com isso perder as características mais essenciais da própria nacionalidade, isto é, sem romper as ligações sentimentais e históricas com o próprio povo; feito assim seu aprendizado intelectual, retornam ao país, obrigando o povo a um despertar forçado, a uma marcha acelerada para frente, queimando as etapas (GRAMSCI, 2000, p.27).

Interessante que a formação de Chico Buarque deu-se, em grande parte, em importantes países da Europa, tais como a Itália e a França. Em suas canções há marcas de diálogo com literaturas importantes no contexto europeu. É sintomática a relação entre "Geni e o Zepelim" e o conto "Bola de Sebo" de Maupassant.

As canções de Chico Buarque "Construção" (1971), "Geni e o Zepelim" (1979), "Pedro, Pedreiro" (1966) e "O malandro nº 2" (1979) atendem a alguns critérios – dentre os quais destacamos a crítica político-social – que nos permitem elucidar o conceito de polifonia a partir do monológico. O período de produção desses discursos – décadas de 60 e 70 – compreende o momento em que a censura cultural e a ditadura militar vigoraram com maior intensidade no país. A canção buarqueana é discurso militante tanto política quanto

culturalmente, na medida em que se constitui como posicionamento crítico diante de determinados valores histórico-políticos. Existe uma relação entre pensar a crítica de Chico – como fator preponderante na construção de seus discursos – e a monologia de seus textos-canções. A intencionalidade crítica é mais "visível" do que a eqüipolência das vozes, uma vez que essa criticidade é uma espécie de função intelectual em Chico.

Desse modo, a reflexão sobre o conceito de polifonia vai além do fato de um discurso trazer para seu interior outras vozes sociais e criar um sujeito ele-lá-então. Bakhtin elabora critérios para caracterizar um discurso como polifônico. Sob essa perspectiva, o campo de visão estético pode ser polifônico ou monológico, o que nos leva a pensar que há bem menos polifonia no mundo do que sonha nossa vã volitividade. Faraco (2003, p.75) afirma que,

> [...] pelos critérios de Bakhtin, só mesmo Dostoiévski foi um romancista polifônico. Tezza, em seu texto, aponta dois fatos bastante curiosos a esse respeito. Primeiro, Bakhtin, embora tenha escrito, nos anos seguintes ao livro sobre Dostoiévski, extensas teorizações sobre o romance, nunca voltou a utilizar ou discutir o termo. Segundo, ao fim da vida, quase cinqüenta anos depois de ter usado o termo, Bakhtin, numa entrevista a Zbigniew Podgórzec, deixa bastante claro que polifonia é fenômeno praticamente exclusivo de Dostoiévski.

Dessa forma, partimos da idéia de que nem todo discurso é polifônico e a discussão sobre a natureza dos conceitos de polifonia e monologia é exemplificada por meio da análise sucinta de quatro canções de Chico Buarque. A diferença entre polifonia e monologia remete-nos principalmente ao campo de atividade estética e acentua a importância da relação autor-criador/personagem. Não podemos nos esquecer que Bakhtin criticava a estética de sua época na medida em que ela, muitas vezes, tendia, ora para o método biográfico, ora para o sociológico. Descartava-se, quase sempre, a relação basilar autor-herói.

O conceito de monologia a que nos referimos pertence ao campo de visão estética de Bakhtin e é apontado por ele em vários momentos de Problemas da Poética de Dostoiévski. No entanto, esse tipo de relação encontra sua exceção – no campo literário – em Dostoiévski, autor que permite a Bakhtin encontrar, na literatura européia, o representante-criador de um possível novo gênero artístico-literário: o romance polifônico. Nesse sentido, o conceito emerge de um gênero específico: o romance; não de qualquer romance, mas o romance de Dostoiévski. Outros exemplos de escritores (dentre eles Camus) polifônicos são citados por Bakhtin, mas são escassos e restringem-se à filosofia.

A polifonia é menos uma categoria instrumental que um posicionamento filosófico utópico de renúncia à monologização da existência humana. O romance dostoievskiano é a manifestação artística dessa concepção filosófica. A presença de vozes eqüipolentes, que reproduzem um diálogo de consciências, instaura o efeito de não acabamento e de não redução da voz do herói à voz autoral, embora esse diálogo seja regido pelo autor:

> No fundo, a polifonia, além de ilustrativa da filosofia do ato de Bakhtin (como defende Tezza), pode ser vista também como a metáfora que recobre a sua utopia e que ele viu materializada no projeto artístico de Dostoiévski – um mundo de vozes plenivalentes em relações dialógicas infindas (FARACO, 2006, p.76).

Nesses termos, a constituição do herói é um processo de interação entre o eu e o outro por meio do discurso. O sujeito não deve ser entendido e analisado como um "ser em si", mas como uma consciência (portanto como um ser sócio-individual) a ser entendida a partir da interação discursiva. No discurso das canções elencadas há uma relação dialógica entre as personagens protagonistas e a voz que constrói o universo delas. O lugar do autor-criador se constitui a partir do seu discurso sobre as personagens e, por sua vez, as personagens ganham lugar na/pela voz criadora.

O autor re-cria um espaço para as personagens, de acordo com a imagem que ele tem delas. Nesse processo de construção, não só os elementos intrínsecos ao texto são materializados, mas também aspectos exteriores, como a história que engloba a produção dos enunciados. Sob essa ótica, o autor-criador não se constitui como objeto de teoria, a menos que o reconstruamos como tal a partir da realidade das vozes de seu discurso. O autor passa de categoria meramente individual e idêntica a si a consciência social mantida pela relação interativo-dialógica com o discurso do outro.

A multiplicidade é o que faz do discurso – e do sujeito – uma instância heteroglótica. Todo discurso é atravessado por outros discursos, diante dos quais adota uma posição responsiva de polêmica ou concordância. A heteroglossia, de acordo com Faraco (2006), marca a multiplicidade de línguas sociais. Não podemos equivaler – sem algumas ressalvas – o conceito de heteroglossia ao conceito de polifonia, que exige eqüipolência de vozes.

A relação autor-herói não pode ser vista somente como polifônica. Bakhtin aponta, em "O autor e o herói na atividade estética", para um tipo de relação monológica – como foi dito

acima – distinta da existente em Dostoiévski[9]. A monologia vincula-se à reificação do herói, encerrado pela consciência extraposta que tem a última palavra sobre sua criatura. A construção/apreensão dos possíveis sentidos da obra artística se dá a partir dessa relação estética basilar. A co-dependência confere às instâncias (autor-criador/herói) seu lugar e à obra seu caráter estético.

As canções de Chico exemplificam a monologia, uma vez que a relação entre autor-criador e personagem se dá no sentido de conclusão desta por aquele em função de um propósito autoral: a crítica. Desse modo, a relação autor-herói monológica que se configura nas canções é profícua para a compreensão da polifonia em Bakhtin.

As canções que exemplificam nosso esforço teórico foram selecionadas com base em três princípios: elas compreendem o período de ditadura militar, mais especificamente os anos de 1966, 1971 e 1979; além disso, traduzem um tipo de relação entre autor-criador e seus heróis; as quatro canções são protagonizadas por "heróis de terceira pessoa", isto é, existe um autor-criador que fala de um outro; por último, os heróis das quatro canções são tipos sociais específicos, representantes de classes de pouco prestígio social (o malandro, a prostituta e o pedreiro – operário de construção civil).

As canções escolhidas abrangem diferentes momentos do regime militar: seu início, seu entremeio e seu fim. Essa dispersão temporal leva-nos a refletir sobre a "permanência da crítica" – função orgânica de Chico Buarque – em diferentes momentos históricos – ainda que esses diferentes momentos componham um mesmo regime político. "Pedro, Pedreiro" é construída em um momento de "instauração" da Ditadura e de Chico Buarque no quadro cancioneiro-musical brasileiro; "Construção", em um momento de intensificação das perseguições políticas; "Geni e o Zepelim" e "O Malandro nº 2" são compostas no final do regime. Em todos esses momentos da ditadura, a obra cancioneira de Chico sofre poucas mudanças no que concerne à crítica.

Além disso, a crítica não é apenas uma função, mas um tipo de "exigência" do lugar ocupado por Chico Buarque na sociedade brasileira da época, ou seja, como representante da

---

9

ideologia esquerdista – se não em um sentido partidário da esquerda, pelo menos em sentido de contrariedade ao regime – era preciso denunciar os abusos de poder. Nesse sentido, há espécie de monologia constitutiva do lugar ocupado por Chico, na medida em que seu discurso funciona como "unificador" dos ideários da esquerda brasileira. Isso, dentre outros fatores, está na base da produção discursiva buarqueana e não pode ser descartado como fator determinante na construção de seu discurso monológico.

A questão dos "heróis de terceira pessoa" pareceu-nos importante porque traduz de forma mais clara o princípio exotópico bakhtiniano. Dessa forma, nas quatro canções analisadas, temos imagens bem definidas dos heróis a partir de um "lugar do lado de fora" que as objetiva. Esse critério de escolha das canções relaciona-se intrinsecamente com o terceiro, ou seja, se "visualizamos" nas canções tipos heróicos específicos, é devido ao acabamento conferido pelo autor-criador às personagens.

Dessa maneira, as canções possibilitam-nos caracterizar o discurso monológico, pois, em todas elas, a imagem das personagens é afetada pela vontade crítica do autor-criador e, nesse sentido, tornam-se sua âncora. Os pontos comuns fundamentais à seleção das músicas guiam as análises referentes ao estatuto do conceito de polifonia na obra de Bakhtin.

Apesar de os trabalhos do Círculo de Bakhtin não terem uma rigidez terminológica, uma reflexão nesse sentido é importante, pois, o fato de não haver um rigor científico – no sentido positivista de ciência – nos trabalhos bakhtinianos não significa que os conceitos não tenham sua especificidade. Nosso trabalho propõe-se a destacar a especificidade do conceito de polifonia – a partir da caracterização de algumas canções de Chico Buarque. Não é propósito dessa pesquisa propor uma verdade. Importa levantar um possível debate. Diante da falta de algumas respostas, contentamo-nos em levantar possíveis perguntas.

Nosso texto divide-se em três seções – e suas respectivas subseções. A primeira (seção 1), "Dos caminhos teóricos", discute alguns conceitos centrais do pensamento bakhtiniano que são importantes para as análises. Partimos do conceito mais geral, o dialogismo, para uma arquitetônica mais particular, qual seja, aquela em que o discurso literário permite a emergência de novas categorias. Sob esse aspecto, uma categoria ligada à filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin – o dialogismo – expande-se e constitui configurações teóricas menos gerais. Dentre essas, destacamos a constituição do autor-herói como "interação de consciências" – e o princípio exotópico que a possibilita; a materialização dessa interação no enunciado; e, por fim, o conceito de polifonia.

A segunda seção (seção 2), “Um olhar sobre o quadro político”, é um relato de alguns acontecimentos políticos importantes ocorridos no período ditatorial. Preocupamo-nos com a “não-heroicização” da figura de Chico Buarque e nos atemos mais especificamente aos acontecimentos e medidas de ordem política. Evitamos uma reconstrução histórica centrada na figura de Chico. Fazemos o caminho inverso e, nem sempre, os acontecimentos culminam com a “importância do compositor”. Acreditamos na importância de Chico naquele momento histórico, mas a história é maior que essa personagem. O fio condutor desse segundo capítulo é a indisciplina militar – grande “responsável” pelas torturas, prisões e mortes – que perpassou quase todos os momentos do período ditatorial e a maneira como os respectivos presidentes governaram, ora valendo-se dessa indisciplina, ora tentando contê-la.

A terceira seção (seção 3), “O Autor e o Herói: Singularidades do Conceito de Polifonia”, traz as análises por meio das quais comprovamos a idéia de que o conceito de polifonia não se aplica às canções de Chico Buarque. Destacamos que, embora o discurso de Chico contenha várias vozes de diferentes campos sociais – religioso, econômico e social –, tal fato não basta para que possamos considerar esse universo artístico polifônico. Desse modo, as canções analisadas representam um discurso monológico, em que a voz do autor-criador determina as demais, fator que apaga a eqüipolência.

Analisamos as canções do ponto de vista dos valores que se configuram nelas. Partimos do autor como centro valorativo e trabalhamos com o diálogo inter-valorativo que constitui as canções como “arena de vozes”. Não adotamos um procedimento lingüístico determinado. Destacamos algumas expressões e termos gramaticais na medida em que tais expressões constituem-se como enunciado que veicula valores. Procedemos dessa forma porque, embora Bakhtin não desconsidere a importância do material, não encontramos em sua obra um método de abordagem desse material no sentido de uma formalização de procedimentos ou “experimentação” de um modelo lingüístico.

Os trabalhos do Círculo colocam questões relativas ao discurso, mas ainda assim, encontramos dificuldades em formalizar tais questões. Tomamos como base, então, a noção de enunciado – como materialidade valorativa – como ponto chave para o entendimento das questões bakhtinianas sobre o discurso.

Procedemos, assim, por uma espécie de dialogização valorativa – materializada no enunciado – que sustenta a arquitetônica das canções. Em “Pedro, Pedreiro”, temos um herói que acredita em uma mudança futura que nunca acontece; em “Construção”, o herói é

mecanizado pelo “sistema capitalista” e também materializa uma espécie de alienação do trabalho – a fim de criticá-la; em “O Malandro nº 2”, o herói é desfigurado para representar uma crítica à “cotidianização da morte”, além de figurativizar a queda de um “tipo nacional”, o malandro; em “Geni e o Zepelim”, apreendemos uma configuração valorativa que comporta alguns valores como a moral religiosa sobre a sexualidade e a transformação do corpo em mercadoria. Assim, é a questão da configuração valorativa – e do posicionamento do autor-criador e do herói em relação a essa configuração – que tomamos como fio condutor.

# 1 DOS CAMINHOS TEÓRICOS

O arcabouço teórico do Círculo de Bakhtin proporciona amplas reflexões no campo literário, filosófico e lingüístico – fator que nos levou a recortar algumas categorias em detrimento de outras. Valemo-nos apenas de algumas categorias presentes em alguns de seus textos, uma vez que sua obra é extensa e nossa pesquisa não possui amplitude que permita "aplicar" todos os conceitos do círculo de pensamento russo.

O conceito de dialogismo pode ser considerado o pilar da concepção de linguagem bakhtiniana e, dessa forma, apresenta-se como fundamento para as demais categorias. Nesse sentido, há um fundamento filosófico na concepção bakhtiniana de linguagem que reflete uma preocupação ética, estendida à relação autor-herói e também à noção de polifonia. Tezza (1999, p.287) afirma: "Lembremos que Bakhtin apresenta as correntes teóricas das quais discorda [...] em que ele, afinal de contas, nos diz que é preciso admirar o outro, antes de mais nada; é como se a própria natureza dialógica da linguagem desse, ela própria, a chave de uma ética possível"

Sob essa perspectiva, torna-se imprescindível – feitas algumas considerações sobre a noção de dialogismo – considerar a relação entre autor-herói. Por meio dela é possível falar em polifonia e monologia. Ao considerarmos as canções de Chico Buarque – por nós escolhidas para exemplificar a questão sobre a polifonia – monológicas, só o afirmamos porque a relação autor-herói não se dá de forma eqüipolente. O que vemos nas canções são imagens reificadas de heróis e não seu discurso – ainda que em alguns casos apareça o discurso direto[10]. Quase nada escapa à visão do autor-criador. Nesse sentido, partimos da idéia de que o discurso de Chico a ser analisado é monológico e isso implica desconsiderar a idéia de que todo discurso é polifônico; ou que o discurso é polifônico; ou ainda que a consciência é polifônica. Afirmar clichês como esses é, de certa forma, produzir uma série de deslocamentos no pensamento bakhtiniano que precisam ser re-pensados.

## 1.1 Um Conceito Basilar: O Dialogismo

De início, é imprescindível apontar a profunda heterogeneidade – sem descartar a coerência – que constitui a obra do que ficou denominado como Círculo de Bakhtin. Em

primeiro lugar, os escritos bakhtinianos[11] possuem uma diversidade conceitual que torna a obra extremamente rica para o estudo do texto. Essa complexidade exige de nós cuidadosas leituras e releituras que, ainda assim, não têm a pretensão de compreender a totalidade da obra, mas entender coerentemente os conceitos utilizados.

Em segundo lugar, muitos textos bakhtinianos foram escritos num período de conturbação político-social. Na época em que foram produzidos, a Rússia vivia o clima das guerras, revoluções socialistas, do stalinismo e, conseqüentemente, das represálias políticas. A tese sobre Rabelais, por exemplo, de acordo com Tezza (2003, p.22) "[...] escrita em 1940 e defendida logo depois da Segunda Guerra sob a atmosfera viva de Stálin, não foi aprovada: Bakhtin mereceu apenas o título de 'candidato a doutor'". Deriva daí, o fato de alguns textos terem sido descobertos posteriormente ao contexto em que foram escritos, principalmente se considerarmos o ocidente. De acordo com Tezza (2003, p.21), "[...] considerando, digamos, o ano de 1975, teríamos um teórico literário que publicou dois livros em vida".

Assim, duas dificuldades principais se impõem: a complexidade inerente à obra devido às "múltiplas" posições teóricas adotadas pelo Círculo e a questão da não linearidade com que os textos foram publicados. Há diferentes campos de interesse para o círculo bakhtiniano. Se tomarmos o texto *Marxismo e filosofia da linguagem*, por exemplo – publicado sob o nome de Voloshinov em 1929 –, temos uma preocupação com a elaboração de uma teoria filosófica sobre a linguagem e sobre o signo. Mais que isso, um autor "atribulado" pela idéia de olhar para o pensamento marxista sob a égide de uma filosofia da linguagem e vice-versa.

Em *Estética da criação verbal*, apreendemos – nos artigos que compõem a obra – uma profunda preocupação fenomenológica com a relação entre o interno e o externo na produção artística (e nas ciências humanas). Derivam desse ponto, por exemplo, a noção de exotopia, que norteia a produção artístico-discursiva. Mais que isso, a idéia de exotopia parece representar uma filosofia da experiência que já era apontada em *Para uma filosofia do ato* – um dos textos bakhtinianos mais antigos de que se tem notícia – no que tange ao que Bakhtin denomina "não-álibi". Tezza (2003, p.181) afirma que:

---

[10] Embora falar de discurso direto seja algo relacionado ao texto, o objeto a partir do qual propomos pensar a monologia é o discurso. A recorrência ao texto, portanto, é necessária devido à impossibilidade de se pensar o discurso sem o texto, mesmo que este não seja o objeto em questão.

[11] Para evitar a repetição da expressão denominativa "Círculo de Bakhtin", utilizaremos os nomes dos "autores" dos textos quando for necessário. Isso será feito não só para evitar repetições, mas também para designar quem "assinou" os textos por nós citados (Voloshinov, Bakhtin, Medvedev). No entanto, essa diferenciação não perde de vista a correlação teórica existente entre os textos, o que faz com que eles pertençam ao mesmo círculo epistemológico.

> Entre essas categorias de origem, de certo modo andaimes de sua visão de mundo madura, mesmo quando não retrabalhadas explicitamente mais tarde, está o reconhecimento de que não temos "álibi" na existência, o nosso "não-álibi", isto é, o fato de que não podemos "estar em outro lugar" (em cuja raiz se entrevê a desconfiança de Bakhtin com relação a toda abstração filosófica incapaz de incluir o sujeito); e a *exotopia* o "estar do lado de fora" como momento inseparável tanto do objeto estético quanto da própria constituição do sujeito, para ele inexistente fora de uma relação dialógica (só podemos ser "completados" *de fora*).

Além disso, Tezza propõe – fato importante para pensar as "obras disputadas" e problematizar o pertencimento dos escritos bakhtinianos – que esse projeto inicial é de natureza estritamente filosófica e que, de certo modo, não corresponde aos ideários da filosofia marxista vigente na época. Nesse sentido, Bakhtin mantinha-se à margem do marxismo oficial de seu tempo e também das concepções lingüísticas dominantes na Rússia.

O texto *Marxismo e filosofia da linguagem* apresenta uma dupla crítica com relação a duas correntes do pensamento filosófico-lingüístico que se instauravam no contexto russo e que, ao que nos parece, não se encontram – pelo menos com relação ao marxismo – nos escritos de Bakhtin ele mesmo. Uma das correntes criticadas trabalhava com a abstração do signo saussuriano – concepção que subjazia, de certa forma, aos trabalhos sobre poética de alguns formalistas russos. Essa idéia abstrata do signo – da pura formalidade como marca da literariedade – marca a concepção artística do grupo formalista.

Em seus estudos sobre poética, muitos membros desse grupo consideravam que um estudo realmente literário devia se ater às particularidades formais de uma obra. Sob essa perspectiva, o método formal relega a segundo plano a história e a dialogicidade plurilíngüe da atividade estética. Chklovski (apud EIKHENBAUM, 1978, p.22) afirma que: "As formas artísticas se explicam por sua necessidade estética, e não por uma motivação exterior tomada emprestada da vida prática".

Voloshinov contrapõe-se à idéia de tomar a língua como um sistema abstrato, pois essa forma de olhar desconsidera sua "realidade viva". O procedimento da lingüística saussuriana[12] com relação ao signo é denominado por Voloshinov como "objetivismo abstrato". Isso significa que o signo não deve ser entendido sob a forma abstrata da língua – fora do contexto e da "vida prática" – mas que ele precisa ser considerado em sua relação com os sujeitos e a história. Para o pensador russo:

---

[12] Referimo-nos aqui ao *Curso de lingüística geral* (CLG) organizado pelos alunos de Saussure.

> Do ponto de vista da segunda orientação ("objetivismo abstrato")[13] não se poderia falar de uma criação refletida da língua pelo sujeito falante. A língua opõe-se ao indivíduo enquanto norma indestrutível, peremptória, que o indivíduo só pode aceitar como tal. No caso em que o indivíduo não integrasse nenhuma forma lingüística enquanto norma peremptória, esta forma deixaria então de existir para ele como forma da língua para tornar-se simples potencial de seu aparelho psicofísico individual (VOLOSHINOV, 1999, p.78).

Voloshinov contrapõe-se ao procedimento "objetivista abstrato" ao pensar a língua em um contexto mais amplo, qual seja, o da historicidade que possibilita as estratificações linguageiras. Assim, a língua não é vista somente como um sistema de possibilidades normativas a ser selecionado por um sujeito:

> [...]o sistema lingüístico, único e sincronicamente imutável, transforma-se, evolui no processo de evolução histórica de uma determinada comunidade lingüística, posto que a identidade normativa do fonema, tal qual nós a estabelecemos, é diferente nas diferentes épocas da evolução de uma língua. Em poucas palavras, a língua tem sua história. Como podemos pensar esta história do ponto de visa da segunda orientação? (VOLOSHINOV, 1999, p.79).

A noção anti-histórica da visada objetivista sobre a concepção de sincronia é criticada na medida em que há uma insuficiência no olhar do "objetivismo abstrato" para a língua, uma vez que essa corrente toma como mote "o fosso que separa *a história do sistema lingüístico em questão da abordagem não histórica, sincrônica*" (VOLOSHINOV, 1999, p.79, grifo do autor). Tal procedimento, como já dissemos, reduz a "realidade viva" da língua por não considerar que, se existe um "fosso" que separa a língua de sua historicidade, esse "fosso" é dialético, ou seja, história e língua são elementos indissociáveis que se constroem mutuamente.

A crítica voloshinoviana não pára no "objetivismo abstrato". Outra corrente, denominada "subjetivismo idealista", também é "alvo" das re-formulações de Voloshinov:

> O psiquismo individual constitui a fonte da língua. As leis da criação lingüística – sendo a língua uma evolução ininterrupta, uma criação contínua – são as leis da psicologia individual, e são elas que devem ser estudadas pelo lingüista e pelo filósofo da linguagem. Esclarecer o fenômeno

> se simplesmente a preparar a explicação exaustiva do fato lingüístico proveniente de um ato de criação individual, ou então a servir a finalidades práticas de aquisição de uma língua dada. A língua é, deste ponto de vista, análoga às outras manifestações ideológicas, em particular às do domínio da arte e da estética (VOLOSHINOV, 1999, p.72).

Dentre os principais nomes dessa corrente teórica, Voloshinov destaca Humboldt como "fundador" – ainda que a partir de re-leituras equivocadas – de tendências que se formam no campo teórico de seu tempo. No quadro teórico-lingüístico russo, Potebnia e seus discípulos – que compunham a escola de Kharkov – são importantes representantes desse modo de conceber a linguagem e o sentido. Ressaltamos aqui – para contextualizar um pouco as discussões existentes no campo epistemológico soviético – que Potebnia era uma das figuras a que os formalistas tinham que se opor devido à sua idéia de poesia imagética – pilar da concepção de poesia incorporada pelos simbolistas russos. Eikhenbaum (1978, p.11) afirma: "Desta forma, organizávamos o reexame da teoria geral de Potebnia construída sobre a afirmação de que a poesia é um pensamento por imagens".

Ao analisarmos a contraposição de Eikhenbaum – importante para a compreensão do posicionamento do próprio Voloshinov – apreendemos o caráter subjetivo da corrente de Potebnia – influenciado pelas concepções subjetivistas-idealistas. Esse subjetivismo reside no fato de que a literariedade estaria vinculada à imagem que o sujeito constrói a partir da leitura/interpretação do poema. O sentido da obra literária fica relegado à instância psicológica do leitor – idéia profundamente atacada pela corrente formalista e pelo Círculo.

Voloshinov atribui essa tendência subjetivista a leituras feitas da obra de Humboldt. Contudo, ele propõe que, apesar de as concepções humboldtianas estarem presentes nos pressupostos teóricos subjetivo-idealistas, essas concepções perderam seu sentido "original". Assim, "Os adeptos mais tardios da primeira tendência não atingiram, estes, a profundidade das idéias e a síntese filosófica de Humboldt" (VOLOSHINOV, 1999, p.74).

Foge aos propósitos deste trabalho destacar as concepções humboldtianas. Lançamos mão da figura dele apenas para situar algumas leituras que se faziam, sob a perspectiva subjetivista-idealista, da sua obra. Nossa pesquisa também não visa a uma exaustividade dos trabalhos do Círculo bakhtiniano ou das concepções formalistas. Consideramos algumas questões relevantes para a compreensão do ponto que une o Círculo (as reflexões sobre a linguagem) e que dão sustentação para os conceitos de polifonia e monologia – interesse de nosso trabalho.

Há, portanto, uma maneira de pensar a linguagem que subjaz às pesquisas literárias de Bakhtin e às críticas voloshinovianas. Esse

O que alguns membros do grupo formalista afirmam ser um procedimento para romper com "automatismo perceptivo" parece ser, na visão voloshinoviana, uma maneira de se ater ao sinal[15] e, desse modo, abstrair a linguagem de sua forma viva. O que faz com que uma língua esteja viva é justamente a superação do sinal pelo signo e, a partir disso, a possibilidade de compreensão. A realidade viva da língua não deve "causar estranhamento" – como se estivéssemos diante de uma "língua estrangeira" – mas compreensão a partir da interação sígnico-cultural que gera sentido. Conforme assevera Voloshinov (1999, p.94):

> Na língua materna, isto é, precisamente para os membros de uma comunidade lingüística dada, o sinal e o reconhecimento estão dialeticamente apagados. No processo de assimilação de uma língua estrangeira, sente-se a "sinalidade" e o reconhecimento, que não foram ainda dominados: a língua ainda não se tornou língua. A assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão.

A compreensão, para o Círculo, não é uma apreensão passiva, por parte do ouvinte, de um significado proposto por um sujeito falante. Compreender, para Bakhtin, é a ação em que falante e ouvinte, inseridos em um contexto histórico, atualizam o grande diálogo social. O diálogo é mais que uma forma composicional. O dialogismo do Círculo de Bakhtin é o processo ativo em que os sujeitos marcam sua posição sócio-cultural plurilíngüe e fazem falar em seus discursos/interpretações, outras vozes[16]. Compreender, sob essa perspectiva, é um ato de resposta, é uma posição, muitas vezes, polêmica. O ouvinte não apenas lê (ouve, etc.) um enunciado, mas se posiciona concordatária ou polemicamente em relação aos valores veiculados por ele e apreendidos nele. O enunciado não é visto apenas como uma série lingüística, mas algo diante do qual se pode marcar uma posição axiológica.

Voloshinov aproxima-se de Bakhtin com relação à idéia de que a língua se estratifica no momento em que passa a integrar a realidade social da interação verbal. É recorrente em *Marxismo e filosofia da linguagem*, a referência à utilização da língua por setores sociais diferentes. Nesse sentido, ainda que de maneira menos exaustiva, Voloshinov (1999, p.43) aproxima-se, em certa medida, da questão dos gêneros proposta por Bakhtin:

---

[15] Não temos propriedade para comprovar se os estudos formalistas consideravam tão radicalmente o "sinal", mas a crítica de Voloshinov parece bastante incisiva nesse sentido, talvez por uma questão de contra-posicionamento aos métodos formalistas de estudo poético.

[16] No entanto, essa realidade plurilíngüe da língua não é suficiente para identificar esse conceito com a polifonia, que exige eqüipolência.

> Mais tarde, em conexão com o problema da enunciação e do diálogo, abordaremos também o problema dos gêneros lingüísticos. A esse respeito faremos simplesmente a seguinte observação: cada época e cada grupo social têm seu repertório de formas de discurso na comunicação sócio-ideológica. A cada grupo de formas pertencentes ao mesmo gênero, isto é, a cada forma de discurso social, corresponde um grupo de temas. Entre as formas de comunicação (por exemplo, relações entre colaboradores num contexto puramente técnico), a forma de enunciação (respostas "curtas" na "linguagem de negócios") e enfim o tema, existe uma unidade orgânica que nada poderia destruir.

Reforçamos a preocupação teórica voloshinoviana em tratar a língua na sua materialidade histórico-social. Ele não desconsidera a existência da sinalidade, nem que são menos importantes os estudos que se voltam para a língua enquanto sistema abstrato. Não parece ser essa a questão, mas sim empreender um procedimento voltado para o estudo marxista da língua, no sentido de que ela tem suas formas e seus conteúdos definidos não em função de um sistema abstrato, mas em decorrência de sua utilização e da sua realidade histórica, ou seja, da infra-estrutura.

Uma foice e um martelo, como instrumentos, nada significam além de meios que possibilitam a realização de determinadas tarefas como: cortar a relva ou bater em um prego. No entanto, tais instrumentos podem adquirir estatuto simbólico e, dessa forma, funcionar como emblema da União Soviética, traduzindo valores como o trabalho ou o socialismo.

Bakhtin (1988) também critica os estudos literários de seu tempo com relação à concepção puramente abstrata da língua. A ausência de um estudo aprofundado sobre a prosa romanesca está ligada à concepção de que a arte deve se desprender da língua cotidiana – concepção que faz com que se estabeleça uma distinção entre linguagem poética (literária) e linguagem cotidiana (extraliterária). O romance constitui-se justamente como gênero que traduz as linguagens cotidianas, ou seja, a heteroglossia que possibilita a vida do discurso, até então "excluída" dos estudos literários formalistas. De acordo com Chklovski (1978, p.43):

> A idéia da economia de energia como lei e objetivo da criação é talvez verdadeira no caso particular da linguagem, ou seja, na língua quotidiana; estas mesmas idéias foram estendidas à língua poética, devido ao não reconhecimento da diferença que opõe as leis da língua quotidiana às da língua poética.

O efeito que a fala de Chklovski nos causa é o de que a linguagem poética não integra o grande diálogo das línguas sociais, ou seja, que essa linguagem pode ser entendida por meio da suspensão das condições históricas. Como se a linguagem poética dispensasse a história

em favor do entendimento puro da forma. Assim, transmite-se a idéia de que o sentido da poesia deve ser aprendido independentemente de motivações sociais e históricas.

Do ponto de vista bakhtiniano, o discurso (materializado na língua e integrante do grande diálogo sócio-histórico) não se dirige diretamente ao seu objeto, não porque há uma sinalidade indecifrável – típica de um aprendizado de língua estrangeira (idéia de estranhamento poético) –, mas porque sobre esse objeto falam outras vozes, outros discursos, ou seja, é impossível falar sobre um objeto sem passar pelo que já foi dito sobre esse mesmo objeto. A sinalidade obscurecedora abstrai a língua de sua realidade histórico-social, mata-a enquanto representação sócio-ideológica que nasce mais como resposta ao que foi dito que como ponto de vista único.

A tentativa poética de se atingir um nível "puro" e imagético por meio do trabalho lingüístico, embora tenha méritos teóricos como o aprofundamento dos estudos fonológicos, etc., peca ao relegar a segundo plano a natureza histórico-ideológica do signo verbal que, fora do momento interativo da enunciação concreta, deixa de viver. Além disso, a tentativa de re-produção de uma imagem por um meio lingüístico, sonoro, rítmico, etc., também participa do processo dialógico plurilíngüe e faz parte do grande diálogo cultural. A re-criação imagética também é atravessada por leituras realizadas sobre a própria imagem que se quer representar, uma vez que o discurso interior também se materializa em signos sociais e históricos.

A dialogicidade, que supera a pura sinalidade[17] e coloca o discurso nas malhas da história, impossibilita a relação pura do sujeito com seu objeto, ou seja, para se constituir – e ser constituído – o discurso entra em uma rede de discursos com (contra) os quais concorda/polemiza e, a partir daí, marca seu lugar. De acordo com Bakhtin (1988, p.88),

> Mas, como dissemos, qualquer discurso da prosa extra-artística – de costumes, retórica, da ciência – não pode deixar de se orientar para o 'já dito', para o 'conhecido', para a 'opinião pública', etc. A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o

[17] Embora apontemos a crítica de Bakhtin e Voloshinov ao "privilégio da sinalidade" – objeto do método formal – não desconsideramos que eles consideram também a forma. Além disso, ressaltamos – ainda que essa não seja nossa questão central – que Chico Buarque explora a forma e essa exploração produz efeitos importantes em seu discurso.

> objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se falar.

A partir de um objeto, diferentes vozes sociais passam a falar, a interpretar, enfim, a construir leituras. Essas diferentes vozes se situam cotidianamente ou, para empregar uma idéia voloshinoviana, integram o discurso na vida. É importante ressaltarmos que essas vozes não se situam a esmo, mas integram a "vida institucional da linguagem", ou seja, inserem-se nos diversos setores sócio-linguageiros a partir dos quais a língua se estratifica (nos comércios, nos prostíbulos, nas ruas, nos hospitais). Em meio a esses discursos cotidianos e das práticas sociais que eles atualizam, o discurso artístico passa a ocupar seu lugar histórico-social, ou seja, pode "incorporar" esse plurilingüismo e lhe conferir um lugar estético.

O entrelaçamento de vozes presente nas canções a serem analisadas refletem justamente o caráter dialógico que a linguagem adquire em sua vida social e histórica. O discurso de Chico Buarque esteticiza[18] a linguagem cotidiana e traz para seu interior vozes diferentes que estratificam a linguagem e imprimem suas marcas sociais nas formas lingüísticas – por meio das quais representam suas posições axiológicas.

O diálogo bakhtiniano não pode ser entendido unicamente como uma forma composicional em que há uma alternância de falantes marcada por dois pontos e travessão. O diálogo, do ponto de vista do Círculo bakhtiniano, representa os diferentes posicionamentos axiológicos que se materializam no signo e na história. As formas lingüísticas e seus conteúdos integram uma realidade social plurilíngüe, ou seja, respondem às infra-estruturas historicamente constituídas. O discurso veicula valores que se formam a partir de outros valores fundamentados nas diferentes posições que o sujeito pode ocupar no processo de interação verbal.

### 1.1.1 Sobre a relação autor-herói em Bakhtin

Após ter trabalhado o que parece ser a categoria fundamental para a arquitetônica do arcabouço bakhtiniano, consideramos outro ponto nodal para a reflexão sobre polifonia: a relação autor-herói. Colocamos essa relação no centro da cena, uma vez que é por meio dela que se pode caracterizar um universo artístico polifônico ou monológico.

---

[18] Não desconsideramos que essa esteticização se dá por meio do arranjo formal. Contudo, não pretendemos analisar as canções nessa perspectiva.

Tezza afirma que, em uma leitura inicial do texto "O Autor e o Herói na Atividade Estética", parece que Bakhtin surge com novas preocupações teóricas desvinculadas de suas preocupações anteriores. Essa aparente desvinculação pode ocorrer porque esse texto, além de ser inacabado, apresenta trechos obscuros e tópicos que seriam desenvolvidos mais tarde: "[...] os originais de Bakhtin lembram um conto fantástico de Jorge Luís Borges, com o narrador nos povoando de incertezas assim que se apresenta (TEZZA, 1999, p.276)."

No entanto, esse texto, ainda de acordo com Tezza, reflete a envergadura teórica de Bakhtin devido às inter-relações construídas em seu interior de "O Autor e o Herói". A dificuldade de leitura reside na reunião, em um mesmo texto, de um ponto de vista filosófico (que seria a visão de mundo de Bakhtin), um ponto de vista estético[19] e um ponto de vista sobre a linguagem. Esse último aparece, contudo, como princípio para os demais, ou seja, é por meio da concepção dialógica da linguagem – fundamento de sua visão de mundo – que se constroem as demais categorias.

A aparente "falta de lógica" de "O Autor e o Herói" está mais ligada a certa "irregularidade textual[20]" do que propriamente a uma ilogicidade temática. A diversidade temática existente nas concepções do Círculo é um fato. Contudo, não podemos perder de vista a inter-relação existente entre os temas bakhtinianos, que encontram seu ponto comum na dialogicidade lingüística[21] e, a partir daí, na dialogicidade que fundamenta a visão de mundo ético-filosófica e estético-filosófica de Bakhtin.

O primeiro ponto que nos possibilita refletir sobre a relação basilar entre autor e herói na atividade estética é o conceito de exotopia, por meio do qual Bakhtin propõe que o "estar do lado de fora[22]" enquanto consciência criadora é o "pontapé inicial" para uma relação artístico-construtiva. Bakhtin propõe uma reflexão não apenas no campo estético, mas também no da "vida", ou seja, em nossa existência social (e "real") somos marcados

---

[19] Parece-nos que filosofia e estética estão imbricadas na construção do que poderia ser considerado uma filosofia estética, ou seja, uma iniciativa bakhtiniana para se contrapor ao método formalista de estudo da arte.

[20] Referimo-nos aos trechos re-cortados, às afirmações tópicas que aparentemente são desligadas da obra global do teórico russo.

[21] Não estritamente mas, também lingüística.

[22] Ressaltamos que "estar do lado de fora" é a condição necessária inicial. Após "estar do lado de fora", é necessário que o autor-criador aproxime-se de seu "objeto". Por fim, a consciência extraposta – após ter vivenciado o ambiente de seu herói – retorna ao seu "lado de fora" para construir a obra estética. Trata-se de duas operações a partir de uma condição inicial.

individualmente[23] pelo lugar que ocupamos fora do outro e esse extra-lugar constitui a nossa consciência interior assim como permite ao outro constituir sua própria. Em uma das instigantes passagens do longo escrito sobre "O Autor e o Herói", Bakhtin (2003, p.22) propõe que "A contemplação estética e o ato ético não podem abstrair a singularidade concreta do lugar que o sujeito desse ato e da contemplação artística ocupa na existência".

Reforçamos a idéia de que há uma ligação, no texto sobre "O Autor e o Herói", entre uma visão estética e uma "filosofia do ato humano" já apontada no texto inacabado da década BT *Por Uma filosofia do ato*. Sintomática a utilização do termo "ato" na citação acima ("ato ético" e posteriormente o "ato" relacionado "à singularidade concreta" do lugar de fora).

Para retomarmos uma idéia considerada por Tezza, a envergadura teórica de Bakhtin articula, dentre outros campos, o filosófico, o lingüístico e o literário – o que dificulta e enriquece a leitura dos textos do Círculo. Sob esse ponto de vista é possível lançar olhos sobre as categorias evocadas – nesse momento específico sobre a exotopia – pelo russo em "O Autor e o Herói". Bakhtin (2003, p. 23) afirma que

> [...] o que nos importa são apenas os atos de *contemplação*-ação – pois a contemplação é ativa e eficaz –, os quais não ultrapassam o âmbito do dado do outro e apenas unificam e ordenam esse dado; as ações de contemplação, que decorrem do excedente de visão externa e interna do outro indivíduo, também são ações puramente estéticas.

Nesse trecho, Bakhtin problematiza a idéia de contemplação como "visualização passiva" diante de um acontecimento. Para ele, contemplar é agir na medida em que esse ato conclui o outro enquanto ser observável e, é essa relação de in-acabamento que permite ao autor criar seu mundo de visão artística. Estar do lado de fora pressupõe ação conclusiva, ou seja, existir é agir, assim como criar uma obra artística é empreender uma iniciativa conclusiva – ainda que não definitiva – sobre determinado objeto-acontecimento[24]. A compreensão, e por sua vez o lugar do observador, singulariza-se em Bakhtin, pois ele considera a compreensão como ação e não apenas como "decodificação".

Sob esse prisma, extraposição é um conceito que implica dois pontos imprescindíveis: um relacionado ao valor, ou, ao ponto de vista axiológico; e outro vinculado à

---

[23] Não existe individualidade pura, uma vez que a consciência é social, mas – se é que é possível pensar assim – parece-nos que há certa visão topológica quando pensamos a individualidade enquanto ponto de vista extraposto a partir do qual se constrói um centro axiológico sobre o outro.

[24] Utilizamos a expressão "objeto-acontecimento" para não pensar o objeto em sentido estrito, mas como algo sobre o qual se pode construir um ponto de vista.

responsabilidade (ou respondibilidade). Com relação ao primeiro ponto, não existe neutralidade, ou seja, qualquer relação intersubjetiva constitui-se como tomada de posição emotivo-volitiva diante do outro. De acordo com Tezza[25] (2003, p.191), Bakhtin problematiza "[...] o fato central de que a estética material não é capaz de fundamentar a forma artística (porque ao extrair do material o seu 'momento axiológico' ficamos apenas com um 'puro fato psíquico, isolado e extracultural')".

No que tange ao segundo ponto, estar do lado de fora pressupõe que o eu se direcione sempre para o outro, ou seja, que o eu esteja em constante relação dialógica com o outro. Aqui, marcamos novamente a relação entre o diálogo em seu caráter lingüístico – o dialogismo – e sua importância na fundamentação do campo estético. Tezza (2003, p.181) propõe que

> Entre essas categorias de origem, de certo modo andaimes de sua visão de mundo madura, mesmo quando não retrabalhadas explicitamente mais tarde, está o reconhecimento de que não temos "álibi" na existência, o nosso "não-álibi", isto é, o fato de que não podemos "estar em outro lugar" (em cuja raiz se entrevê a desconfiança de Bakhtin com relação a toda abstração filosófica incapaz de incluir o sujeito); e a *exotopia*, o 'estar do lado de fora' como momento inseparável tanto do objeto estético quanto da própria constituição do sujeito, para ele inexistente fora de uma relação dialógica (só podemos ser 'completados' *de fora*).

Ao pensarmos nas canções de Chico Buarque enquanto discurso, não podemos desvinculá-las dos valores histórico-sociais. Esses valores, por sua vez, não são construtos formados *ex nihilo*, mas conjuntos axiológicos constituídos no entremeio das relações sócio-individuais. Mais que isso, os centros de valores representam as relações discursivas que se formam no ambiente social, uma vez que o sujeito – do ponto de vista de Bakhtin – não pode ser entendido fora das vozes que ele enuncia.

Para Bakhtin exotopia implica, ao mesmo tempo, relação e posição axiológica, ou seja, há uma idéia de ativismo e de movimento subjacente ao processo de compreensão e construção:

> Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele o vê, colocar-me no lugar dele e, depois de ter retornado ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de

[25] Embora, nesse trecho, Tezza tenha destacado a importância da "superação do material", ele mostra que Bakhtin não negligencia a diferença forma/material/conteúdo.

> visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão, do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2003, p.23).

É possível pensar "O Autor e o Herói [...]" sob a égide de uma topologia, ou seja, o que possibilita a relação autor-herói – e por sua vez a construção da obra estética – é justamente o lugar que cada um ocupa no processo de criação estética. A maneira com que o autor-criador se relaciona com seus heróis – a partir desse lugar extraposto – é o que leva Bakhtin a pensar, por exemplo, em mundo artístico polifônico – como o de Dostoiévski – e mundos "monoliticamente monológicos" – como os de Tolstói e Púchkin.

No entanto, é preciso pensar – sem esquecer a idéia de exotopia e da dialogicidade valorativa que esse conceito implica – que o conceito de autor em Bakhtin não coincide com a idéia de "pessoa de carne e osso" nem com a noção estruturalista (por vezes gramatical) de narrador. Não é a partir da biografia do autor – enquanto ser humano concreto no mundo do ato – o foco principal na análise estético-filosófico-verbal, mas a relação basilar entre autor-herói. Mais que isso, o autor é pensado como lugar, ou, como consciência extraposta que se constitui no tempo histórico. Esse lugar não está fora do texto, pois, é por meio dele que se pode apreender a posição de "autor-criador". Contudo, o autor não é algo necessariamente diagnosticado formalmente, mas, é algo que deve ser pensado como exterioridade constitutiva do discurso, a voz por meio da qual conhecemos as outras.

Sob esse prisma, não é apenas por meio de uma exaustiva descrição/interpretação da vida de Chico Buarque que será possível entender sua obra. Pelo menos não dentro de uma proposta analítico-discursiva fundamentada em Bakhtin. Mais que isso, deve-se compreender como se constroem as relações entre os centros de valores no interior das canções para que possamos pensar o campo de visão artístico do compositor. Não que as vivências de Chico não tenham sido importantes para a constituição de seu mundo artístico. Pelo contrário, Bakhtin considera as condições históricas que perpassam a produção de uma obra. Contudo, temos em mente que são níveis diferentes de análise, além do que, Bakhtin parece se dedicar mais ao acontecimento da obra do que a aspectos estritamente históricos. Talvez porque ele quisesse marcar certa distância de estudos que tendem a uma especulação biográfico-autoral presente na história da literatura:

> O autor deve ser entendido, antes de tudo, a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor. Compreender

> o autor no universo histórico de sua época, no seu lugar no grupo social, a sua posição de classe. Aqui saímos do âmbito do acontecimento da obra e entramos no campo da história; um exame puramente histórico não pode omitir todos esses momentos. A metodologia da história da literatura está fora do âmbito do nosso estudo. No interior da obra, o autor é para o leitor o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo. Sua individuação como homem já é um ato criador secundário do leitor, do crítico, do historiador, independentemente do autor como princípio ativo da visão – um ato que o torna pessoalmente passivo (BAKHTIN, 2003, p.191-192).

O autor é a consciência que dá "acabamento" à obra estética. Nesse sentido, o enunciado é "resultado" de uma elaboração por meio da qual a consciência autoral engloba a consciência da personagem e, dessa forma, constitui seu mundo artístico e valorativo. Ressaltamos que o lugar de autor não é o lugar de uma consciência meramente individual, psicologista e subjetivista. O sujeito bakhtiniano não coincide consigo mesmo, mas está sempre em relação com o outro sócio-historicamente constituído. Para empregarmos um ponto apontado por Tezza (1999, p.282-283), "O autor dá ao herói o que é inacessível ao próprio herói: sua imagem externa. Isto é, para fazer o paralelo na própria vida: o autor é para o herói o que o outro é para mim; é o ponto de vista do outro que me dá acabamento".

Em "O Problema do Autor", Bakhtin resume/sintetiza algumas idéias dos capítulos anteriores sobre o autor e a personagem. Ele parte de uma "filosofia do ato" vinculada a noções fenomenológicas[26]. Ele considera o existir como acontecimento e aponta para uma noção fenomenológica do que seria – em estágio embrionário – a noção filosófica fundamental de autor (e, por sua vez, da relação desse autor com sua personagem). O acontecimento é entendido de forma fenomenológica na medida em que se evidencia o fato de a relação autor-herói vincular-se à idéia do vivenciamento experimental intersubjetivo, ou seja, o ato manifesto da comunicação. De acordo com o texto bakhtiniano:

> [...] viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente. Em seguida efetuamos uma descrição fenomenológica da consciência axiológica que tenho de mim mesmo e da que tenho do outro no acontecimento do existir (*acontecimento* do existir é um conceito fenomenológico, pois a existência se apresenta à consciência viva como acontecimento e nela se orienta e vive eficazmente como acontecimento), e verificamos que só o outro como tal pode ser o centro axiológico da visão artística e, consequentemente, também o herói de

[26] Não é objetivo desta dissertação aprofundar o estudo sobre a filosofia fenomenológica existente no texto de Bakhtin.

> uma obra, que só ele pode ser *essencialmente* enformado e concluído, pois todos os elementos do acabamento axiológico – do espaço, do tempo, do sentido – são axiologicamente transgredientes à consciência ativa, estão fora da linha de uma relação axiológica consigo mesmos: continuando eu mesmo para mim, não posso ser ativo em um espaço e um tempo esteticamente significativos e condensados, neles não existo axiologicamente para mim, neles não me crio, não me enformo e não me determino; (BAKHTIN, 2003, p.174, grifo do autor).

Embasados no que foi dito anteriormente, é relevante refletir sobre uma categoria extremamente importante em Bakhtin: o acontecimento. O ponto de partida para essa noção (acontecimento discursivo) é a dialogicidade advinda de sua filosofia da linguagem. Tal fato significa que a noção de acontecimento discursivo bakhtiniana parte da idéia de exotopia vinculada tanto à produção estética quanto ao mundo do ato. A obra estética torna-se acontecimento na medida em que é construída por meio da interação entre o autor e o objeto vivenciado, ou seja, a obra se dá a partir de um movimento ativo do autor em direção ao objeto a ser constituído em discurso artístico.

O autor e a personagem participam de uma filosofia geral da estética. A relação indissolúvel entre as duas protagonistas do acontecimento estético integra uma ampla visão do diálogo como acontecimento crucial para a comunicação humana, isto é, para a construção/escrita da história. No interior desse quadro geral da filosofia estética bakhtiniana, a polifonia ocupa a posição de máximo exercício de uma dialogicidade desprovida de hierarquias, isto é, de uma igualdade entre consciências.

### 1.1.2 Por uma concepção de enunciado

Para Bakhtin, a noção de enunciado atrela-se aos gêneros do discurso, tal como está escrito em "Os gêneros do discurso[27]". A existência de gêneros (entidades relativamente estáveis que permitem ao sujeito produzir enunciados) marca a natureza social da produção discursiva a partir da qual emerge a sócio-individualidade materializada no/pelo enunciado. Ao mesmo tempo que os gêneros discursivos "moldam" e, de certa forma, condicionam a existência dos enunciados, eles não podem ser apreendidos fora dessa última instância, ou seja, um gênero jamais se apresenta em sua totalidade, mas a partir de manifestações sócio-particulares do discurso-enunciado.

[27] Não é por acaso que o conceito de enunciado aparece justamente no capítulo sobre "Os gêneros do discurso".

Ressalvamos que não se trata diretamente, neste trabalho, de estudar um gênero (canção). O foco aqui é a análise da relação-autor herói, por meio da qual caracterizamos o conceito de polifonia. No entanto, pontuamos que os enunciados ganham realidade semântica na medida em que integram uma rede de possibilidades discursivas relativamente estáveis. A materialidade, formalidade e discursividade do enunciado não ganham sentido para o leitor/ouvinte – e também para o falante – se não participarem de um campo reconhecível. As canções de Chico – entendidas como discurso monológico – são enunciados de natureza verbal – uma vez que a música não será analisada – que participam de um campo da atividade humana comum, nas décadas de 60/70, no Brasil. A monologia constitui-se pela maneira como se organiza, no discurso estético, a relação autor-herói. A relação autor-herói, por sua vez, é definida materialmente pelo modo como estão dispostos os enunciados.

Os enunciados-canções analisados têm suas particularidades enquanto participantes de um gênero como, por exemplo, a reprodução das canções em festivais de MPB (hoje não mais existentes como antes, pelo menos no que concerne à representatividade no quadro nacional); ou ainda, a criticidade inerente a algumas canções que visavam o questionamento do sistema ditatorial e correspondiam à função orgânica de Chico. Além disso, a influência da censura – entendida como receptor – exercia uma função de controle na construção dos enunciados. Tal receptor tinha influência capital na produção sócio-cultural da época, o que significa implicações na produção buarqueana[28].

Ao pensarmos na proposta de "análise lingüística" bakhtiniana, entendemos que o objeto considerado por ele como relevante é o enunciado, ou seja, uma unidade da comunicação discursiva. Essa concepção marca alguns distanciamentos que merecem nossa atenção[29]. Determinadas concepções de língua – uma ligada ao pensamento de Saussure e outra a Humboldt e Vossler – são reducionistas do ponto de vista de Bakhtin.

No início do texto sobre "O Enunciado como Unidade da Comunicação Discursiva" Bakhtin parece tecer a mesma crítica feita por Voloshinov em Marxismo e Filosofia da Linguagem (1999). Contudo, há algumas nuances interessantes. Uma delas é a não denominação das duas correntes em "objetivismo abstrato" e "subjetivismo idealista". Além

[28] Esses fatores são importantes para o entendimento das canções, mas um estudo aprofundado do gênero canção não é o foco do nosso trabalho. Não que isso não seja importante, mas acreditamos também na importância de se delimitar o campo de pesquisa.

[29] Mais uma vez encontramos Bakhtin no entremeio de duas tendências correntes em sua época: Humboldt – apontado também em Marxismo e Filosofia da Linguagem (1999) – e, novamente, a recorrente figura de Saussure.

dessa pequena diferença terminológica, é possível pensar em um ponto divergente com relação a Saussure que nos parece pouco explorado em Marxismo e Filosofia da Linguagem, qual seja, a questão da recepção passiva. Nesse sentido, enquanto o ponto nodal da crítica feita no texto de 1929 é o exacerbado "formalismo" subjacente às teses saussurianas, em "Os Gêneros do Discurso", a crítica volta-se mais diretamente para o modelo de comunicação postulado por Saussure (ou pelo menos possibilitado a partir do CLG).

Bakhtin critica a idéia de que o ouvinte seria alguém passivo, ou seja, um decodificador. Ao contrário, o receptor em Bakhtin é uma das instâncias que determina a produção discursiva. Isto é, no momento de produção do enunciado, o sujeito já antevê seu receptor, ou seja, o processo de construção do discurso não é individual, mas já encerra a relação entre o eu e o outro.

Sob essa ótica se, por um lado, o enunciador não produz "por si mesmo", mas já antevê o receptor, por outro lado, o receptor não apenas aceita passivamente o que lhe é dito, mas, no momento de apreensão do sentido, constrói – ativamente – sua leitura a respeito do que está sendo dito e, a partir disso, toma uma atitude responsiva diante do que lhe é enunciado. A comunicação não é uma via de mão única em que o dizer se direciona ao ouvinte passivo, mas uma via de mão dupla em que o enunciado se torna aquilo ao qual se responde. De acordo com Bakhtin (2003, p.271):

> Até hoje ainda existem na lingüística *ficções* como o "ouvinte" e o "entendedor" (parceiros do "falante", do "fluxo único da fala", etc.). Tais ficções dão uma noção absolutamente deturpada do processo complexo e amplamente ativo da comunicação discursiva. Nos cursos de lingüística geral (inclusive em alguns tão sérios quanto o de Saussure), aparecem com freqüência representações evidentemente esquemáticas dos dois parceiros da comunicação discursiva – o falante e o ouvinte (o receptor do discurso); sugere-se um esquema de processos ativos de discurso no falante e de respectivos processos passivos de recepção e compreensão do discurso no ouvinte.

Se retomamos a idéia de que a censura era um dos receptores (pra não dizer o primeiro receptor) das canções de Chico, temos um exemplo bem claro da atividade do receptor ativo de que fala Bakhtin. Talvez tenhamos até um exemplo extremo do que Bakhtin propõe como "ouvinte ativo". Isso porque esse receptor agia no sentido de impossibilitar a circulação de certos enunciados. A canção "Construção", por exemplo, foi censurada e impedida de circular mesmo depois de gravada e lançada – sob a forma de LP – no mercado.

Ainda com relação aos distanciamentos bakhtinianos, percebemos outros dois nomes citados por ele e que também representam concepções reducionistas da língua. Trata-se de Vossler e Humboldt. Bakhtin critica a idéia de que o ato de produção discursiva é algo individual e contraria a noção de "função expressiva". O problema se dá na medida em que pensar como Vossler implica considerar que a língua atende às necessidades do homem de "auto-expressar-se" ou de "objetificar-se". A essência da linguagem restringe-se à "criação espiritual do indivíduo". Mais uma vez, Bakhtin problematiza a desconsideração da natureza comunicativa da linguagem.

No caso de Humboldt, Bakhtin questiona a consideração da linguagem como elemento formador do pensamento. Nesse sentido, temos a questão central da "função comunicativa da linguagem" em detrimento da função "subjetivista":

> A essência da linguagem nessa ou naquela forma por esse ou aquele caminho se reduz à criação espiritual do indivíduo. Propunham-se e ainda se propõem variações um tanto diferentes das funções da linguagem, mas permanece característico, senão o pleno desconhecimento, ao menos a subestimação da função comunicativa da linguagem; a linguagem é considerada do ponto de vista do falante, como que de *um* falante sem a relação necessária com outros participantes da comunicação discursiva (BAKHTIN, 2003, p.270, grifo do autor).

Bakhtin faz confrontar, de forma dialética, duas importantes correntes lingüísticas e não faz parte de nenhuma delas. Tal posicionamento se deve ao objeto considerado por ele como relevante para uma concepção de linguagem: o enunciado. Isso significa que sua concepção de linguagem implica comunicação, ou seja, a presença de no mínimo dois indivíduos que interagem na história (um enunciado não nasce sozinho). Nenhum ato de produção discursiva deve ser entendido como puramente individual – como queriam os "subjetivistas" – nem puramente passivo – como queriam os "formalistas".

O enunciado não é uma unidade convencional "criada" pelo lingüista para uma abstração teórica, mas unidade real da comunicação enquanto instância vinculada ao momento de enunciação dialogizado. Ele integra um jogo de respostas veiculadoras de valores e posicionamentos sócio-históricos. Obviamente, Bakhtin não descarta o caráter material do enunciado. Contudo, um procedimento de "dissecação lingüística" não é o caminho percorrido por ele para estudar a linguagem, mas uma abordagem dos valores e respostas

dialogadas que ela suscita na medida em que se alternam os falantes na produção dos enunciados:

> O enunciado não é uma unidade convencional, mas uma unidade real, precisamente delimitada da alternância dos sujeitos do discurso, a qual termina com a transmissão da palavra ao outro, por mais silencioso que seja o 'dixi' percebido pelos ouvintes [como sinal] de que o falante terminou (BAKHTIN, 2003, p.275).

Bakhtin distingue oração e enunciado, uma vez que as duas categorias suscitam diferentes formas de abordagem. As canções de Chico Buarque, nesse sentido, não são entendidas como amontoado de versos ou orações, mas como enunciados que respondem a determinadas "perguntas" de seu tempo histórico-cultural. Ao pensar a distinção oração/enunciado, parte-se da idéia de que a oração nunca é determinada pela alternância dos sujeitos falantes. Ela é um "enunciado pleno", ou seja, o contexto oracional é o mesmo do sujeito que fala. Não há abertura para resposta, mas uma pausa para que o próprio sujeito passe a seu próximo pensamento "individualizado". A oração não se relaciona com o contexto extraverbal que a cerceia e "nem com as enunciações de outros falantes".

A oração é regida por critérios gramaticais e, por isso, não integra o campo das unidades de comunicação discursiva. De acordo com Bakhtin (2003, p.278):

> A oração enquanto unidade da língua carece de todas essas propriedades: não é delimitada de ambos os lados pela alternância dos sujeitos do discurso, não tem contato imediato com a realidade (com a situação extraverbal) nem relação imediata com enunciados alheios, não dispõe de plenitude semântica nem capacidade de determinar imediatamente a posição responsiva do outro falante, isto é, de suscitar resposta.

O enunciado, por sua vez, contraria (ainda que não descarte a materialidade) todos os critérios de determinação da oração enquanto unidade estritamente lingüística. As pausas suscitadas pelo enunciado não atendem a uma necessidade do próprio falante enunciador de passar ao próximo pensamento. Elas não são marcadas gramaticalmente. Mais que isso, o enunciado pausa para que o outro entre no diálogo e responda às perguntas levantadas, ou seja, para que se alternem os sujeitos do discurso. É como unidade da comunicação que Bakhtin entende a instância do enunciado, enquanto a oração atende ao campo das unidades lingüísticas.

As obras que integram gêneros secundários (canção, romance, texto científico) também são unidades da comunicação discursiva e são delimitadas pela alternância dos sujeitos falantes. Uma obra adquire sua individualidade a partir do modo como o autor desse enunciado lida com as outras vozes que integram seu discurso e a partir das perguntas que esse enunciado pretende responder/levantar.

A obra, enquanto integrante da réplica dialogizada, constitui-se como elemento diante do qual se deve posicionar. Ela suscita resposta assim como levanta perguntas dentro de determinado espaço da comunicação discursiva. As canções de Chico Buarque, enquanto enunciados, levantam questionamentos relativos à desigualdade e preconceitos sociais. Personagens como Geni, Pedro, o malandro, etc., não são produções do acaso, mas perguntas/respostas possibilitadas por um regime histórico-político de produção discursiva. Enquanto o Brasil vivia o "milagre econômico", o "fim do comunismo" e o alto crescimento da construção civil, circulavam nas sombras personagens que, de certa forma, sustentavam esses "avanços" (Pedros pedreiros de construções que muitas vezes caiam de andaimes) e outros que eram "criados" por esse mesmo sistema (Genis, malandros).

Enunciados como "Geni e o Zepelim" e "Pedro, pedreiro", não são neutros, mas constituem-se como perguntas a certos indivíduos e a certas instituições, assim como respondem criticamente ao regime sócio-político instalado no Brasil nas décadas de 60/70. Uma citação do texto bakhtiniano possibilita ampla reflexão sobre a questão da obra enquanto réplica não-neutra do diálogo social:

> A obra, como a réplica do diálogo, está disposta para a resposta do outro (dos outros), para a sua ativa compreensão responsiva, que pode assumir diferentes formas: influência educativa sobre os leitores, sobre suas convicções, respostas críticas, influência sobre seguidores e continuadores; ela determina as posições responsivas dos outros nas complexas condições de comunicação discursiva de um dado campo da cultura. A obra é um elo na cadeia da comunicação discursiva; como a réplica do diálogo, está vinculada a outras obras – enunciados: com aquelas às quais ela responde, e com aquelas que lhe respondem; ao mesmo tempo, à semelhança da réplica do diálogo, ela está separada daquelas pelos limites absolutos da alternância dos sujeitos do discurso (BAKHTIN, 2003p.279).

Sob a perspectiva de que os enunciados são delimitados, dentre outras formas, pela alternância dos sujeitos falantes, é imprescindível considerar que os lugares de enunciabilidade são centros de re-produção valorativa sócio-historicamente constituídos. Não há enunciado neutro, mas pontos de vista a respeito do mundo tal qual é percebido pelo

sujeito falante. O enunciado é o ponto material de intercambialidade, ou seja, é na materialidade dos enunciados que se encontram as diferentes vozes que circulam em determinado meio sócio-histórico. Os enunciados constituem o quadro da comunicação cultural na medida em que representam o ponto de vista de diferentes lugares subjetivos e, dessa forma, diferentes lugares de construção discursiva.

Sob esse prisma, Bakhtin transpõe a idéia de diálogo real para o vasto campo da comunicação cultural constituída discursivamente. Talvez o que nos permita refletir sobre a amplitude dessa transposição seja o alargamento do domínio de memória suscitado por essa nova concepção de diálogo como intercambialidade dos enunciados em determinada sociedade em determinado momento histórico.

Ao realizar tal paralelo, não podemos nos ater apenas à concepção de diálogo como interação entre dois sujeitos num mesmo tempo/espaço em que um fala enquanto o outro assimila e vice-versa. O dialogismo bakhtiniano propõe-nos uma ativação de memória que permita estabelecer domínios de correlação entre certos enunciados. Essa atualização da memória parece ser um dos pontos cruciais para que os sujeitos posicionem-se diante dos enunciados e respondam a eles. Isto é, fazer dialogar, discordar, concordar são atos ligados a um regime de memória: deslocamento das fronteiras passadas e futuras para o presente movediço. Parece ser nessa direção da memória que Bakhtin (2003, p.286, grifo do autor) aponta quando fala em "imaginação discursiva":

> Quando escolhemos um determinado tipo de oração, não o escolhemos apenas para uma oração, não o fazemos por considerarmos o que queremos exprimir com determinada oração; escolhemos um tipo de oração do ponto de vista do enunciado *inteiro* que se apresenta à nossa *imaginação discursiva* e determina a nossa escolha[30].

Resta-nos agora destacar os três pontos (talvez isso seja até uma síntese do que foi exposto anteriormente) que Bakhtin considera imprescindíveis para conferir ao enunciado seu caráter de conclusibilidade. Já falamos anteriormente da alternância dos sujeitos falantes. Os elementos destacados agora completam ainda mais o caráter antes citado. De acordo com Bakhtin (2003, p.280, grifo do autor), "O primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado é a possibilidade de *responder a ele*".

[30] O destaque é nosso.

A partir da idéia de que o enunciado tem um acabamento, são enumerados três elementos determinantes para que esse acabamento se concretize. A primeira consideração diz respeito ao fato de que o enunciado possui uma “exaurabilidade do objeto e do sentido”. Bakhtin divide a idéia da exaurabilidade de acordo com o caráter dos gêneros. O russo pondera que gêneros discursivos de natureza padronizada (uma ordem, um pedido, bem como enunciados de natureza factual) exaurem com maior totalidade seu objeto, ou seja, as possibilidades de leitura sobre enunciados dessa natureza são mais limitadas em função do caráter “pragmático” de seu sentido (que quase sempre está vinculado a uma ação empírica).

Existem gêneros que possibilitam maior número de leituras devido à maior intensidade do elemento criativo no processo de produção. Tratam-se de discursos do campo literário, musical, cancioneiro, etc. Nesses campos de atividade humana, o objeto do enunciado torna-se praticamente inexaurível. De acordo com Bakhtin (2003, p.281), “Nos campos da criação (particularmente no científico, evidentemente), ao contrário, só é possível uma única exaurabilidade muito relativa; aqui só se pode falar de um mínimo de acabamento, que permite ocupar uma posição responsiva”. Se pensarmos nas canções de Chico, certamente temos predominância da “criatividade” no processo de produção discursiva.

Contudo, Bakhtin não pára por aí com sua descrição do caráter “conclusivo” do enunciado. Além da “exaurabilidade do objeto e do sentido”, há um “projeto de discurso ou vontade de discurso do falante”. Essa idéia deve ser entendida com certas ressalvas para que a unilateralidade não reduza o pensamento de bakhtiniano. Não pensamos em um projeto de discurso intencional no sentido de “intencionalidade psicologista”. Obviamente o enunciado construído pelo sujeito encerra um projeto discursivo (ou uma intenção), mas essa intenção não deve ser entendida como o oculto inconsciente ao qual temos que chegar para descobrir o sentido de um texto. Pelo contrário, a intenção é elemento constitutivo do enunciado e deve ser analisada a partir do que foi dito. A idéia de intenção do falante deve ser entendida no sentido de que ela passa a ser o processo ativo de interpretação/construção do leitor, ou seja, deixa de ser propriedade do falante e integra o universo valorativo do intérprete ativo.

Por último, um terceiro ponto: a conclusibilidade a partir das formas estáveis de enunciado. Nesse momento, de forma especial, entendemos que se inter-relacionam mais visivelmente os conceitos de dialogismo, plurilingüismo e a idéia dos gêneros, pois consideramos que, quando Bakhtin fala do plurilingüismo no romance – em *Questões de literatura e de estética* – fica patente que esse conceito advém da idéia de que a linguagem, no

romance, aproxima-se da realidade viva da linguagem em uso, ou seja, representa estratificações. Tais estratificações não separam os campos e atividade humana de maneira estanque, mas permitem pensar a heterogeneidade da linguagem romanesca e, portanto, da linguagem em seu uso histórico e social, na medida em que os diversos campos da atividade humana interagem de alguma forma. Assim, o plurilingüismo reclama o diálogo entre diversos campos histórico-socialmente constituídos e a estratificação da linguagem que permite pensar a existência de diferentes gêneros do discurso.

Os gêneros discursivos são uma das pré-condições básicas para a comunicação discursiva: "Se os gêneros do discurso não existissem e nós não os dominássemos, se tivéssemos de criá-los pela primeira vez no processo do discurso, de construir livremente e pela primeira vez cada enunciado, a comunicação discursiva seria quase impossível" (BAKHTIN, 2003, p.24).

Contudo, a apreensão dessa categoria em sua totalidade é impossível. Por isso, Bakhtin não propõe uma tipologização de gêneros do discurso. Mais que isso, pensar a existência de uma estratificação lingüística por gêneros serve como elemento a mais para que o analista pense o texto diante do qual se encontra. O estudo desse texto – ainda que parta da idéia de que tal texto pode ser inserido em determinado campo de atividade humana – não deve ser restrito a um preconceito, mas sim uma "reconstituição semântica" empreendida a partir do que está manifesto no/pelo enunciado. Bakhtin (2003, p.286) afirma que

> Uma das causas do desconhecimento lingüístico das formas de enunciado é a extrema heterogeneidade destas no tocante à construção composicional e particularmente à sua dimensão (a extensão do discurso) – da réplica monovocal ao grande romance. Uma diferença acentuada nas dimensões também ocorre no âmbito dos gêneros do discurso oral. Por essas razões, os gêneros do discurso se afiguram incomensuráveis e inaplicáveis na condição de unidades do discurso.

Sob esse prisma, a natureza sócio-individual do enunciado não permite a manifestação de todas as potencialidades de um gênero discursivo, o que torna o gênero uma categoria movediça e multifacetada, pois sua manifestação é sempre parcial. O fato de sabermos se determinado texto é um romance não nos permite afirmar que todos os romances são iguais, embora apresentem a mesma arquitetônica.

A noção de enunciado é importante para que pensemos o *status* do conceito de polifonia em Bakhtin. A relação autor-herói só pode ser pensada a partir de enunciados que

constroem tal relação. A monologia e a polifonia só podem ser pensadas por meio dos enunciados construídos a partir da relação entre autor-herói na atividade estética. O diálogo só pode ser realizado se existirem enunciados. Por último, o sujeito só pode existir a partir das vozes que enuncia, ou seja, pelos enunciados que produz.

### 1.1.3 Polifonia?

Conforme a hipótese de nosso trabalho, nem todos os discursos são polifônicos. Tomamos, para elucidar nossa proposição, algumas canções de Chico Buarque, que serão analisadas posteriormente. Posicionamo-nos, dessa forma, contra a homogeneização dos conceitos de polifonia, dialogismo e de plurilingüismo.

Em Problemas da Poética de Dostoiévski (1997), Bakhtin propõe seu conceito de polifonia, vinculada ao estilo do prosador russo criador de Crime e Castigo. O capítulo do texto bakhtiniano referente ao enfoque dado pelo autor à personagem ("A Personagem e seu Enfoque pelo Autor na Obra de Dostoievski") propõe o que entendemos como polifonia. Tal conceito vincula-se, principalmente, ao modo como o autor-criador constrói a imagem da sua personagem e se relaciona com ela. Esse processo particulariza-se em Dostoiévski. De acordo com a tese bakhtiniana,

> A personagem interessa a Dostoiévski enquanto ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante. Para Dostoiévski não importa o que sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma (BAKHTIN, 1997, p.46).

O discurso literário-polifônico parte da condição de o objeto de representação ser a autoconsciência da personagem. A voz autoral coloca-se eqüipolentemente diante da voz de seu herói e dialoga com ela. Não há sobreposição de vozes, apesar de o discurso ser organizado pelo autor. Bakhtin não nega que o romance polifônico integra o campo de visão artística de um autor. Contudo, essa construção diferencia-se no momento em que o autor-criador procura representar seu herói como um "tu", e não como um "ele", ou seja, a autoconsciência passa a ser objeto de representação.

A personagem absorve os traços conclusivos como se fossem seus e "questiona" a determinação conclusiva do autor. O herói ganha vida fora da consciência autoral que a criou e passa a viver de forma relativamente independente. Como afirma Bakhtin (1997, p.63),

> Assim, a nova posição artística do autor em relação ao herói no romance polifônico de Dostoiévski é uma posição dialógica seriamente aplicada e concretizada até o fim, que afirma a autonomia, a liberdade interna, a falta de acabamento e de solução do herói. Para o autor o herói não é um "ele" nem um "eu" mas um "tu" plenivalente, isto é, o plenivalente "eu" de um outro (um "tu és").

Dessa forma, Bakhtin delineia o campo de visão artístico de Dostoiévski. A partir disso, como pensar o campo de visão artístico de Chico Buarque? Essa pergunta pode ser respondida sob a ótica da monologia – processo de criação oposto ao de Dostoiévski. No mesmo texto, Bakhtin (1997, p.56) cita Tolstói e Puchkin:

> O mundo de Tolstói é monoliticamente monológico: a palavra do herói repousa na base sólida das palavras do autor sobre ele. No envoltório da palavra do outro (do autor) está representada também a última palavra do herói; a autoconsciência do herói é apenas um momento de sua imagem estável e, em essência, é predeterminada por essa imagem inclusive nos casos em que a consciência passa tematicamente por uma crise e pela mais radical reviravolta interna.

Nesse sentido, o mundo artístico monológico objetifica a personagem no sentido de que ela só fala a partir da voz do autor. É também o caso de Púchkin:

> Púchkin constrói a história de Griniov num campo de visão rigorosamente monológico, embora esse campo de visão não seja, em hipótese nenhuma, concebido como exteriormente composicional por não haver discurso direto do autor. Mas é justamente esse campo de visão que determina toda a construção, donde resulta que a *imagem rigorosa de Griniov* é uma imagem e não um discurso; o discurso do próprio Griniov é um elemento dessa imagem, vale dizer, esgota-se plenamente nas funções caracterológias do enredo e da pragmática. A visão que Griniov tem do mundo e dos acontecimentos também é mero componente de sua imagem; tal visão é apresentada como realidade característica e nunca como posição racional imediatamente significativa e plena (BAKHTIN, 1997, p.57).

Em "Geni e o Zepelim", o que temos de Geni – personagem da canção – é sua imagem, e não seu discurso. Esse herói é um "ele" e não um "tu". Mais do que representar a autoconsciência do herói, o autor-criador utiliza a imagem desse herói para um propósito crítico. O universo artístico da canção assemelha-se bastante ao mundo de Tolstói e Púchkin.

A canção evoca outras vozes sociais – como a religiosa – que se diferenciam em relação à voz autoral. O discurso, nesse sentido, é marcado por uma diversidade de vozes que manifestam diferentes valores relacionados à classe de pertencimento dos heróis. Por esse

prisma, não seria justo – partindo da condição plurivocal do discurso – considerar todo discurso polifônico? Com relação a essa questão, importa esclarecer alguns pontos relativos à diferença entre polifonia e plurilingüismo, na medida em que reduzir o conceito de polifonia ao caráter plurivocal do discurso é confundir duas categorias interdependentes, mas distintas.

O discurso de Chico deixa pistas do que Bakhtin denomina plurilingüismo. Há recorrências às estratificações sofridas pela língua na medida em que ela integra os meios sociais e históricos. Ao pensarmos nesse conceito – desenvolvido no estudo sobre o romance – percebemos a maior funcionalidade do conceito de plurilingüismo em relação à polifonia. Mais que um processo desenvolvido no interior do romance, o plurilingüismo aplica-se também ao caráter dialógico de todo discurso, ou seja, um discurso nunca se dirige diretamente ao seu objeto porque sempre existirão outras vozes anteriores que já falaram sobre esse objeto.

O plurilingüismo, desse modo, serve a dois planos teóricos distintos e interdependentes: o plano da concepção de discurso para o Círculo de Bakhtin e o plano da concepção de romance para Bakhtin ele-mesmo. O conceito de polifonia – salvo algumas exceções na filosofia – serve ao plano literário, pois está vinculado ao estudo do estilo de Dostoiévski. Não que a concepção dialógica de linguagem não esteja subjacente ao conceito de polifonia. O inverso é que parece problemático. Principalmente se considerarmos o que nos diz Tezza (2003, p.183, grifo do autor):

> O caso da polifonia dostoievskiana é exemplar para se perceber a diferença entre um instrumental técnico da crítica, uma categoria meramente literária, e uma visão de mundo, uma categoria que se postula no terreno da filosofia e dá ética. Bakhtin define polifonia como uma estrutura complexa cujos heróis (cada um portador de um ponto de vista definido, enraizado numa situação concreta na vida, autônomo e não finalizado com relação ao olhar do narrador) vivem num perpétuo presente, numa coexistência dramática, inacabada e não finalizável, não redutível à reificação do autor. Na obra polifônica os heróis não se definem pela biografia nem se determinam pelo seu passado; não podem nem mesmo ser definidos por suas características físicas, pelo olhar de fora, e sequer pelas características lingüísticas (quanto mais característica a sua linguagem, mais objetificado o herói será). O herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente (nesse caso, não haveria obra de arte); ele é representado nessa dimensão, por um autor que se relaciona com ele em condição de igualdade. E mais: na obra polifônica os heróis são sempre *ideólogos*, portadores de concepções complexas enraizadas no mundo das idéias.

Ainda de acordo com Tezza (2003, p.183, grifo do autor):

> Observe-se que nenhum desses traços, para Bakhtin, será dispensável: é o conjunto deles que fundou o que ele chama de *romance polifônico*, um gênero de romance do qual, quarenta anos depois da edição do livro sobre Dostoiévski, o próprio Bakhtin, em entrevista a Zbigniew Podgórzec, não encontrará mais do que dois ou três exemplos, alguns curiosamente (e sintomaticamente) extraídos da filosofia, e não da ficção (como *O mito de Sísifo*, de Camus).

Ao pensarmos no exemplo de "Geni e o Zepelim" sob a ótica dos dizeres de Tezza, parece-nos ser mais prudente pensar em plurilingüismo e não em polifonia, ainda que o plurilingüismo em Bakhtin esteja mais diretamente ligado ao romance[31]. Isso pode ser pensado, na canção de Chico, a partir de alguns termos como **bosta**, **bendita** e **maldita**[32], respectivamente vinculados à linguagem popular e religiosa, o que nos remete à estratificação da língua a partir dos meios sociais em que se insere.

O caráter monológico da canção vincula-se à proposta discursiva de crítica a determinados valores, como o moralismo religioso que **Joga pedra na Geni**. Essa crítica aparece também em outras canções como "O malandro nº 2", "Construção" e "Pedro, pedreiro". Ao pensarmos a posição autoral de Chico Buarque não podemos descartar que ele contrariava o regime militar. Ao tomarmos a figura do Zepelim e do comandante, por exemplo, podemos fazer uma ligação histórica entre o militarismo do comandante e o militarismo político existente no Brasil nesse período – o que marca um aspecto da produção artística buarqueana.

A crítica participa da constituição do lugar orgânico ocupado por Chico – representante de ideários esquerdistas durante a vigência do regime militar. De acordo com Ferroni (2007, p.7)

> [...] o intelectual de esquerda era uma espécie de *a priori* (numa perspectiva que, em primeiro lugar, mesmo quando proclamava a morte da literatura, era de tipo puramente literário), caracterizava-se fora de sua condição no universo do trabalho, da comunicação e da cultura; atribuía-se uma função e objetivos, submetia-se até mesmo à crítica e à autocrítica, identificando a si mesmo e a sua presença cultural ao curso da história, assumindo a tarefa de acelerar e antecipar um futuro predeterminado que não podia deixar de ter como ponto de chegada a revolução ou o advento de uma humanidade nova.

---

[31] Apesar de as duas categorias advirem do estudo sobre o romance, parece-nos que o plurilingüismo tem maior aplicabilidade no estudo de outros textos que a polifonia.
[32] Voltaremos a esses termos na análise da canção (seção 3).

As condições em que Gramsci analisa o *status* do trabalho intelectual são diferentes do momento de produção da obra de Chico. No entanto, não parece absurda a relação entre a análise gramsciana sobre a função do intelectual orgânico e a prática discursiva do compositor no momento de Ditadura Militar. O discurso de buarqueano exerce uma função de unificação – ou universalização – dos ideários esquerdistas. Há um efeito de preocupação com a situação popular que perpassa as canções. Por ocupar esse lugar de resistência ao regime – e de "porta-voz da massa" – o discurso do compositor tem como marca a crítica social, manifestada sob a forma de contra-proposta e vontade de inversão da ordem.

É possível complementar essa função intelectual proposta por Gramsci com o modelo de intelectual defendido por Sartre[33]. A importância de Sartre reside no fato de ele dedicar, um ponto de seu texto *Em defesa dos intelectuais*, à relação entre os intelectuais e a massa. O filósofo francês afirma que o intelectual:

> [...] só tem um meio de compreender a sociedade onde vive: ter sobre ela o ponto de vista dos mais desfavorecidos. Estes não representam a universalidade, que não existe em lugar nenhum, mas a *imensa maioria*, particularizados pela opressão e exploração que fazem deles os produtos de seus produtos, roubando-lhes os fins (exatamente como faz com os técnicos do saber prático) e fazendo deles os meios particulares da produção, definidos pelos instrumentos que produzem e que lhes designam as tarefas; sua luta contra essa particularização absurda leva-os, eles também, a buscara a universalidade: não mais a da burguesia – quando se toma pela classe universal –, mas uma universalidade concreta de origem negativa, nascida da liquidação dos particularismos e do surgimento de uma sociedade sem classes (SARTRE, 2000, p.42).

Curiosa citação de Sartre, que nos incita a pensar não apenas na crítica buarqueana materializada nas canções, mas também na concepção de polifonia de Bakhtin. Parece-nos que esse ideário de igualdade – sociedade sem classes – serve como pano de fundo para a leitura que o russo faz dos romances de Dostoiévski. Um dos pontos destacados por Ferroni é que o século XX encontra-se marcado pela concepção da vida como ato[34], advinda dos constantes estudos sobre a literatura. Mais do que "estudos de literatura". Há a crença de que a literatura pode "libertar" os indivíduos da opressão por meio de uma espécie de humanização universal:

---

[33] Sem dúvida, há particularidades entre o pensamento de Gramsci e Sartre. No entanto, acreditamos que seja possível uma relação, até porque Sartre cita a noção de intelectual orgânico proposta pelo pensador italiano.
[34] Esse é um ponto que perpassa a obra bakhtiniana.

> No caso do modelo sartriano (que agiu, muitas vezes, sem que houvesse uma influência direta dos textos de Sartre), o predomínio da literatura foi totalmente explícito: esse modelo apoiava-se em toda uma série de relações e atitudes propostas pela literatura, numa identificação imediata entre intelectual e escritor; fazia referência a responsabilidades e urgências vindas da literatura, de uma noção de literatura muito bem definida e difundida. Seu ponto de partida era a aspiração, típica do século XX, à afirmação da vida como "ato": a palavra literária era considerada uma busca perpétua de ação, como um movimento incessante para fora de si, expansão da personalidade do escritor além dos limites do horizonte ideológico dado (FERRONI, 2007, p.7-8).

A nosso ver, esse caráter crítico vinculado à função de Chico como intelectual orgânico é a fonte de seu discurso monológico. É preciso ser radical ao adotar o ponto de vista da massa para olhar para o mundo. É isso que faz de um indivíduo da burguesia um intelectual – e não um falso intelectual, como afirma Sartre (2000, p.40, grifo do autor):

> Ele aplica, às apalpadelas, um método rigoroso a objetos desconhecidos que desmistifica ao se desmistificar; desenvolve uma ação prática de desvelamento ao combater as ideologias e ao desnudar a violência que elas mascaram ou justificam; trabalha para que uma universalidade social seja um dia possível, em que todos os homens serão *verdadeiramente* livres, iguais e irmãos, certo de que nesse dia, mas não antes, o intelectual desaparecerá e os homens poderão adquirir o saber prático da liberdade que ele exige e sem contradição. Por enquanto, todo o tempo ele pesquisa e se engana, tendo como único fio condutor o seu rigor dialético e seu radicalismo.

Estranha semelhança entre o discurso de Chico e o fundamento da polifonia bakhtiniana. O discurso buarqueano, ao construir a imagem de seu herói, depara-se com uma série de outros discursos que também falam sobre seu herói. Tal fato leva-nos a considerar todo discurso plurilíngüe – mesmo que essa afirmação seja exemplificada apenas pela análise do universo artístico de Chico – pois, não existe discurso individual. Porém, as falas presentes nas canções passam pela "autoridade" autoral e não ganham uma existência "independente". Sob esse prisma, não é viável pensar que todo discurso é polifônico uma vez que nossas análises o comprovam e o próprio Bakhtin aponta exemplos de autores monológicos, enquanto sujeitos que ocupam um lugar de radicalidade.

O plurilingüismo consiste na reprodução de uma multiplicidade discursiva que impossibilita um discurso de se dirigir diretamente ao seu objeto. Isso significa que todo discurso integra uma rede de discursos e no momento em que ele tenta se dirigir a um objeto depara-se com outras falas sobre ele. Para Bakhtin, essa multiplicidade discursiva não se

distribui a esmo, mas ocupa lugares discursivos sócio-historicamente construídos. Uma vez que a sociedade se estratifica em classes, a língua também se estratifica e é utilizada de acordo com os campos nos quais ela se insere. Tal condição de todo discurso é apreendida por Bakhtin no romance – representante literário dessa "realidade" lingüística.

Chico Buarque representa esse plurilingüismo em "Geni e o Zepelim", tanto lingüisticamente como discursivamente. Reforçamos a presença de termos como: **bosta**, **bendita**, **maldita**, **canhões**; personagens como: Geni, comandante, prefeito, bispo, banqueiro. Isso confere aspectos prosaicos relativos ao mundo artístico de Chico Buarque dessa época. Talvez isso não ocorra em todas as canções, mas podemos observar essa marca em outras: "O malandro nº 2", "Construção", "Pedro, pedreiro". Todas elas traduzem cenas do cotidiano, ou seja, acontecimentos da vida traduzidos pelo discurso da arte.

As características da plurilingüicidade inviabilizam a equiparação do conceito de plurilingüismo ao de polifonia sem ressalvas. O conceito de plurilingüismo, fundamentado na concepção dialógica da linguagem, é muito produtivo no campo literário, pois vincula a prosa ao princípio histórico-social de existência da linguagem. A polifonia – também fundamentada na concepção dialógica da linguagem –, por sua vez, pertence a um gênero específico – o romance polifônico de Dostoievski – e, na obra de Bakhtin, esse conceito não aparece desvinculado da relação estética basilar – a relação autor-herói.

Em segundo lugar, para um texto ser plurilíngüe não é necessário que as personagens tenham vozes eqüipolentes – o que não ocorre com a polifonia. Além disso, Bakhtin afirma que no romance de Dostoiévski as personagens são ideólogas e não apenas objetos que servem aos fins autorais. Talvez – e esse não é nosso objetivo aqui – seja possível relacionar o conceito de polifonia a uma concepção filosófica idealista e humanista. Isso pode ser uma questão a ser pensada se considerarmos o ponto em que Bakhtin propõe a eqüipolência. Há um ideário socialista utópico e também uma concepção de igualdade entre os homens. Pode ser que, em um momento de repressões, exílios, trabalhos forçados, enfim, uma época em que imperava o autoritarismo político, Bakhtin acreditasse em uma nova era em que os homens pudessem, de fato, comunicar-se, ou seja, constituir-se como sujeitos a partir do outro.

Obviamente subjaz à noção de polifonia – e da eqüipolência a ela relacionada – a noção de diálogo em Bakhtin. Retomamos essa idéia para destacar que o diálogo bakhtiniano não é consenso, uma vez que, se há consenso, perde-se a real existência da dialogia e se instaura o silêncio monológico. O que afirmamos aqui – sob a égide inquietante da dúvida –

advém de certas entoações que parecem transparecer nos textos bakhtinianos. Faraco (2006, p.73, grifo do autor) afirma que “Neste ‘simpósio universal’, a morte absoluta (o não-ser) é o estado de não ser ouvido, de não ser reconhecido, de não ser lembrado. Isto porque *ser significa se comunicar*, significa ser para um outro e, pelo outro, ser para si mesmo”.

Faraco fala dessa utopia de Bakhtin a partir do conceito de dialogismo. Nós propomos, juntamente com ele, que a elaboração máxima dessa “vontade de igualdade” materializa-se no conceito de polifonia resultante da análise do mundo artístico de Dostoiévski. O mundo de Dostoiévski parece representar, para Bakhtin, a materialização fictícia de sua concepção filosófica. O idealismo/humanismo – como posicionamentos filosóficos bakhtinianos – parecem ser elementos importantes na formulação de seus conceitos. Nesse sentido, é perigosa a homogeneização (dialogismo = plurilingüismo = polifonia)– o “fetiche teórico” (GREGOLIN, 2006) –, que, muitas vezes, resulta da ausência de reflexão epistemológica.

Ressaltamos, no que concerne ao Círculo, que

Dessa forma, reiteramos nossa idéia de que há um fundo histórico-social que possibilita a Bakhtin e seu Círculo trabalhar também com questões filosófico-idealistas. Há, em Bakhtin, o “mesmo” idealismo existente no jovem Marx, ou seja, a crença em um sistema socialista que igualaria os seres humanos. Aliás, esse é, segundo Gregolin (2006), um dos pontos nodais a partir do qual Pêcheux critica a leitura que Bakhtin/Voloshinov fazem de Marx. A crítica de Pêcheux parte justamente do corte operado por Althusser e que divide Marx em “jovem Marx” e “Marx maduro”.

Com relação ao conceito de plurilingüismo, apesar de estar vinculado à teoria do romance em Bakhtin, essa noção problematiza o ideário formalista de linguagem poética na medida em que nos possibilita pensar na natureza plurilíngüe dos discursos, ou seja, nenhum discurso – mesmo o poético – pode representar puramente seu objeto. O plurilingüismo vai além da visão estética e quase se confunde com a noção de dialogismo. Assim, essa categoria admite maior extensão ao estudo do discurso, pois, não exige eqüipolência. Em contrapartida, por exigir eqüipolência, a polifonia não é extensiva a qualquer discurso, pois, pelos critérios de Bakhtin, os exemplos são raros.

O conceito de dialogismo bakhtiniano, por sua vez, choca-se com a noção saussuriana de língua. Não podemos nos esquecer que as críticas do Círculo a Saussure e aos formalistas estão diretamente ligadas a essa concepção. Para Bakhtin – a partir da idéia do plurilingüismo – a língua única – como sistema de formas abstratas – não existe, mas existem línguas. A abstração lingüística só existe para finalidades específicas e teóricas:

> A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas (BAKHTIN, 1988, p.96).

As categorias de plurilingüismo e polifonia não são da mesma natureza que o dialogismo, uma vez que o caráter dialógico é um fundamento da linguagem, antes mesmo dela entrar no universo estético[35]. Como afirma Tezza (2003, p.232, grifo do autor):

> *Dialogismo* é uma categoria essencial da *natureza da linguagem*, antes de qualquer coisa, antes mesmo que a linguagem entre no universo estético; a linguagem concreta, *o momento verbal bakhtiniano* é *dialógico* (...); nenhuma significação se instaura, em nenhum evento concreto, sem a presença de, no mínimo, *dois centros de valor*.

Outro ponto precisa ser considerado no que concerne ao discurso polifônico de Dostoiévski e os outros discursos artísticos de caráter monológico. Tezza aponta para outra questão a ser considerada: não podemos incorrer na falácia de nos inserirmos em uma discussão valorativa que julga o texto polifônico de Dostoiévski melhor ou pior que outros textos de natureza monológica. Para Tezza, o que deve direcionar nossa leitura é que são discursos de natureza diferente. Não se trata de melhor ou pior:

> É preciso ter em mente aqui que se trata de *dois planos teóricos*, o da natureza da linguagem e o da realização estética. A ignorância desses dois planos, mais a confusão profunda entre categoria técnica e índice axiológico, levaria a considerar, por exemplo, que *A morte de Ivan Ilitch*, uma obra de substância monológica (nos termos bakhtinianos) da primeira à última linha, seria uma obra menor (TEZZA, 2003, p.233, grifo do autor).

Tezza vai mais longe e afirma que o conceito de polifonia é uma categoria não reiterável:

> O conceito de polifonia é uma categoria não reiterável; apesar de toda a aposta de Bakhtin no que ele chama de "novo gênero romanesco", ele mesmo não conseguia encontrar (isso 40 anos depois, em 1974), mais do que dois ou três exemplos de romance polifônico, citando mais obras filosóficas que literárias, Camus em particular. Profundamente imerso no seu projeto da década de 20 de criar uma "filosofia moral", Bakhtin investe Dostoiévski das qualidades que ele buscava numa linguagem capaz de dar conta do "ser-evento", sem transformá-lo no objeto abstrato de uma consciência única. Note-se que ele nunca mais vai usar essa categoria; nas obras dos anos 30 e 40, a "polifonia" desaparece, substituída pelo conceito muito mais amplo e funcional de "plurilingüismo" (TEZZA, 2003, p.231).

---

[35] Contudo, parece-nos que o conceito de plurilingüismo permite maior aproximação com o dialogismo, ainda que a polifonia tenha em sua base a concepção dialógica da linguagem, pois, essa categoria tem uma definição condizente com a realidade de qualquer discurso: nenhum discurso dirige-se diretamente ao seu objeto.

A polifonia tem uma aplicabilidade singular, que restringe a utilização em qualquer texto. Se tomarmos, novamente, “Geni e o Zepelim”, consideramos inviável entender esse discurso como polifônico. A autoconsciência do herói não é objeto de representação mas, certa crítica social direcionada pelo autor-criador. Não há eqüipolência de vozes, mas sobreposição da voz autoral sobre as outras.

Ressaltamos que não se trata de pensar no discurso de Chico como menor ou maior que o romance de Dostoiévski, mas que o discurso buarqueano tem suas particularidades como têm particularidades o momento histórico de produção das canções. Não podemos nos esquecer que as canções de Chico Buarque – principalmente as desse período – têm, em grande parte, um cunho crítico e político. Tanto o é, que ele se auto-exilou certo período na Itália, teve canções interditadas, teve que responder ao DOPS, enfim, a vida do compositor foi fortemente marcada por um período de constante vigilância e perseguição.

O caráter monológico do discurso de Chico não está totalmente vinculado às intenções autorais, mas também motivado pelo momento histórico e pela relação que esse sujeito mantém com a língua. Nessa relação com a língua, vemos um discurso constantemente marcado por referências literárias e uma extensa rede de figurativizações, que constituem certa organicidade. Em “Geni e o Zepelim”, apreendemos, claramente, um diálogo com outros textos como o conto “Bola de sebo” de G. de Maupassant e com a própria Bíblia sagrada.

Percebemos isso pela relação discursiva – ainda que com ressalvas – entre a figura de **Geni** – como o “cordeiro que redime a cidade” – e a figura de Cristo. Com relação ao conto de Maupassant, notamos que **Geni** é usada pela cidade para conseguir a liberdade e o perdão para essa mesma cidade. No conto do literato francês, Bola de sebo é usada da mesma forma para que o comandante alemão libere a carruagem para os nobres franceses seguirem viagem.

Além disso, o discurso de Chico retoma alguns discursos relativos, principalmente, à moralidade. O coro que canta “Joga pedra na Geni” retoma, por exemplo, aspectos do período de “caça às bruxas” e da Inquisição. Nessa retomada discursiva, o autor-criador se posiciona em favor de seu herói para, dessa forma, questionar esses outros discursos.

Gramsci afirma que

> Todo grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político [...] (GRAMSCI, 2000, p.15).

Dessa forma, as canções de Chico representam aspectos ideais da esquerda política brasileira nas décadas de 60/70. As letras são, quase sempre, marcadas por um caráter de denúncia à repressão política e cultural que se opera no Brasil no período de Ditadura Militar. O compositor tem a função de classe específica de proporcionar à esquerda um modelo discursivo com o qual ela se identifique. Há uma espécie de troca: os ideais esquerdistas servem como matéria-prima ideológica para a produção de Chico que, por sua vez, constrói um lugar discursivo veiculador dos ideais da esquerda política.

As constantes retomadas de textos literários anteriores, a relação das canções com ideários marxistas e socialistas e o caráter militante do discurso buarqueano, nos incitam a pensar na figura do compositor como sujeito que exerce a função social de tentativa de unificação daqueles que se encontram alijados do poder. Não é por acaso que muitas canções transmitem o efeito de sentido de valorização da união dos indivíduos em prol de um ideário comum: “Apesar de Você”, “Cordão”, entre outras. Ainda de acordo com Ferroni (2007, p.12),

> Toda a realidade é como um corpo destinado a mover-se em direção desse evento “novo”: e precisamente por ser concebida assim, como um corpo orgânico, requer, em cada setor, um processo de unificação, de “união” não apenas política, mas também moral e cultural.

Assim, esse caráter crítico vinculado às canções de Chico – aliado a um momento histórico de constante repressão – constitui-se como importante estimulante para a construção de um discurso monológico, que tem, dentre outras funções, a de conferir unicidade à esquerda nacional. Não que todos os discursos monológicos sejam construídos sobre condições históricas iguais, mas em Chico, acreditamos que isso deva ser considerado.

Ressaltamos aqui que todo discurso é produzido em um período histórico. O fato de Dostoiévski ter produzido o romance polifônico não é casual. O próprio Bakhtin (1997, p.19) ressalta essa relação entre sujeito, história e língua:

> De fato, o romance polifônico só pode realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou o terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no ocidente, seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo. Aqui, a essência contraditória da vida social em formação, essência essa que não cabe nos limites da consciência monológica segura e calmamente contemplativa, devia manifestar-se de modo sobremaneira

> marcante enquanto deveria ser especialmente plena e patente a individualidade dos mundos que haviam rompido o equilíbrio ideológico e se chocavam entre si.

Percebemos, então, a relação que a produção do romance polifônico manteve com o processo de progressão do capitalismo na Rússia. Não podemos, portanto, desconsiderar essa historicidade ao dizer que todo discurso é polifônico, uma vez que Bakhtin elabora o conceito em uma condição histórica determinada. Nosso trabalho busca entender a particularidade do conceito de polifonia por meio da análise da relação autor-criador/herói, em algumas canções de Chico Buarque, como monológica.

Sob esse aspecto, pensar a monologia das canções não significa que não possamos pensa-las sob a ótica de outras categorias, como o plurilingüismo, evidente na canção e em qualquer discurso. Tal conceito permitiria-nos – se fosse objetivo desse trabalho caracterizar a obra de Chico – entender a forma como Chico vincula o aspectos sociais ao discurso musical, por meio da análise sistemática dos jargões populares, palavrões, enfim, das várias formas estratificadas da língua em consonância com o ritmo musical cadenciado e variado. Ressaltamos a constante presença de heróis do cotidiano representados pelo compositor: Geni, Pedro, o anônimo de “Construção”, o malandro, enfim, uma série de personagens que integram o universo artístico buarqueano.

Sabemos que as rotulações são reducionistas, mas para fins de visualização, consideramos o discurso de Chico monológico e plurilíngüe. Se o caminho correto é esse, ainda não descobrimos. No entanto, é essa inquietação – a nosso ver inerente ao trabalho teórico – que nos move a olhar para a obra artística de Chico Buarque. Tal inquietação soma-se ao fato de que trabalhamos com as concepções do Círculo bakhtiniano. Ressaltamos a profunda dispersão da obra desse Círculo no sentido de que os textos foram publicados fora da ordem cronológica no Brasil. Além disso, o Círculo de Bakhtin não passou pelo movimento estruturalista e tem uma forte base filosófico-fenomenológica. Com relação ao estruturalismo, notamos que não há um rigor terminológico na obra dos russos. Talvez porque não se preocupassem tanto com o rigor operacional. Com relação à base filosófica, isso dificulta na medida em que temos que olhar com um “filtro” os textos de Bakhtin para não submeter sua teoria a homogeneizações redutoras.

## 2 UM OLHAR SOBRE O QUADRO POLÍTICO

As canções de Chico Buarque a serem analisadas são marcadas profundamente por uma tonalidade crítica e, por extensão, mantêm forte vínculo social e histórico com a realidade brasileira das décadas de 60 e 70. O aparelho repressivo, as torturas, as mortes "mal explicadas", os valores que determinavam "regras de conduta" e a situação sócio-econômica do operário exercem importante papel na produção artística de Chico no período supracitado.

Observamos, neste capítulo, as condições de produção que envolveram a obra do compositor a partir do golpe militar de 1964. Não intentamos esgotar ou listar todos os acontecimentos do período de Ditadura, mas arrolar alguns fatos vinculados ao envolvimento "intelectual" nas lutas contra a ditadura e à prática de alguns artistas diretamente afetados pela censura.

O fio condutor deste contexto é o aspecto político. Nesse sentido, tivemos a preocupação de não considerar "heróis" na história brasileira. Não que eles não tenham existido, mas buscamos uma história da ditadura em outro lugar, mais silencioso talvez. Muitos trabalhos sobre Chico Buarque fazem brilhantemente o "enquadramento" da obra do compositor dentro do período ditatorial[36]. Não olhamos predominantemente nessa perspectiva, embora saibamos que Chico – como grande parte dos brasileiros – participou desses movimentos, decorrentes dos acontecimentos políticos da época.

Reconstituímos alguns aspectos da história ditatorial sob a ótica das práticas políticas existentes no Brasil nas décadas de 60/70. O centro de nossa história reproduzida não é a figura de Chico, mas as práticas que se desenrolavam no Brasil no momento em que o compositor compunha suas canções. Desse modo, focamos nossa atenção na prática da tortura e na maneira com que ela foi convenientemente negligenciada; no golpe militar; nas mortes inexplicadas; no fechamento do Congresso Nacional; na indisciplina e anarquia das Forças Armadas, enfim, em uma série de acontecimentos que configuraram um período da história brasileira, da qual Chico participou e na qual ele compôs parte de sua obra.

Operamos o recorte desses acontecimentos para pensar a revolução cultural que ocorria naquele momento como uma reação à conjuntura política. Muitos compositores eram impedidos de realizar seu trabalho quando reproduziam, em suas canções, situações cotidianas. Diante desses discursos revolucionários, o regime adotava medidas violentas como

a tortura, a prisão, o exílio e, até a morte. No entanto, esse radicalismo – quase uma vontade de violência –, muitas vezes, não se dava conta de que muitos discursos revolucionários deixam marcas de posicionamentos ambíguos, ou seja, nem sempre um discurso revolucionário o é totalmente. O radicalismo violento e a indisciplina nos mecanismos de repressão justificam a presença dos acontecimentos elencados nesta seção.

Nesse entremeio de lutas e incômodos, alguns pontos permitem-nos observar certas tendências que constituem parte do campo de visão estético de Chico Buarque. O sistema repressivo (fundamentado, dentre outros aparatos, nas práticas de tortura); uma certa "des-identificação" com os movimentos culturais de sua época; a "incompreensão" que o compositor sofreu por parte do público e um certo "ideal de modernidade" parecem ter sido determinantes para a formação do universo artístico buarqueano e, por extensão, para a criação de suas personagens e da maneira com que o autor-criador relaciona-se com elas. Além disso, de acordo com Meneses (1982, p.19), "É importante observar-se que a formação de Chico processou-se num clima de populismo: na infância, o trabalhismo getulista; na adolescência, o nacional-desenvolvimentismo dos anos JK".

O mundo artístico-monológico de Chico Buarque (nas décadas de 60/70) atende a um posicionamento crítico que as canções adotam diante da realidade sócio-político-cultural brasileira. As canções vinculam-se à marginalidade produzida pelo sistema político da época. Contudo, não podemos nos esquecer que essa "luta" não é só de Chico – por isso evitamos a construção de sua imagem como um tipo "heróico". Mais que isso, o compositor é um dos representantes de uma prática que se formou na época no sentido de criticar – cada um à sua maneira e movidos por interesses diversos – a repressão por meio da heroicização da margem.

Dessa forma, o vínculo com a crítica social é o ponto crucial para a compreensão da relação autor-herói nas quatro canções elencadas como monológicas. Mais que representar suas personagens, ou a consciências delas, as canções materializam o ato de criticar, de denunciar, de propor mudanças. O que percebemos não é a voz das *personas*, mas a do autor-criador que fala por elas.

### 3.1 O Golpe Militar

---

[36] Podemos citar o texto de Adélia Bezerra de Meneses: Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque (1982).

Num primeiro momento, com a finalidade de situar o leitor no que diz respeito ao período de produção das canções, é importante apontar sua cronologia. Enumeramos as canções da seguinte forma: “Pedro, Pedreiro” (1965); “Construção” (1971); “Geni e o Zepelim” (1979) e “O malandro nº 2” (1979). Iniciamos a contextualização pelo golpe militar de 1964, pois foi esse acontecimento que deu início à ditadura militar no Brasil.

O governo de João Goulart foi instaurado e destituído sob a égide de um golpe militar. Em 1961, Jânio Quadros renunciou ao governo antes de completar sete meses no poder. O intuito dessa renúncia é “o primeiro ato de uma trama golpista”. Nesse sentido, ao renunciar, Jânio Quadros pressupôs que os ministros militares, juntamente com a massa populacional, reivindicariam sua volta ao governo e impediriam a posse de João Goulart. De acordo com Toledo (1988, p.8):

> Nem os ministros militares e, menos ainda, as massas populares tomaram qualquer iniciativa no sentido de reivindicar a volta de Quadros. Em várias partes do país, os setores populares e democráticos sairiam às ruas para defender, isto sim, a posse de João Goulart, ameaçada por um arbitrário veto militar, plenamente respaldado pela UDN e demais setores conservadores. As manifestações populares, associadas com as de políticos democráticos e de militares nacionalistas, conseguiram impedir o golpe militar que se configurava em agosto de 1961.

Dessa forma, o fracasso do golpe militar janista possibilitou a entrada de João Goulart na presidência. O governo de Goulart enfrentou um período conturbado politicamente. De um lado, formam-se vários grupos de caráter “esquerdista” que ambicionam mudanças sócio-econômicas. Dentre eles, a UNE (União Nacional dos Estudantes), os CPCs (Centros Populares de Cultura) e as ligas camponesas que se organizavam para discutir a situação política e econômica do Brasil; de outro lado, uma faixa da classe dos militares, que planejavam um golpe militar para destituir Jango da presidência.

Dentre os simpatizantes e “apoiadores” do golpe de 64, estavam os grandes jornais representantes da imprensa nacional como O Globo, a Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo; a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) que, de acordo com Skidmore, “bateu palmas à deposição de Goulart”; e a hierarquia da Igreja, que elogiou o golpe com um manifesto feito pelos bispos influentes: “[...] as forças armadas intervieram a tempo de impedir a implantação de um regime bolchevista em nosso país” (apud SKIDMORE, 2000.

p.63-64). O governo Goulart passou por um profundo confronto entre os movimentos populistas e o dispositivo.

Além disso, o país passava por uma séria crise econômica. Ocorreram, em 1964, mobilizações operárias, estudantis e camponesas. Essas revoltas visavam a uma política de cunho nacionalista, ou melhor, a uma maior consideração da "massa" nas decisões políticas. O governo de João Goulart "permitiu" uma "explosão" de movimentos populares, que, nesse momento, ganhavam força.

A classe militar passou a se preocupar com essas ocorrências, pois, o apoio da camada popular era um fator favorável à reeleição de Jango. A contraposição da "linha dura" ao governo Goulart atende, dentre outras coisas, a ideários políticos antipopulistas. A relação governo-esquerda-movimentos populares incomodava os militares. Não que o governo Goulart fosse realizar grandes reformas ou dividir as riquezas. No entanto, o sustentáculo do poder janguista desagradava os militares na medida em que se fortalecia no vínculo com o partido comunista e com os movimentos populares.

A questão relativa ao comunismo-populismo não era o único temor dos militares. Havia também a preocupação com a reeleição de João Goulart. O presidente pretendia, por meios anticonstitucionais, aplicar outro golpe de Estado para se manter no poder. Em contrapartida, os militares viram-se obrigados a elaborar um golpe para depor Jango:

> Para que o presidente vencesse nos termos em que seu "dispositivo" colocara a questão, era indispensável que se atirasse num último lance de radicalismo, límpido, coordenado e violento. Contra o levante mineiro a bandeira da legalidade era curta. Para permanecer no quadro que radicalizara, Jango precisaria golpear o Congresso, intervir nos governos de Minas Gerais, São Paulo e Guanabara, expurgar uma parte da oficialidade das Forças Armadas, censurar a imprensa, amparar-se no "dispositivo", na sargentada e na máquina sindical filocomunista (GASPARI, 2002, p.83).

De acordo com Gaspari, esses seriam os caminhos a serem tomados por Jango para que pudesse ser reeleito. No entanto, os passos não foram dados e o presidente afundou-se no imobilismo. Isso por dois motivos: o primeiro relacionado às muitas palavras tanto por parte de Jango quanto do "dispositivo" e das forças políticas que visavam à reeleição: "Vigorosos na retórica, murcharam como um balão furado"; o segundo motivo toca diretamente na personalidade de João Goulart, ou seja, "[...] ele seria sempre um pacato vacilante. Os conflitos que tivera com a plutocracia e com a cúpula militar alimentaram-lhe muito mais o conformismo do que a combatividade" (GASPARI, 2002, p.84).

Jango adotaria a política do silêncio. Não só o presidente, mas também as forças de esquerda. A movimentação para que João Goulart permanecesse no poder foi quase nula diante da tomada de posição militar. Os militantes do Partido Comunista, sob a ordem de Prestes, ficaram de sobreaviso. As Ligas camponesas contavam com o número de mais ou menos dois mil homens e também não se mobilizavam. Leonel Brizola organizou um esquema defensivo em Porto Alegre no dia 31 de Março. Assim, "Salvo os ferroviários da Leopoldina que ocuparam a estação central, bloqueando-lhe os trilhos, e o chefe do Gabinete Civil, Darcy Ribeiro, que desde o primeiro momento defendia o bombardeio das tropas de Mourão, nenhum personagem ou grupo da esquerda tomou posição de ataque ou lembrou-se de 'mandar brasa'" (GASPARI, 2002, p.85-86).

Percebe-se, pelo comportamento da esquerda, que a oposição ao governo, isto é, os militares, sabiam que o primeiro passo a ser tomado era depor Goulart. Em contrapartida, a esquerda que apoiava o governo queria manter o presidente no poder, entretanto, não se sabia pra quê nem em benefício de quem. O clima de incerteza refletia o medo da esquerda de que o presidente a traísse, ou seja, com o massacre de Mourão, João Goulart ficaria com enorme poder nas mãos e isso era algo para ser pensado no interior da própria esquerda:

> Às 23 horas, depois de receber instruções do Partido Comunista, o secretário do comitê universitário do Rio de Janeiro, José Salles, reuniu à porta da Faculdade Nacional de Filosofia o comando dos estudantes que a haviam ocupado e disse-lhes que evitassem radicalizar, pois Jango controlara a situação e poderia usar seu fortalecimento para golpear a esquerda (GASPARI, 2002, p.86-87).

Assim como a esquerda questionava o poder que Jango teria nas mãos a direita também tirava suas conclusões a respeito. A direita, então, vincula-se a elementos do governo norte-americano para assegurar algum "apoio" no momento do golpe. O apoio consistia-se no fornecimento de combustível, armas e, inclusive, um porta aviões que eventualmente atracaria nos portos brasileiros. A camada militar brasileira busca apoio em Washington[37] para aplicar o golpe:

> Às 11h:30 da manhã de 31 de março de 1964, (...) estavam reunidos em Washington o secretário de Estado, Dean Rusk, o secretário de Defesa, Robert McNamara, o chefe da junta de chefes do Estado-Maior, general Maxwell Taylor, e o diretor da CIA, McCone. A agenda tinha seis itens. O

[37] Gaspari (2002, p.102) afirma – no que diz respeito à ligação EUA e militares golpistas: "[...] nenhum brasileiro, civil ou militar, participou da deposição de João Goulart porque os Estados Unidos a desejavam".

> quarto era um relatório sobre "a capacidade de apoio aéreo e naval americano" aos revoltosos. Uma hora e vinte minutos depois dessa reunião, enquanto Mourão dormia a sesta, o contra-almirante John Chew, vice-diretor de operações navais, ordenava ao comandante-em-chefe da Esquadra do Atlântico o deslocamento de um porta-aviões à frente de uma força-tarefa para a "área oceânica nas vizinhanças de Santos, Brasil" (GASPARI, 2002, p.99).

Além disso, os militares conseguiram fazer com que Kruel aderisse ao movimento revolucionário. Amaury Kruel era comandante do II Exército em São Paulo e amigo de Jango. Defendia a idéia de emparedar o presidente sem depô-lo. Não queria derrubar Goulart, mas que ele pusesse um fim à relação com a esquerda, mais especificamente com o Partido Comunista. O comandante mantinha-se fiel à Constituição e defendia a manutenção dos poderes constituídos. Às 22 horas, Kruel telefona ao presidente e, depois desse telefonema, mais dois são feitos, "[...] sempre pedindo-lhe, em vão, que jogasse a esquerda no mar".

Soma-se a essa "aliança com a esquerda", a anarquia que se instalava no dispositivo militar – anarquia que se consistiria em um dos principais problemas enfrentados pelo próprio regime ditatorial. Dois acontecimentos marcam o ponto crítico dessa "desestabilização das Forças Armadas": um deles diz respeito ao levante dos marinheiros; o outro ao discurso do presidente no Automóvel Clube. O levante dos marinheiros ocorreu após o mandato de prisão de doze graduados que transformaram uma "Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais numa entidade parassindical, monitorada pelo Partido Comunista".

Elio Gaspari (2002, p.50, grifo do autor) narra que

> Sargentos, cabos e marujos amotinaram-se no palácio do Aço, sede do Sindicato dos Metalúrgicos do Rio de Janeiro, controlado pelo PCB. Por quatro dias recusaram-se a abandoná-lo, exigindo que as punições fossem revogadas. Uma tropa de fuzileiros enviada para desalojá-los foi desmoralizada por 23 de seus soldados, que jogaram as armas ao chão e aderiram à revolta. Só se contornou a crise quando oficiais do Gabinete Militar da Presidência foram ao sindicato e sentaram à mesa de negociações com o líder da rebelião, o marinheiro de primeira classe José Anselmo dos Santos, nacionalmente conhecido como *Cabo Anselmo*.

O resultado das negociações fez com que a oficialidade da Marinha fosse duplamente desmoralizada: primeiro, porque os marinheiros presos foram levados para um quartel do exército; segundo porque, após serem libertos, saíram às ruas do Rio de Janeiro, em passeata, carregando dois almirantes de esquerda nos ombros.

Em uma das falas do discurso proferido no Automóvel Clube Jango (apud GASPARI, (2002, p.63) diz:

> Quem fala em disciplina, senhores sargentos, quem a alardeia, quem procura intrigar o presidente da República com as Forçar Armadas em nome da disciplina, são os mesmos que, em 61, em nome da disciplina e da pretensa ordem e legalidade que eles diziam defender, prenderam dezenas de sargentos.

Vê-se que os militares dividiam-se entre uma possível tomada do poder e a defesa do poder constituído. A "fidelidade das Forças Armadas" que Jango dizia/acreditava ter, não era algo absoluto. Ele tinha sim uma faixa militar que o apoiava: a "sargentada" principalmente, mas, um setor considerável da oficialidade não estava com o presidente e queria sua derrocada[38].

Depois que Jair Dantas – ministro da Guerra – abandona o cargo, Goulart toma um avião para Brasília. As tropas de Kruel – agora adepto da "revolução" – moviam-se no vale do Paraíba. O general Muricy, então na cidade de Areal, iria encontrar o as tropas do general Cunha Mello. No Rio Grande do Sul, os entrocamentos ferroviários estavam tomados pelos rebeldes. De acordo com Gaspari, o general Golbery escreve o Manifesto dos Generais da Guanabara:

> Redigida por Golbery na manhã de 1º de abril e assinada por Castello e Costa e Silva, a proclamação acusava Jango de ser dominado por um "ostensivo conluio com notórios elementos comunistas" e de ter caído em "flagrante ilegalidade". Fazia um apelo para que, "coesos e unidos, restauremos a legalidade", e concluía repetindo o refrão: "Camaradas do exército, unamo-nos em defesa do Brasil" (GASPARI, 2002, p.105-106).

Com a iniciativa militar e a inação da esquerda que o apoiava, chegara ao fim o governo Goulart e iniciava-se um novo quadro político. Após a redação do manifesto, Castello, Geisel e Golbery escondiam-se num apartamento em Copacabana. Sabiam que estava feito e que o golpe tivera sucesso. O marechal Ademar de Queiroz, que também se encontrava no apartamento, filosofou: "Agora vem o pior, a fase das ambições" (apud GASPARI, 2002, p.106). Começava-se a estruturar o novo "dispositivo" com papel à mão, listando nomes e posições militares.

---

[38] O ministro da guerra, Jair Dantas, por exemplo, após telefonar ao presidente para exigir o corte de relações com a esquerda, abandona o cargo.

### 2.1.1 – Tortura, contenção e omissão: dissenções entre o regime e o porão

Após a ida do presidente para o Rio Grande do Sul, Auro Moura Andrade – então presidente da Câmara – declara vaga a presidência da República. Em reunião no palácio do Planalto, Raniere Mazzilli foi nomeado presidente. Enquanto Mazzili era empossado, Goulart era obrigado a se retirar do país. Data desse período sua fuga para Montevidéu. No momento anterior à partida de Goulart, Auro conversava com o chefe da representação americana na capital:

> Johnson telegrafara a Mazzilli na noite do dia 2 apresentando-lhe 'calorosos votos de felicidade' e proclamando que as relações de amizade e cooperação entre os nossos dois go -1equtos representam um grande legado histórico e arma preciosa para
> liberdade neste hemisfério e no mundo (GASPARI, 2002, p.115).

Havia grande--5xpectativas em to1eracasso de Mazzilli, que não era considerado presidente que permanecesse muito tempo no poder e, dessa forma, alguns militares (Kruel, Costa e Silva e Castello Branco) movimentavam-se no sentido de assumir o go -1e "Mazzilli não tinha biografia que lhe permitisse durar".

O deputado mineiro, Francisco Celestino de San Tiago Dantas, faz uma revelação ameaçadora ao ainda presidente Goulart, que consistia em considerar o apoio norte-americano aos revoltosos, ou seja, Dantas propôs que Goulart reconhecesse que o Departamento de Estado tomaria como legítimo um outro go -1eente, não era o
go -1ea pequena peça mantida para causar o
efeito de "constitucionalidade" à sucessão go -rnamental. O deputado soubera do apoio norte-americano por intermédio do ex-chanceler Afonso Arinos, então recém secretário de relações externas do go -1eineiro.

Os militares, apesar da disputa pelo go -1e em um pont
usar a força contra o que restara dos civis. A esse respeito, merecem destaque as prisões – efetuadas por comandantes militares – dos go -rnadores Miguel Arraes, de Pernambuco, e Seixas Dória, de Sergipe: "Na sua edição de 2 de abril a *Tribuna da Imprensa* pedia a 'cassação dos direitos políticos' do comando civil janguista" (GASPARI, 2002, p.121).

De acordo com Gaspari, muitas propostas anti-constitucionais manifestaram-se. Destacamos a feita pelo jo1ealista Júlio de Mesquita Filho, proprietário d'*O Estado de S. Paulo*, construída com a colaboração do advogado Vicente Ráo, ministro da justiça e

Novo. A proposta foi a primeira a chamar-se Ato Institucional e delineava os seguintes procedimentos: dissolução do Senado, Câmara e assembléias legislativas, anulação de mandato de governadores e prefeitos e suspensão do *habeas corpus*.

Houve ainda outro documento importante: o Ato Constitucional Provisório de Carlos Medeiros, que se transformou em um Ato Institucional com 11 artigos que, dentre outras medidas: "[...] expandia os poderes do Executivo, limitava os do Congresso e do Judiciário, e dava ao presidente sessenta dias de poder para cassar mandatos e cancelar direitos políticos por dez anos, bem como seis meses para demitir funcionários públicos civis e militares" (GASPARI, 2002, p.124).

No dia 11 de abril, depois de uma aliança de governadores para evitar que Costa e Silva subisse ao poder, Castello Branco foi eleito presidente da República pelo Congresso Nacional, como mandava a constituição. Importante ressaltarmos que, se por um lado a constituição determinava que o Congresso Nacional elegesse o presidente, era inconstitucional declarar vaga a presidência enquanto o presidente em vigor estivesse no país. Além disso, para que se declarasse vaga a presidência, era necessário que o próprio o fizesse, ou seja, era preciso que Goulart renunciasse, fato que não ocorreu.

De 1968 a 1974, o Brasil vive um regime escancaradamente ditatorial. Castello Branco procurou exercer uma ditadura temporária e Costa e Silva tentou governar em um sistema constitucional. Essa idéia da maior ou menor intensidade da ditadura brasileira é medida pelo termômetro da tortura. Nesse sentido – se é que é possível precisar em nomes o acontecimento ditatorial –, Geisel e Golbery estão na base inicial e final dessa prática repressiva. De acordo com Gaspari, "Ambos participaram dos primeiros lances da construção, em 1964, de um aparelho repressivo incapaz de conviver com um regime constitucional" (GASPARI, 2002, p.130).

Nos primeiros nove meses morreram 13 pessoas. Dentre elas, Gregório Bezerra – importante dirigente comunista – que foi amarrado à traseira de um jipe e puxado pelos bairros populares do Rio de Janeiro. Após ser arrastado, foi espancado por um oficial do exército com uma barra de ferro, em praça pública.

O almirante Cândido do Aragão, comandante dos fuzileiros navais no governo Goulart, foi preso na fortaleza da Lage, na entrada da Bahia de Guanabara. Não havia mais cavalheirismo entre os próprios membros das Forças Armadas. Após sofrer maus-tratos, a

filha do almirante declara que o pai “[...] não consegue articular uma frase sobre o mesmo assunto”.

A tortura passava a ser uma prática interrogatória em diversas instituições militares: “O instrumento desse combate eram os inquéritos policial-militares (IPMs), abertos em todos os estados e submetidos, inicialmente, ao controle de uma comissão geral de investigações, CGI, chefiada por um marechal” (GASPARI, 2002, p.134).

Esses inquéritos investigavam desde subversão nas universidades até a corrupção política. “O IPM da UNE engordou, mas o da Previdência Social foi ao arquivo”, o que significa que havia concessões, dependendo do campo a que se dirigia os inquéritos. Se, por um lado, havia uma perseguição aos estudantes, artistas e intelectuais, havia, correlativamente, uma permissividade relativa à corrupção na Previdência e à violência nos quartéis. “Disciplinava-se” os sindicatos, aposentava-se professores e magistrados, mas os quartéis eram a máxima da anarquia.

Esse outro dispositivo paragovernamental, a “linha dura”, assentava-se nas bases fortes do militarismo e representava, ao mesmo tempo, a “força do governo” e sua maior fraqueza. A linha dura consistia-se em um poder paralelo ao do presidente da República e, em alguns casos, chegava a opor-se a ele.

Castello tentava conter a indisciplina e a violência, pois “A linha dura opunha-se ao desejo do presidente Castello Branco de limitar os poderes excepcionais de que dispunha, para normalizar a vida política nacional” (GASPARI, 2002, p.136). No entanto, não ousava contrariar a base militar por temer a perda de seu apoio. Nesse sentido, os recuos de Castello tinham como fundo certo temor de uma contra-ação do governo deposto. Desse modo, havia o consentimento com relação às torturas para que não se perdesse o apoio dos militares.

Sob essa perspectiva, o ideário de “ditadura temporária” do presidente Castello Branco – “[...] a entrada dos militares como agentes do poder coercitivo” – envenenou a vida política brasileira durante 20 anos:

> Se tudo desse certo, o Ato Institucional de abril de 1964 seria o único. Não foi. Se tudo desse certo, o marechal Costa e Silva governaria com a constituição de 1967. Não governou. Se pelo menos algumas coisas dessem certo, o AI-5 duraria menos de um ano. Durou dez. Se as coisas não dessem tão errado, as Forças Armadas depois de se envolverem com tarefas de repressão política, regressariam às suas tarefas profissionais. Não regressaram (GASPARI, 2002, p.141).

Somente com a subida de Geisel ao poder houve a percepção de que, para implantar projetos políticos no Brasil, era necessário conter a violência – algo não passageiro como pretendiam os primeiros presidentes. O grito dos torturados não aconteceu no fragor da hora. Da mesma forma, a indisciplina nos quartéis e as torturas não foram algo de momento, de solução imediata. Há uma ambigüidade a ser apontada: embora houvesse uma tentativa de "normalizar" a vida política brasileira, o consentimento com a tortura ou a omissão relativa aos crimes praticados "legitimava" essas práticas e marcava a identidade do governo militar.

Nesse momento de "instauração do regime", surge o Sistema Nacional de Informações (SNI), idealizado por Golbery. Logo nos primeiros dias de abril, o coronel iniciou a montagem do SNI com a finalidade de empreender buscas de toda espécie. Em 1981, viria a atribuir ao SNI o epíteto de "monstro". O órgão deveria funcionar como uma CIA brasileira, voltada para questões de segurança nacional. Foi legitimado pela lei 4341 e chefiado, inicialmente, pelo próprio Golbery.

O SNI tinha um arquivo pequeno e suas fichas relacionavam funcionários públicos, dirigentes sindicais, redatores da imprensa esquerdista e signatários de manifestos políticos. Tais fichas continham dados para a identificação da vítima, dentre eles, filiação, telefone e endereço, além de um espaço de nove linhas para informações adicionais.

Segundo Golbery, o órgão era apenas um difusor de informações ligado ao presidente da República. Castello, na ânsia de formar analistas qualificados, criou, em 1965, o curso de informações da Escola Superior de Guerra. O SNI, posteriormente, se tornaria integrante da Comunidade de Informações. Tal comunidade reunia serviços secretos das Forças Armadas, uma parte da Polícia Federal, as divisões de informações montadas em todos os ministérios, as delegacias de Ordem Política e Social e os serviços de informações das PMs.

Em 1964, o SNI fez um acordo com a CIA intitulado: "*Relação de Ligação entre o Serviço Nacional de Informações Brasileiro e o Serviço de Informações Americano*" (GASPARI, 2002, p.166). A CIA enviava um funcionário para auxiliar na operação do órgão brasileiro no sentido de oferecer pistas sobre possíveis atividades subversivas.

Posteriormente, o serviço envolveu-se em atividades a que não se pretendia em sua fundação: interveio na pacificação de terras no Nordeste e tribos indígenas na Bahia; estruturou e dirigiu a garimpagem na Amazônia; distribui canais de TV e de Rádio, etc.

Nos primeiros anos do órgão, os militares foram "fiéis" aos "propósitos originais" de Golbey. Porém, ainda assim, "[...] marcaram o seu código genético determinado, para o

futuro, vícios incorrigíveis e limitações intransponíveis" (GASPARI, 2002, p.159). Golbery, até o final da ditadura – de acordo com Gaspari – brigaria com quase todos os militares atuantes no SNI, dentre eles, Nilton Cruz e Figueiredo.

Durante esse período, o país possuía duas grandes forças esquerdistas: uma constituída pelos janguistas-brizolistas, que sonhavam com a volta ao poder; outra considerada pelo regime como a linha violenta, que se denominava maoísta-fidelista.

Havia rumores de que as duas correntes se unissem em prol da derrubada do regime. Entretanto, o próprio Golbery não se importava muito com insurreições. O PCB encontrava-se dilacerado pelos radicalismos. Além disso, duas semanas após a derrubada de Goulart, Luiz Carlos Prestes foi encontrado em seu esconderijo.

Prestes não pretendia uma revolução armada. Segundo Gaspari, o mentor do PCB defendia a idéia de "tomada de consciência das massas" para que, dessa forma, pela maioria, o poder fosse tomado "pacificamente": "Prestes e o PCB, então com 30 mil militantes, estavam dispostos a fazer tudo pelo triunfo do Socialismo e da Revolução Cubana, menos pegar em armas" (2002, p.177).

A questão das lutas armadas no Brasil é bastante complexa. Na verdade, as lutas eram menos o resultado de um ideal de igualdade que uma saída para parte da oficialidade deposta. 738 suboficiais, sargentos e cabos das Forças Armadas foram demitidos. Muitos foram presos, perderam a profissão e não tiveram seus direitos trabalhistas assegurados. Os expurgos, sob essa ótica, eram um grande incentivo à vida clandestina: "Aquilo que décadas de organização sistemática não haviam sido capazes de dar à cerebral esquerda brasileira, os militares ofereceram de mão beijada: um braço armado" (GASPARI, 2002, p.181).

Correlativamente, a figura de Leonel Brizola tornara-se a grande máxima da revolução. A CIA investigava os encontros de Brizola com membros de organizações comunistas tanto no Brasil quanto no exterior. O próprio SNI sabia os passos dele e informava ao presidente sobre um possível levante.

Contudo, Brizola e seus ideais jamais se articularam a ponto de levar uma movimentação que ameaçasse efetivamente o governo. Ele tentou uma revolução marcada para o dia 15 de setembro de 1964: "Seu núcleo seria uma brigada de 470 homens, e seu principal objetivo era a tomada de Porto Alegre através da ação simultânea de seis comandos" (GASPARI, 2002, p.183).

Não aconteceu. Uma operação que fazia parte dessa “operação maior”, denominada Operação Pintassilgo, foi descoberta em poder de um universitário. Vinte ex-sargentos foram presos e Brizola era constantemente vigiado pela CIA, que informava ao secretário geral de Estado, Dean Rusk, que “[...] os militares e a polícia parecem bem informados a respeito de seu complô e de seus seguidores” (apud GASPARI, 2002, p.184).

Brizola, após o malogro dessa primeira tentativa, marca outra data para a revolução: início de 1965. Novamente seus esforços vão “por água abaixo”. O que parece ser a grande questão é que “[...] o regime enfrentava ameaças derivadas, em muitos casos, mais da sua própria criatividade que da efetiva articulação da esquerda” (GASPARI, 2002, p.186).

Nesse sentido, criou-se a idéia de necessidade de uma severa repressão, ou seja, a indisciplina militar criava monstros para justificar as torturas: “[...] o que lhe interessava era obter uma ‘severa repressão’. Como Castello não a patrocinava, apesar dos dados de que dispunha a respeito das atividades de Brizola, ela era desencadeada pela linha tortuosa da indisciplina militar” (GASPARI, 2002, p.186).

No final de 1964, por exemplo, o tenente-coronel Danilo Darcy de Sá da Cunha e Mello chefiava os IPMs goianos e comandava o 10º Batalhão de Caçadores. O tenente pretendia “pescar Mauro Borges”, então governador do estado de Goiás. Primeiro, o comandante prendeu o subchefe do Gabinete Civil do governador.

A partir da prisão do subchefe do governador, Cunha e Mello exibiu um plano subversivo que se configurava em Goiás. Afirmou que Mauro Borges contactava espiões ligados a Varsóvia. Nessa operação chefiada por Danilo, a principal testemunha era Paulo Gutko, “agente lituano” que recebera armas e dinheiro polonês para uma sublevação. Gutko não era lituano e, além disso, era doente mental: “Os médicos classificaram-no como caso de esquizofrenia paranóide e recomendaram que fosse remetido a um manicômio” (GASPARI, 2002, p.188)

Após prender e torturar pessoas ligadas ao “levante Mário Borges”, Danilo foi afastado dos IPMs. No entanto, nada foi feito: “[...] o que estava feito não voltaria a ser feito, mas feito estava” (GASPARI, 2002, p.188).

Juntamente a todas essas “adversidades políticas”, soma-se a profunda revolução cultural que se instalava ao redor do mundo: a juventude trazia novos ideais para o campo da cultura, como a “liberdade sexual”, o uso de drogas, o novo ritmo musical, enfim, práticas que

tinham como pano de fundo um efeito de liberdade. Além disso, se pensamos nos estudantes, havia uma profunda ligação entre os jovens e a política. Tinhorão (1998, p.314) afirma que

> Assim, como no inicio da década de 60 a realidade da política desenvolvimentista do governo Kubitschek se revelava incapaz de absorver em seu quadro econômico a totalidade dos novos profissionais de nível superior gerados pelas universidades, a falta de perspectiva de ascensão levou os estudantes a uma atitude de participação crítica da realidade, que os acabou conduzindo inapelavelmente para o campo da política.

A tomada de posição da juventude resultou na formação de órgãos militantes da esquerda nacional, tais como a UNE e os CPCs. Os CPCs, além de promover discussões políticas e produzir/divulgar peças de teatro, filmes e discos de MPB, deslocava o sentido habitual da música popular, representante, até então dos problemas individuais (espécie de lirismo musical). Nesse sentido, a MPB – e os compositores que a representam – passa a exercer uma função de classe. Essa função orgânica da canção associa-se ao caráter orgânico que muitos intelectuais assumiam nesse momento.

A cultura assume o papel de carro-chefe das jovens propostas revolucionárias. De acordo com Tinhorão (1998, p.314):

> [...] propunham-se (diante do fracasso das suas primeiras ilusões) assumir paternalisticamente a direção ideológica das maiorias, comprometendo-se a revelar-lhes as causas de suas dificuldades sob a forma de canções glosando a dura realidade da pobreza e do subdesenvolvimento.

No final de 1965, concorrendo com o estilo musical internacionalizado (Beattles), os compositores Edu Lobo, Chico Buarque e Vandré, por meio da participação em festivais de música popular, os primeiros discos representantes dessa nova fase musical. Chico ("A Banda") e Vandré/Théo de Barros ("Disparada") dividem o primeiro lugar no II Festival, realizado em São Paulo, em 1966.

Esses compositores tornam-se ícones da contra-cultura e sintetizam propostas críticas ante o regime ditatorial. Ainda de acordo com Tinhorão (1998, p.318),

> [...] essa gratuidade da insistência em cutucar o poder com a vara curta das canções de protesto acabou determinando em 1968 a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e reforçamento da censura (levando compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré a sair do país, e outros a serem presos e expulsos como Gilberto Gil e Caetano Veloso).

As revoluções culturais manifestavam-se maciçamente nas artes. Surgia a bossa nova e, posteriormente, uma nova batida de samba que modificavam o conceito musical e as formas de expressão pela música. Pensamos na obra de Chico Buarque, na batida de João Gilberto, na Tropicália, entre outros. O auditório da Faculdade Nacional de Filosofia ficava lotado com um ciclo de palestras sobre Música Popular Brasileira, que trazia a "malandragem" de suas batidas de violão. Além da música, os romances de Jorge Amado exigiam o palavrão como forma de expressão e o erotismo na literatura.

Da UNE – controlada pela esquerda católica e pelo Partido Comunista – saíram os Centros Populares de Cultura. Chico participou por algum tempo de uma organização chamada Organização de Auxílio Fraterno. De acordo com Meneses (1982, p.19, grifo da autora),

> Quando Chico chega à vida universitária, estamos em plena emergência dos *movimentos populares* (que atingiram seu ápice de 62 a 64). O começo da década de 60 corresponde a uma das mais intensas fermentações ideológicas e sociais do Brasil. O país se politizava: havia uma *vontade de participação* em setores diferenciados da população, um sopro de radicalismo. Era o grande momento da discussão das chamadas "Reformas de Base". Não apenas o movimento estudantil era atuante (que se pense nos CPCs – Centros Populares de Cultura – da UNE; no MEB – Movimento de Educação de Base; no MCP – Movimento de Cultura Popular, de Paulo Freire), mas mobilizavam-se também o operariado (...) e os agricultores[...].

Soma-se a essa "questão ideológico-cultural" as grandes revoluções de cunho liberalista, tais como a liberdade dos negros nos EUA e o maio de 68 na França, que exigia, dentre outras coisas, uma reforma nas universidades.

Gaspari define essa grande movimentação cultural como "a roda de *Aquarius*", isto é, a roda que gira em sentido contrário ao do regime militar. No Brasil "pós-revolucionário", constituíram-se algumas utopias conservadoras – anti-roda de *Aquarius*. Sob esse aspecto, citamos a antiga disputa da direita com os comunistas. Essa "rixa" contribui para a formação de um ideário anticomunista que justifica, dentre outras coisas, as práticas de torturas em prol do "apagamento" de uma ameaça comunista. Além dessa fantasia "anticomunista", a direita acreditava no caráter errático do voto, ou seja, para o regime, a massa não sabe votar para escolher seus governantes e, por isso, o voto não deve ser direito de todos.

Havia, no Brasil da década de 60, uma leva de jovens que não havia sido formada no Estado Novo. A realidade ideológico-cultural era outra e as práticas anti-autoritárias

espalhavam-se no mundo todo. Muitos desses elementos que compunham a “nova juventude”, embalada pelo *rock and roll*, formavam também o quadro universitário brasileiro, que triplicara desde 1950. Para se ter uma idéia desse aumento dos estudantes no país, em 1950, o número de estudantes era de, aproximadamente, 53 mil; em 1964, esse número girava em torno de 142 mil jovens, ou seja, uma mudança ideológica acontecia correlativamente a um aumento no número de “defensores” dessas mudanças.

A política “protecionista” adotada pelo regime, no sentido de impedir manifestações contrárias, fez com que a juventude adotasse um “complexo de ilegitimidade”, ou seja, a partir das práticas repressivas do Estado, os movimentos estudantis, perderam seu lugar dentro da legalidade e passaram a viver em um ambiente de clandestinidade.

Assim, ao mesmo tempo em que girava a “roda de *Aquarius*”, girava a roda do regime no sentido contrário. As repressões começavam a adquirir maior intensidade. Em primeiro de abril de 1964, o prédio da UNE é incendiado. O filme Deus e o Diabo na Terra do Sol, de Glauber Rocha, era apreendido, no Laboratório Líder – onde eram feitas as cópias do filme –, em nome da Segurança Nacional. Iniciava-se o “terrorismo cultural” no Brasil mais veementemente.

Diante disso, Castello se vê no meio de perigosos impasses para a manutenção da ordem social e política do regime: inconformidade estudantil, ameaça comunista e a questão salarial ainda por resolver. De acordo com Gaspari (2002, p.221) o presidente procura evitar o que seria uma “ditadura mais pesada”. Embora ficasse “omisso” às práticas repressivas, dentre elas, a tortura:

> Castello lutava para desembaraçar-se do risco da ditadura por meio dos mais diversos recursos. Para espanar a pátina de irracionalismo que lhe cobria o governo, mostrava-se homem de cultura. Almoçava no palácio das Laranjeiras com o poeta Manuel Bandeira, ia às peças de teatro de Tônia Carrero, freqüentava as chatas sessões de posse na Academia Brasileira de Letras. Era capaz de lances de refinada elegância, como o de aparecer num concerto da Orquestra Sinfônica de Londres, regida por sir John Barbirolli, um ex-combatente da segunda guerra, levando consigo seu comandante na Força Expedicionária Brasileira, marechal Mascarenhas de Moraes, e instalando-se numa modesta frisa em vez de ocupar o camarote presidencial.

No entanto, existia a forte idéia de que a violência política poderia ser utilizada como detergente que limparia a “sujeira do Brasil” e construiria um “mundo novo”. O governo acreditava em bruxas; elas existiam e era preciso caçá-las. No entanto, a forma com que se

caçavam as bruxas era o maior problema a ser enfrentado pelo governo. Mais que a própria subversão cultural, popular, entre outras não-ligadas à violência militar.

Durante o governo de Castello – figura ambígua e moderada –, ocorre uma série de expurgos no meio universitário: colocou-se um interventor militar na Universidade de Minas Gerais; na de Brasília, um interventor civil; foram despedidos – na Universidade de Brasília – nove professores; na USP, foi produzido um documento que propunha a punição de 44 professores; o sociólogo Florestan Fernandes, após escrever uma carta de protesto, foi preso; Fernando Henrique Cardoso fugiu para o Guarujá e, de lá, para Buenos Aires e Santiago.

Em junho de 1964, Castello envia uma mensagem ao Congresso Nacional propondo a extinção da UNE e das demais organizações estudantis. Seu principal objetivo era despolitizar as universidades. Tal medida colocou os movimentos estudantis na clandestinidade, fator que, de certa forma, colocou-os na mesma situação que o Partido Comunista, o radicalismo brizolista e os oficiais expulsos das Forças Armadas.

No entanto, "O movimento estudantil não cabia na clandestinidade simplesmente porque era uma espécie de espoleta histórica do intrincado processo de metamorfoses ideológicas da plutocracia nacional" (GASPARI, 2002, p.227). Em 1962, nasce a AP (Ação Popular). Tal fato divide a juventude entre a AP e o PCB. Nesse sentido, percebe-se que o governo, os movimentos estudantis e a intelectualidade não podiam militar do mesmo lado. A divisão era inevitável.

Em 23 de setembro de 1966, 600 estudantes encurralados no *campus* da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, viram-se atacados por tropas da PM e do Exército. Levaram-nos prisioneiros a um campo de futebol, onde se viram obrigados a deitar no gramado e foram submetidos a uma triagem. O proprietário da Editora Civilização Brasileira – Ênio Silveira – foi detido por oferecer uma feijoada ao ex-governador Pernambucano Miguel Arraes. Ênio era responsável pela publicação dos Cadernos do Povo Brasileiro. Castello enviou quatro folhas escritas tratando do ocorrido:

> Por que a prisão do Ênio? Só para depor? A repercussão é contrária a nós, em grande escala. O resultado está sendo absolutamente negativo. [...] Há como que uma preocupação de mostrar "que se pode prender". Isso nos rebaixa. [...] Apreensão de livros. Nunca se fez isso no Brasil. Só de alguns (alguns!) livros imorais. Os resultados são os piores possíveis contra nós. É mesmo um terror cultural (apud GASPARI, 2002, p.231).

O presidente – entre a repressão e a permissão das movimentações – tentava assegurar a liberdade de expressão e as manifestações culturais. Ainda que houvesse expurgos, o protesto sempre se instalava e traduzia a oposição à ditadura e os anseios de uma nova época.

Em dezembro de 1964, estreou o show Opinião, que apresentava: sambão, jazz, baladas nordestinas, comentários políticos e bossa nova. O show contava com a presença de Nara Leão, a "musa da bossa nova" e foi símbolo cultural de oposição ao regime militar. Mas o Opinião não seria o único meio cultural de crítica ao regime, nem duraria muito tempo: a 24 de abril de 1965, o Opinião deu lugar à peça Liberdade, liberdade, "[...]uma colagem de textos antiditatoriais".

O ator principal da peça era Paulo Autran e, nos dizeres de Gaspari (2002), o espetáculo servia como fonte de "lavagem de alma" da classe média. Nos primeiros dias de encenação, surgiram elementos na platéia para proferir "piadas" contra o espetáculo. Mas as manifestações inibidoras não pararam por aí. Depois vieram as ameaças telefônicas de que o teatro seria explodido.

De acordo com Gaspari, havia inúmeros IPMs instaurados para investigar banalidades, mas nenhum contra os oficiais que ameaçavam teatros e intimidavam, inclusive, o próprio presidente da República: "Começava a funcionar em relação à violência de direita o mesmo princípio que vigorara para a tortura: o que está feito, feito está, desde que não se faça mais. Com a impunidade resultante dessa abdicação, cristalizou-se no Rio de Janeiro um núcleo paramilitar" (GASPARI, 2002, p.253).

Em outubro de 1965, Castello baixa o AI-2 e, com isso, transfere para o Congresso o poder de eleger o presidente. Os militares não venceriam as eleições se o voto fosse direto. Assim, o direito ao voto popular foi cassado. Depois do AI-2, o general Arthur da Costa e Silva subiu ao poder com a promessa de "humanizar" o regime.

### 2.1.2 Um acontecimento marcante: a morte no calabouço

A 28 de março de 1968, a polícia ataca um restaurante de jovens universitários no Rio de Janeiro conhecido como Calabouço. Em meio ao ataque, um oficial efetua um disparo e atinge o estudante de dezessete anos: Edson Luis de Lima Souto. O garoto não resistiu e faleceu após o disparo.

Diante da situação, os estudantes tomaram o corpo e evitaram que a polícia desse um sumiço, o que ocultaria a prova do crime em caso de denúncia. Ao tomar o corpo do

estudante, os estudantes dirigiram-se à Assembléia Legislativa como forma de protesto contra o regime, que apertava o cerco contra a esquerda.

Os teatros suspenderam os espetáculos, os bares da moda agitaram-se e uma romaria compareceu ao velório. Importante ressaltarmos que, naquele momento, os velórios das vítimas do regime eram feitos sob rigorosas recomendações, dentre elas, a de que não era permitida a ampla divulgação da morte, fator que encontrava razão de ser no impedimento da participação de grande concentração de pessoas. A morte do estudante seria um marco importante na quebra com certas regras do regime.

O caixão foi acompanhado por um número estimado de 50 mil pessoas. Mas o lugar da grande confusão foi mesmo a igreja da Candelária. Houve missa na igreja – no dia anterior ao enterro – onde o corpo foi velado. Como dito anteriormente, muitas pessoas dirigiram-se também para a missa. Nesse momento de solenidade, a polícia atacou:

> Estava-se no final, passada a comunhão, quando se ouviu a movimentação da tropa. Um esquadrão de cavalaria da PM bloqueou os portões da igreja. Confundindo a multidão que saía com uma passeata que começava, espremeu-a num pequeno átrio, mal dando espaço para que ela passasse enfileirada, protegida por uma corrente de padres paramentados, de mãos dadas. Mesmo dispersando-se em paz, a multidão foi perseguida. Grupos de estudantes foram espancados e alguns, presos (GASPARI, 2002, p.283).

Durante o tumulto, a um quarteirão da Candelária, os irmãos Ronaldo (Cineasta) e Rogério Duarte (intelectual esquerdista) viram-se enfiados em um automóvel. Foram duramente torturados: levaram choques elétricos e foram espancados. Ficaram 14 dias presos. De acordo com Gaspari, o seqüestro mudava o rumo das práticas de tortura. Em 1964, havia certa "[...] preocupação de preservar a disciplina administrativa do processo policial", ou seja, antes, os comandantes negavam que haviam torturado os presos e que os haviam interrogado. O seqüestro dos irmãos Duarte, porém, trazia um novo sentido à prática torturadora: "A anarquia deslizara para a clandestinidade".

Do seqüestro ocorrido na Candelária durante a missa do estudante, duas coisas ficavam mais ou menos clara para "quem sabia ler": uma delas é que os crimes políticos praticados ficavam impunes: mesmo que uma ala da direita não concordasse com a tortura, não puniria os culpados pela sua prática; a outra coisa que ficava clara era que havia uma desmoralização na hierarquia do exército: o seqüestro dava mostras de que muitos

comandantes militares utilizavam a tropa e as instalações a eles confiadas para satisfazer desígnios próprios. Mais uma vez, a indisciplina no porão escapava ao controle do regime.

No dia 19 de junho, 1500 estudantes invadiram a reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tal acontecimento reabria o ciclo de provocações iniciado na manifestação da Candelária. A invasão da universidade dava mostras de que as provocações – e uma maior radicalização da esquerda – estava no início.

Na saída da universidade – após o término da invasão – os estudantes foram atacados pela polícia. Grande parte foi cercada no campo do Botafogo, onde foram obrigados a deitar na grama: "Capturados na armadilha, viram-se rendidos, espancados e humilhados. Deitaram-nos no gramado, obrigaram-nos a andar de quatro. Alguns PMs urinaram sobre os presos" (GASPARI, 2002, p.293).

Os fatos ocuparam as folhas dos jornais. Dessa vez, os jovens espancados não eram "meros" freqüentadores do Calabouço e, no dia seguinte, a desordem ocupou as ruas do Rio de Janeiro. Da revolta contra o acontecido, explodiu o que ficou conhecida como a maior manifestação de rua contra o regime: a passeada dos cem mil. Dela participaram desde estudantes até intelectuais e artistas da Música Popular Brasileira.

A passeata caminhava em cordões. Havia a ala dos artistas, o bloco dos padres, a linha dos deputados, etc. Dentre os artistas e intelectuais, estavam: Nara Leão, Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Hollanda, Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Clarice Lispector: "Todo o Rio de Janeiro parecia estar na avenida. A serena figura da escritora Clarice Lispector e Norma Bengell, a desesperada de *Terra em transe*; Nara Leão, Vinicius de Moraes e Chico Buarque de Hollanda, que com a poesia de 'Carolina', e seus olhos verdes, encantava toda uma geração" (GASPARI, 2002, p.296, grifo do autor). A manifestação percorreu um longo percurso, que se estendeu da Cinelândia até os pés da estátua de Tiradentes, em frente à Câmara Municipal.

Assim como a esquerda adotava práticas mais "radicais", a direita também partia para medidas extremas. Foi nesse momento que se iniciaram os ataques aos teatros. Isso acontece porque o terrorismo direitista vê nos palcos teatrais a forma de manifestação mais desprotegida da esquerda. Em julho e agosto, foram colocadas bombas em dois teatros do Rio de Janeiro. Depois, em São Paulo, atacou-se o teatro Ruth Escobar. Encenava-se Roda-Viva, composta por Chico Buarque e dirigida por José Celso Martinez Corrêa.

De acordo com Gaspari, "*Roda-Viva* foi atacada pelo braço ostensivo do terrorismo paramilitar em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas. Tinha o ministro da Justiça, Gama e Silva, como orientador" (GASPARI, 2002, p.299, grifo do autor). Nove, entre dez dos integrantes do CCC eram oficiais do exército. Na noite em que Roda-Viva teve sua apresentação invadida, os camarins foram atacados; os membros do CCC entraram, batiam nos atores com paus e socos ingleses. Depois disso, os invasores organizaram um corredor polonês e os artistas foram obrigados a ir para a rua como estivessem: "A atriz Marília Pêra e seu colega Rodrigo Santiago foram nus".

No mês em que Roda-Viva foi proibida, a atriz Elizabeth Gasper e o guitarrista Zelão, foram seqüestrados. Poucos dias depois, o coronel Fiúza de Castro, chefe do CIE, ordenou que fosse seqüestrada em São Paulo, a atriz Norma Bengel. Além disso, diversos atentados a bomba foram registrados: "O dispositivo terrorista impusera ao governo sua autonomia". Tal imposição devia-se ao fato de que Costa e Silva era conivente com a situação: "O governo farejava o problema, mas não o alcançava". Podemos dizer que havia uma guerra paralela entre duas alas radicais: esquerda e direita. Em ambas as partes havia dissidências. Nem toda direita pegava em armas assim como nem toda a esquerda. Nesse sentido, a heterogeneidade das manifestações demonstrava a heterogeneidade de posicionamentos políticos que se configurava na época: marighelismo, PCB, AP, artistas e intelectuais, enfim, siglas e sujeitos que buscavam de-marcarem seus lugares dentro de um regime que procurava anulá-los. A fraqueza e a conivência do governo tornavam a desordem inevitável.

As manifestações de rua indicavam que o governo perdia o apoio da classe média e, inclusive, de uma parcela da elite brasileira. Diante dessa mudança social, o regime optou pela repressão como saída para restabelecimento da "ordem". Antes, as torturas e violências existiam, mas havia um diferencial: estava presente o ideário segundo o qual a violência era "o último caso". Além disso, o governo propriamente dito não estava totalmente convencido de que repressão era o caminho.

No dia 16 de julho, estoura, em Osasco, uma greve. A indústria de vagões denominada Cobrasma foi tomada por operários. Com a invasão, mais indústrias foram paralisadas e os grevistas chegaram a 10 mil. A polícia atacou e, no terceiro dia, 400 operários foram presos e cinqüenta ficaram detidos.

Um dos líderes da rebelião era José Campos Barreto, conhecido como Zequinha. Ele foi preso e levado para a sede da Polícia Federal: "[...] deram-lhe choques elétricos, passaram-

lhe sabão em pó nos olhos e espancaram-no para que se confessasse ligado a Marighela" (2002, p.312).

Mais uma vez a tortura de presos políticos era utilizada para inibir as manifestações contrárias ao governo: "O economista Luciano Coutinho, preso semanas depois pelo DOPS, levou choques para que confessasse a autoria de um documento. José Genoino, presidente do Diretório Central de Estudantes da Universidade Federal do Ceará, [...] resumiu sua experiência: 'Me espancaram como a um animal'" (GASPARI, 2002, p.312).

Diante desses acontecimentos, a sociedade continuava modificando-se: diminuía o número de candidatos que tentavam ingressar na Academia Militar das Agulhas Negras. Além disso, as manifestações culturais persistiam: em fins de setembro, encerrou-se um dos mais famosos festivais da canção da época. Esses festivais representavam, ao mesmo tempo, festa e refinamento crítico-intelectual diante da repressão político-social. Na final do festival disputaram "Sabiá", de Chico Buarque e "Pra não dizer que não falei das Flores", de Geraldo Vandré. "Sabiá" foi eleita a grande campeã, mas Tom Jobim, interprete da canção de Chico, foi vaiado por 23 minutos. Algumas semanas depois, a canção de Vandré foi proibida.

A 13 de dezembro de 1968, surge o maior documento representante da ditadura militar brasileira: o AI-5. O presidente Costa e Silva convocou uma reunião com o Conselho Nacional de Segurança para discutir a instauração do ato.

O vice-presidente Pedro Aleixo, embora tenha permanecido "em cima do muro", apontou que o ato instituiria uma ditadura. Afirmou, obliquamente, sua posição contrária ao AI-5, embora aceitasse a vice-presidência em um regime ditatorial: "O bacharel denunciou a ditadura, mas nela se manteve vice-presidente". Também foram contrários ao Ato Institucional Magalhães Pinto e Rondon Pacheco. Defendiam que, pelo menos, se estabelecesse um prazo para que o ato entrasse em vigor.

A grande maioria presente na reunião, entretanto, era a favor do imediato funcionamento do AI-5 para que se mantivessem os ideais da revolução. Dentre os membros a favor, estavam: o almirante Augusto Rademaker; o ministro do exército, Lyra Tavares; o ministro da fazenda, Antonio Delfim Neto, que defendia uma centralização não apenas política, mas também econômico-tributária; o ministro da agricultura, Ivo Arzua; o ministro do Trabalho, Jarbas Passarinho; o general Orlando Geisel; o general Medici; e, por último, o mentor do AI-5, Gama e Silva.

Horas mais tarde, Gama e Silva aparecia na televisão para ler o texto do Ato Institucional número cinco. A partir daquele momento, o Congresso estava fechado:

> O ato era uma reedição dos conceitos trazidos para o léxico político em 1964. Restabeleciam-se as demissões sumárias, cassações de mandatos, suspensões de direitos políticos. Além disso, suspendiam-se as franquias constitucionais da liberdade de expressão e de reunião. Um artigo permitia que se proibisse ao cidadão o exercício de sua profissão. Outro patrocinava o confisco de bens. Pedro Aleixo queixava-se de que "pouco restava" da Constituição, pois o AI-5 de Gama e Silva ultrapassava de muito a essência ditatorial do AI-1... Três meses depois da edição do AI-5, estabeleceu-se que os encarregados de inquéritos políticos podiam prender quaisquer cidadãos por sessenta dias, dez dos quais em regime de incomunicabilidade. Em termos práticos, esses prazos destinavam-se a favorecer o trabalho dos torturadores (GASPARI, 2002, p.340-341).

### 2.1.3 Entre a cruz e a espada: distensão política, movimentos de esquerda e indisciplina no porão

O governo que se inicia no ano de 1975 foi marcado pelo que Gaspari chama de "distensão" política. Isso significa que, nesse momento, a conjuntura política passa por uma mudança significativa no sentido de caminhar para o "fim" da ditadura militar. Não que isso acontecesse por causa de um "excesso de humanidade" por parte do presidente Geisel e de seu braço direito Golbery, mas porque sua visão política percebia algo que estava patente: a idéia de revolução, que sustentara o regime militar até então, se desgastara. O discurso que fundamentou a deposição de Jango em 1964 não cabia mais após dez anos de história.

A população brasileira, aos poucos, se renovava e, com isso, os ideais políticos também mudavam. O eleitorado brasileiro encontrava-se em processo de transformação e isso exigia que o governo tomasse novas medidas políticas se quisesse manter-se no poder. O próprio Geisel – em reunião com o Alto-Comando das Forças Armadas afirmou que "O governo despreocupou-se muito com a política [...] Agora, ou nós cuidamos desse problema, ou então continuamos a não gostar de política e vamos sonhar com uma ditadura, que eu acho a pior solução" (apud GASPARI, 200, p.29).

O presidente visualizava uma realidade sócio-política que não condizia com as práticas repressivas empregadas pela linha dura desde 64. A política ditatorial – e isso diz respeito, principalmente, à existência do porão – faria com que a imagem do governo caísse em descrédito e, conseqüentemente, a manutenção do poder estaria comprometida.

O governo Geisel vivenciava uma tensão profunda: por um lado, proibir a tortura e prender os torturadores pelos crimes que cometeram significaria opor-se à linha dura e, não poucos foram os presidentes que caíram em decorrência de tal oposição; por outro lado, não coibir as práticas de repressão significava ir contra a opinião pública, ou seja, perder a maioridade nas urnas.

Não era por acaso – nem simplesmente devido ao apoio dos comunistas – que "O MDB vencera as disputas para senador em dezesseis dos 21 estados, indicando que dentro de quatro anos conquistaria a maioria do Senado" (GASPARI, 2004, p.13). Aos poucos, o regime militar perdia campo. As manifestações de esquerda, os movimentos artístico-culturais, as revoltas estudantis, enfim, toda uma série de acontecimentos que ocorriam desde 64 começavam a ameaçar profundamente a hegemonia dos militares.

Diante desse quadro político-social, não era possível, na visão de Geisel, reproduzir o modelo instaurado há dez anos. Gaspari relata, no primeiro momento de seu texto A Ditadura Encurralada, a liberação do jornal O Estado de São Paulo das amarras da censura. De acordo com o texto supracitado, esse foi o primeiro passo em direção à política de distensão que marcaria o governo Geisel: "O *Estadão* passaria a publicar aquilo que seu diretor-responsável, Julio de Mesquita Neto, bem entendesse" (GASPARI, 2004, p.21, grifo do autor).

O pontapé inicial deu-se com o convite feito por Geisel a Julio de Mesquita Neto para a cerimônia de posse do presidente. O primeiro passo, então, era marcado por uma tentativa de aproximação entre o regime e o que Gaspari denomina como "conservadorismo liberal".

No entanto, essa "política de distensão" é constantemente contrariada. Com a extinção dos "terroristas do Araguaia", o Centro de Informações do Exército, atacava o Partido Comunista e tal fato, "[...] abriu a primeira crise militar do governo Geisel". No dia 13 de Janeiro, o CIE descobriu, no subúrbio carioca, onde ficava a gráfica clandestina responsável pela publicação do jornal Voz Operária (organizado pelo PCB), "Um dos responsáveis pelas máquinas, Elson Costa, desapareceu no dia 14 de janeiro [...] Outro, o gráfico Alberto Aleixo, de 72 anos, foi formalmente preso" (GASPARI, 2004, p.24-25).

Além disso, houve a prisão de Jacques – "[...] o homem mais poderoso do partido comunista" – que foi espancado no DOI da Barão de Mesquita. Mais que isso, o deputado do PCB foi duramente torturado e foi transferido para São Paulo depois de três dias. Lá recomeçaram as torturas e espancamentos.

Tais acontecimentos, no entanto, não eram meros caprichos dos torturadores. Além disso, havia um forte interesse político: aliar a influência do PCB às vitórias conquistadas pelo MDB. Isso significava que a vitória do MDB era, na verdade, uma vitória dos comunistas contra a "revolução". A estratégia era provar que o PCB ajudara a eleger Quércia em São Paulo, Paulo Brossard no Rio Grande do Sul e Roberto Saturnino no Rio de Janeiro.

Ao reprimir duramente o PCB, a linha dura construía a imagem de Geisel como sendo "o delegado do poder revolucionário" e não um presidente disposto a respeitar o resultado das urnas. A importância disso reside no fato de que a linha dura acreditava, totalmente, nos valores que levaram ao golpe de 64 e queria um presidente que se portasse como um ditador representante dos interesses das forças armadas.

Geisel, entretanto, não tem tanta certeza com relação à reprodução dos valores ditatoriais após dez anos de história. O presidente tenta encontrar outros caminhos: conter as prisões políticas e diminuir as torturas, embora soubesse que elas ocorriam constantemente durante seu governo. Concorriam para isso o discurso sobre os direitos humanos utilizado como arma por parte do MDB e a necessidade de "colocar ordem no país".

Na referida reunião com o Alto-Comando das Forças Armadas, Geisel afirma (apud GASPARI, 2004, p.30) que "[...] nós temos que examinar, ver até onde nós podemos ir, para atender a este problema que se apresenta aí, dos direitos da pessoa humana e não sei mais o que". O presidente pressentia que esse "sentimento de humanidade" – presentes em textos acadêmicos, em letras musicais, em artigos de jornais e nas personagens de Chico Buarque – poderia ser um elemento perigoso se não se abrandasse a violência praticada no porão.

No entanto, a linha dura mantinha-se firme e não abria mão dos ideais da "revolução de 1964". O principal representante da linha a favor da repressão mais dura – o ministro do exército Sylvio Frota – afirma: "Eu tinha algumas observações [...] Uma delas, é o problema do abrandamento da Justiça Militar no julgamento da subversão. Eu acho isso, desculpe, não querendo discordar, não é um problema de legislação, é um problema subjetivo de julgamento" (apud GASPARI, 2004, p.33). Sylvio ainda continua – dirigindo-se a Geisel: "No ano passado [referia-se a 1973] nós tivemos, embora os casos fossem diferentes, duzentas condenações em trezentos casos. Este ano [referia-se a 1974] estas condenações desceram para cem e em casos muito mais perigosos (apud GASPARI, 2004, p.33)".

A partir do que foi exposto acima, caracterizamos um primeiro momento do período Geisel: o presidente e seu braço direito (Golbery) intentam uma transformação no modelo

político para que permanecessem no poder. Isso implicaria um profundo abrandamento nas punições que sucediam aos opositores políticos (PCB, artistas, intelectuais, elementos da mídia, etc.). Em contrapartida, esse projeto político esbarrava nos interesses da linha dura, que não admitia um recuo do governo diante das manifestações de esquerda.

Há ainda – dentre outras questões – um ponto imprescindível que marcou o governo Geisel: a centralização, também, do poder econômico[39]. Esse é o ponto central para a compreensão da crise econômica que o Brasil vivia nesse momento. Para termos uma idéia da intensidade do problema, o Brasil (GASPARI, 2004) fechou o ano de 1975 com uma inflação igual a 35% e um déficit três vezes acima do esperado[40].

O déficit exigiu do governo brasileiro medidas que possibilitassem o pagamento de parte da dívida, ou seja, "A conta foi paga com a perda de 18% das reservas internacionais e um crescimento de 37% da dívida externa (GASPARI, 2004, p.45)". No entanto, a manutenção do PIB – e, conseqüentemente do ideário do Milagre econômico – foi conseguida – ficou em 9,6% "mantendo-se nas vizinhanças dos números mágicos do Milagre. Era isso que importava."

O governo conseguia manter as aparências no que concerne à situação econômica. Soma-se a isso o êxito obtido pela Petrobrás ao descobrir o campo de Garoupa – uma das grandes províncias petrolíferas do mundo. Mais uma vez, o governo conseguia subterfúgios para justificar sua política econômica: "Tendo atrelado a legitimidade da Ditadura ao desempenho econômico, o governo buscou no êxito da Petrobrás um prenuncio do fim das dificuldades comerciais do país" (GASPARI, 2004, p.46).

Essa justificação dos meios pelos fins aplicada por Geisel confirmava a onipotência do regime e empurrava o país para uma centralidade das decisões econômicas nas mãos do presidente da república. Isso implicava uma política de aumento do número de empresas estatais em detrimento das privadas: "O presidente não queria ser apenas um supervisor da economia, pretendia comportar-se como seu indutor (GASPARI, 2004, p.46)".

Assistia-se, dessa forma, a uma extrema intervenção do estado na economia brasileira e isso, aos poucos, fez com que os empresários adotassem uma posição contrária ao regime econômico instaurado. Passou-se a falar, então, em estatização. Dessa maneira, atacava-se as

---

[39] Não esqueçamos também que o ideário do milagre econômico ainda existia e, dessa forma, as manobras econômicas não descartavam uma manutenção – ou aumento – do PIB.
[40] A estimativa era um déficit de 1,5 bilhão de dólares.

intervenções estatais na economia e defendia-se o autoritarismo político no que concernia à política populista:

> Foi sob essa mistura de saúde e incerteza que o empresariado nacional se acomodou a uma das mais brilhantes estratégias de sua história. Precisava de uma bandeira que lhe permitisse lutar pela liberdade sem lutar pela democracia, reclamar do governo sem se confundir com uma oposição acusada de flertes com o esquerdismo. A palavra mágica foi *estatização*. Estava em desuso desde o início dos anos 60, quando fizera parte do vocabulário da propaganda contra João Goulart (GASPARI, 2004, p.54).

Havia, assim, uma recusa ao avanço da ditadura sobre a economia num período em que o governo federal teve a maior concentração do poder em suas mãos: "[...] a união responde por 59,7% e 62,6% da despesa primária consolidada de todos os governos em 1974 e 75; [...] em 68 essa proporção era inferior a 54%" (GASPARI, 2004, p.55). Das 200 maiores empresas do país, 66,15% estavam nas mãos do Estado.

O empresariado brasileiro adotou, então, uma política de atração de investimentos e empréstimos estrangeiros. Tal medida culminou com o I Seminário Internacional sobre Investimentos no Brasil – realizado em Salzburgo e idealizado por Mario Garnero – presidente da Anfeva (Associação Nacional de Fabricantes de Veículos Automotores): "[...] baixaram na pequena cidade austríaca de Salzburgo 2000 empresários e banqueiros americanos, europeus e japoneses" (GASPARI, 2004, p.63).

O resultado dessa iniciativa de atração de capital estrangeiro foi um inevitável endividamento da economia brasileira que acarretou sérios empecilhos ao desenvolvimento do país:

> [...] Geisel fechou 1975 com um déficit comercial de 3,5 bilhões de dólares e um buraco de 7 bilhões nas transações correntes. Foram resultados melhores que os do ano anterior, mas cobraram dois preços. De um lado, derrubaram o crescimento do PIB para 5,2%. De outro levaram a dívida externa a 21,2 bilhões de dólares (GASPARI, 2004, p.65-66).

Aos poucos, o governo Geisel perdia sua popularidade e a linha dura – que até então avançava sobre o PCB – começava a se inquietar com a metodologia de governo do presidente. O alvo principal era o braço direito de Geisel – Golbery do Couto e Silva – que, era constantemente acusado de abrandar as penas contra a subversão. O processo de *distensão* passou a ser visto como sinais de traição contra a "revolução". Golbery era considerado aliado do PCB e, portanto, um inimigo em potencial.

Nesse momento, o regime passava por uma crise interna. Havia dissidências dentro dos DOIs, pois a linha dura começava a se contrapor à política de distensão. Assim, certa onda de rebeldia dentro dos DOIs ocorria com o apoio dos comandantes e dos ministros militares, ou seja, tentavam boicotar a política de distensão de Golbery e Geisel. No entanto, de acordo com Gaspari, os revolucionários viam-se diante de uma dupla dificuldade: não contavam com o controle total da imprensa e os debates parlamentares não eram mais tão inibidos, ou seja, cada vez mais ficava difícil impedir manifestações políticas contrárias ao regime. Para se ter uma idéia da importância da imprensa, em um caso de tortura (que envolveu Marco Antônio Coelho – homem de maior poder no PCB), o DOI teve que construir uma farsa para dizer que Marco não fora torturado.

O SNI, diante da situação, divulgou que se deveria tomar medidas mais drásticas com relação à tortura, ou seja, as penas estavam se abrandando e o governo descaracterizava os procedimentos adotados desde o início da revolução: "'Medidas que já obtiveram amplo sucesso e foram recebidas com certa naturalidade em épocas de grandes agitações e atos terroristas, hoje são contraproducentes e tendem a radicalizar posições contestatórias'" (apud GASPARI, 2004, p.74).

De acordo com Gaspari, a Apreciação Sumária indicava a existência de indisciplina nos DOIs. Os membros do órgão sabiam como mascarar e esconder suas ações e, quase sempre, saiam impunes: "Começava a faltar cumplicidade no porão".

O fundamento – ressaltamos – para essas mobilizações contra o regime era a discordância da linha dura com a política de distensão. O general Ednardo afirma: "A tônica hoje em dia é dizer que o terrorismo já foi dominado, que não há mais subversão, que tudo está em calma, e que, em conseqüência, precisamos fazer uma distensão. Eu digo que isso é uma balela" (apud GASPARI, 2004, p.76).

Diante das acusações, Geisel via-se obrigado a reafirmar seu pertencimento à revolução e, de certa forma, adotar uma nova retórica para sugerir que "[...] Golbery estava batido". Nesse sentido, a figura do chefe do Gabinete Civil era usada como escudo pelo presidente para o não comprometimento com a política de distensão.

Geisel mantinha, então, uma posição extremamente ambígua: por um lado, deixava claro aos militares que era membro da revolução e isso significava que o porão e as torturas estavam longe de acabar; por outro lado, ele vendia uma imagem de distensão – ou uma

reforma do poder – para conseguir aliados junto à oposição e, por extensão, dois terços no Congresso, além de conquistar prestígio junto à opinião pública.

Diante dessa postura ambígua, Golbery era peça extremamente importante no governo Geisel, pois sua figura era como uma "vaca às piranhas" para o presidente. O chefe de Gabinete era o ponto central sobre o qual incidiam as críticas da linha dura. Não que Golbery fosse o único alvo dos militares, mas ele tinha essa função catalisadora em relação a Geisel.

Os problemas continuavam: no dia cinco de maio de 1975, os presos de Ilha Grande enviam um manifesto que chega às mãos do chefe do SNI João Batista Figueiredo. No documento, os presos reclamam dos maus tratos sofridos na prisão. Os prisioneiros faziam greve e exigiam mudança de prisão. Diante disso, o SNI se posicionou:

> O último episódio da transferência dos presos terroristas e subversivos [...] obtida por meio de greve de fome, apoiada por pressões dos comunistas e simpatizantes na igreja, nos meios políticos e na imprensa, foi mais um fato no conjunto da solerte campanha desencadeada pelos terroristas para a desmoralização e descrédito dos Órgãos de Segurança do Governo. Esta campanha liderada pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB – e endossada pelos políticos de esquerda do MDB, procura apresentar, à opinião pública, os Órgãos de Segurança e seus agente militares e civis, como criminosos (apud GASPARI, 2004, p.86).

Diante disso, Golbery traçava um plano político que visava a uma aliança com o MDB para o fortalecimento do poder da política de Geisel. Em reunião com Ulysses Guimarães, o chefe de Gabinete afirma a sua dependência, pois o MDB, naquele momento, tinha prestígio diante da opinião pública: eles tinha as ruas. A conversa com Ulysses tinha como pano de fundo o fim do bipartidarismo. Isso vendia – para o MDB – a imagem de que o governo tenderia para uma "democratização".

Temos o seguinte quadro: Golbery tentava uma aliança com o MDB para conseguir os dois terços no Congresso e, dessa forma, instituir emendas constitucionais. Isso fortaleceria a política de distensão ao trazer como resultado da negociação: a subida do MDB à mesa, o fim do bipartidarismo e o fim do AI-5. O governo construía uma imagem de democracia para, posteriormente, centralizar o poder.

No entanto, Ulysses, posteriormente, percebe as intenções da reunião de Gobery e recusa a oferta. Os dois terços pretendidos pelo governo, na verdade, serviam como arma para negociar com os dissidentes da ditadura e, dessa forma, conter os ânimos da "tigrada" insatisfeita com os rumos governamentais.

Obter uma condição que possibilitasse negociar com a linha dura era imprescindível para Geisel. As Comunidades de Informação agiam fora de controle e, quase sempre driblavam qualquer tipo de supervisão. O SNI não era tido como centro coordenador e os órgãos de informação xeretavam a vida do presidente. O que movia o porão era o ideário de que entregar o país ao MDB significava render-se ao comunismo internacional.

O choque entre a política de distensão e o porão se intensificava. Instaurava-se uma disputa entre os que defendiam a "revolução" e o governo pelo controle da abertura. De um lado, Geisel sabia que era necessário aproximar-se do MDB para ter poder de negociação com a linha dura e isso só poderia ser conseguido com o fim do bipartidarismo e do AI-5; de outro lado, a linha dura avançava cada vez mais sobre o PCB e o MDB para reafirmar a "revolução". Além disso, é preciso perceber também que, a essa altura, os métodos da "revolução" caíam em profundo descrédito com a opinião pública.

O porão – responsável pelos abusos e torturas – passa a "agir por conta própria". Isso era possível devido à "bagunça" com que os órgãos de tortura narravam os casos para que os órgãos supervisores avaliassem. Os documentos emitidos eram marcados por um obscurantismo lingüístico aliado a uma fragmentação da informação à medida em que ela passava por diferentes órgãos militares. Um caso de prisão de um turista holandês – Hein Robert Korpershoek – é assim analisado pelo coronel Newton Cruz:

> Perguntamos alguma coisa a A, A transfere a pergunta a B, B pergunta a C, C faz a mesma indagação inicial a D. D responde a C, C responde a B, B encaminha a resposta a A, A nos remete , como se fosse sua, a resposta de B, que é a de C, que também é a de D. Trocando em miúdos, (...) o chefe do SNI pergunta à Agência Central (A), a Agência Central transfere a indagação à Agência de Belém (B), a Agência de Belém pergunta à 8ª Região Militar (C), A 8ª Região Militar faz a mesma indagação ao 51º Batalhão de Infantaria (D). O 51º Batalhão de Infantaria, que é a parte interessada, responde através de meias verdades (o fato principal cercado de uma "história de cobertura ... (apud GASPARI, 2004, p.111).

A distorção da informação dificulta – pra não dizer que impossibilita – ao avalista achar o culpado pelas torturas, ou seja, a cumplicidade entre alguns órgãos do porão quase sempre fazia com que o avaliador da situação arquivasse o caso por falta de provas. Observamos ainda como o obscurantismo lingüístico era utilizado para driblar as investigações:

> O filho de um Sargento da FAB foi preso, juntamente com outros rapazes, no decorrer de uma operação antitóxico; o pai foi à Delegacia e acabou sendo autuado por desacato. Inconformado, o Sargento conseguiu sensibilizar alguns elementos da Força Aérea. Formaram um "comando" sob a chefia de um Tenente, foram à Delegacia imobilizaram o Delegado e "desmontaram" móveis e utensílios e se retiraram.
> O Tenente e o Sargento estão presos. [...]
> Não houve outras implicações fora do âmbito da FAB e da Secretaria de Segurança Pública do Rio Grande do Sul e o noticiário de imprensa já arrefeceu (apud GASPARI, 2004, p.112)[41].

Em primeiro lugar, o documento não traz a atitude do Sargento pela qual foi preso por desacato. Em segundo lugar, o documento não traz os nomes de quem foi "sensibilizado" e nem quantos foram. Não é explicitada a expressão: "desmontaram móveis e utensílios e se retiraram". Além disso, não é nomeada a prisão na qual estão presos o Sargento e o Tenente.

### 2.1.4 Outro acontecimento marcante: a morte de Vladimir Herzog

Um caso marcante dentre os acontecimentos da repressão política do período ditatorial foi a morte do diretor de jornalismo da TV Cultura: Vladimir Herzog (o Vlado). O caso merece destaque porque, além da grande repercussão que teve na época – a morte do jornalista desencadeou uma passeata em sua homenagem na Catedral da Sé – também "sintetiza" o avanço da linha dura sobre o Partidão.

A morte de Herzog não foi um acontecimento isolado, mas um entre vários outros que ocorreram. Nesse mesmo momento, foi seqüestrado Edwaldo Alves da Silva, o Ramos, 2º na hierarquia do PCB. Foi seqüestrado no fim da tarde do dia 30 de junho. Torturaram-no por mais de 10 horas.

Em outubro desse mesmo ano (1975), o CIE inicia novo avanço sobre o PCB. Dentre as classes mais visadas, destacam-se as bases universitárias paulistas. Em uma dessas invasões, o CIE prendeu a estudante da USP Sarita D'Avila Mello (Cristina do PCB) no aparelho da USP. Torturaram-na com choques elétricos nas mãos. Depois, penduraram-na, despida, e a espancaram.

A morte de Herzog ocorreu em uma circunstância muito singular e serviu a interesses bem diversos. A prisão de Vlado foi envolvida por três crises: a comunidade militar apertava o cerco contra Geisel (devido à política de distensão pretendida pelo presidente); o avanço do

[41] Documento enviado pela agência de Porto Alegre em resposta ao chefe do SNI.

CIE sobre o Partido Comunista; e a disputa entre o governador Paulo Egydio Martins e o general Ednardo. De acordo com Gaspari: “A prisão de Vlado Herzog servia a todas elas” (2004:174). Além desses pontos conflituosos, a morte do jornalista destaca-se pela posição que ocupava a vítima (diretor de jornalismo da TV Cultura) e por ele ser o que se pode chamar vulgarmente de “homem de bem”. De acordo com Gaspari, um dos motivos do grande impacto com relação a Herzog – além de sua posição social – foi a pouca relevância política do jornalista: “Desde o assassínio do ex-deputado Rubens Paiva no quartel da PE do Rio de Janeiro, em 1971, era a primeira vez que morria no porão da ditadura um quadro da elite, com vida legal, cuja atividade política tinha pouco relevo até mesmo no seu cotidiano” (GASPARI, 2004, p.179).

A prisão do jornalista deu-se devido a um documentário americano de sete minutos sobre a vida do comunista Ho-Chi-Minh. No momento da exibição do documentário, Herzog havia assumido o cargo de diretor de jornalismo da TV Cultura. Havia rumores de que existiam militantes do PCB dentro da TV Cultura. O próprio Vlado, embora não fosse representante da esquerda radical e desse pouca relevância a questões políticas, militava no PCB: “Até as pedras sabiam que militava no PCB”.

Depois de preso e longamente torturado, às 22h 08, o SNI divulgava que Herzog tinha se suicidado. De acordo com a nota, o jornalista enforcara-se com um cinto. Contudo, as contradições não comprovavam a notícia dada pelo SNI: em primeiro lugar, Vlado enforcara-se sem vão livre, ou seja, morreu de joelhos diante de uma das barras da cela; em segundo lugar, o uniforme dos presos do DOI não tinha cinto: “Os macacões do DOI não tinham cinto. Herzog teria se enforcado amarrando um nó na primeira barra da grade, a 1,63 m do piso, e ficara sem espaço para que seu corpo pendesse” (GASPARI, 2004, p.177).

De acordo com as normas do regime, o sepultamento deveria ser rápido e com poucos participantes. A morte do jornalista não ficou nos padrões. O repórter Audálio Dantas divulgou uma nota que convocava os jornalistas para o sepultamento: “Calmo e sensorial, Audálio decidiu divulgar uma nota convidando os jornalistas ao sepultamento. Havia quem considerasse o convite uma imprudência. A indignação prevaleceu. Formava-se outra vez a grande frente. Ia do cardeal ao PCB” (GASPARI, 2004, p.180).

Paralela à nota de Audálio Dantas, ocorre, num apartamento do bairro Pinheiros, uma reunião entre sete membros da célula do Grupo Outubro, da ECA. Nesse momento, os estudantes mobilizam uma greve na ECA e fica marcada uma nova ala da esquerda brasileira:

a ala trotskista. Sua política contrariava os extremistas: “As diversas denominações trotskistas formavam o primeiro grupo de militantes que defendiam o socialismo ao mesmo tempo que combatiam a luta armada e o partidão” (GASPARI, 2004, p.181).

Por ser uma ala relativamente moderada, as notificações dos órgãos de informação não atribuíam as manifestações estudantis aos trotskistas, mas ao Partidão ou ao Movimento Comunista Internacional. O fato é que “Na manhã de Segunda-feira, duas gerações estavam mobilizadas pela morte de Herzog. Na primeira vinham os trezentos automóveis que seguiram o cortejo fúnebre até o cemitério israelita. Na segunda, os estudantes da USP. Uma testava o próprio medo. A outra testava o medo alheio” (GASPARI, 2004, p.183).

A morte do jornalista ficou marcada pela repercussão que teve nacionalmente. Não foi apenas mais um que se perdeu no silêncio imposto como regra aos sepultamentos. Pelo contrário, sua morte desencadeou uma manifestação pública que complicava ainda mais a relação entre o presidente e a linha dura. O porão poderia expor o presidente de forma negativa diante da opinião pública. No entanto, o próprio Geisel via-se impotente diante da máquina repressiva. A morte de Herzog mostrava-se como agravante da ambigüidade vivida pelo regime, ou seja, não se podia aplicar totalmente a política de distensão, por um lado e, por outro, não era possível deixar de lado as torturas se se quisesse manter o poder. Mais que isso, enquanto se intentava uma política distensiva, alguns inocentes pagavam com a vida. O último ano do governo Geisel termina com 214 denúncias de tortura.

Essa série de acontecimentos elencada acima dá-nos alguma idéia do ambiente político-social que cerceava a vida de Chico Buarque e influenciaram consideravelmente a produção de sua obra. O compositor acompanhou essa série de movimentos e participou de muitos deles. A passeata dos cem mil é um bom exemplo disso. Não podemos nos esquecer também da participação significativa do movimento estudantil na luta contra o regime militar. Nesse sentido, ressaltamos que Meneses (1982) aponta a entrada de Chico na universidade como o “primeiro” vivenciamento direto da realidade política pelo compositor.

Obviamente, nem todos esses acontecimentos são citados diretamente nas canções escritas por ele, mas acreditamos que o caráter crítico de sua obra participa de uma “mentalidade” característica daquela geração. Sem dúvida, Chico conseguiu materializar sua crítica de forma bastante singular. O que destacamos neste capítulo, portanto, são alguns acontecimentos históricos que, de certa forma, contribuíram para a constituição do universo estético buarqueano.

## 3 O AUTOR E O HERÓI: SINGULARIDADES DO CONCEITO DE POLIFONIA

A relação autor-herói, abordada por Bakhtin em "O autor e o herói na atividade estética", é de capital importância para entendermos o conceito de polifonia – elaborado em Problemas da Poética de Dostoievski (1997) – dentro do quadro geral das categorias bakhtinianas. Nesse sentido, uma maior precisão no estudo sobre a polifonia leva-nos a pensar uma diferenciação entre essa categoria e outras como o dialogismo e o plurilingüismo.

Pensamos a polifonia – ou aquilo que não se constitui como polifônico – por meio da análise de parte da produção artística de Chico Buarque, nas décadas de 60/70. Enfocamos algumas canções em que são construídos tipos de personagens. A análise dessas canções de Chico permite-nos considerar que, nem sempre, um universo artístico apresenta-se de forma polifônica, ou seja, o discurso pode ser, também, monológico. Pensar o mundo artístico do compositor como exemplo de discurso não-polifônico implica refletir sobre a não-extensão da polifonia a todo discurso.

O autor-criador que se apresenta nos enunciados a serem analisados é o centro valorativo a partir do qual se constroem os demais centros e é esse fato que nos leva a considerar que "Geni e o Zepelim", "O malandro nº 2", "Construção" e "Pedro, pedreiro", não são discursos polifônicos. Esses discursos atendem mais a uma finalidade crítica[42] e, nesse sentido, apagam a voz das *personas*, tornando-as construções imagéticas. Obviamente, não afirmamos que todo discurso crítico é/deve ser não-polifônico. As personagens de Dostoiévski trazem questionamentos críticos sobre a própria realidade e, no entanto, é a partir delas que Bakhtin fala de polifonia, em Problemas da Poética de Dostoievski (1997). Nossa questão é mostrar a realidade da monologia em detrimento da generalização da polifonia.

Para que possamos empreender a análise consideramos relevante transcrever as canções buarquenas que compõem nosso *corpus*:

**Pedro, pedreiro (1966)**

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem/Manhã parece, carece de esperar também/Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém/Pedro pedreiro fica assim pensando/Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando para trás/Esperando, esperando, esperando, esperando o sol/Esperando o trem, esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem/Pedro pedreiro espera o carnaval/E a

[42] O autor-criador constrói o ambiente das personagens com um caráter denegridor e isso cria o efeito de que as personagens estão em um ambiente cercado por disparidades. Em "Pedro, pedreiro", temos a exposição de um herói alienado – na estação do metrô, de madrugada – que "vive esperando"; em "Construção", o autor-criador expõe o percurso de um operário – e seu valor enquanto mão-de-obra – objetificado pelo sistema capitalista; em "O malandro nº 2, observamos a cena do malandro às moscas, que encontra-se morto; em "Geni e o Zepelim", o autor-criador expõe o comportamento sexual indiferente de Geni.

sorte grande do bilhete pela federal todo mês/Esperando, esperando, esperando, esperando o sol/Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem/Esperando a festa, esperando a sorte/E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar também/Pedro pedreiro está esperando a morte/Ou esperando o dia de voltar pro Norte/Pedro não sabe mas talvez no fundo espera alguma coisa mais linda que o mundo/Maior do que o mar, mas pra que sonhar se dá o desespero de esperar demais/Pedro pedreiro quer voltar atrás, quer ser pedreiro pobre e nada mais, sem ficar/Esperando, esperando, esperando, esperando o sol/Esperando o trem, esperando aumento para o mês que vem/Esperando um filho pra esperar também/Esperando a festa, esperando a sorte, esperando a morte, esperando o Norte/Esperando o dia de esperar ninguém, esperando enfim, nada mais além/Que a esperança aflita, bendita, infinita do apito de um trem/Pedro pedreiro pedreiro esperando/Pedro pedreiro pedreiro esperando/Pedro pedreiro esperando o trem/Que já vem, que já vem, que já vem, que já vem...

**Construção (1971)**

Amou daquela vez como se fosse a última/Beijou sua mulher como se fosse a última/E cada filho seu como se fosse o único/E atravessou a rua com seu passo tímido/Subiu a construção como se fosse máquina/Ergueu no patamar quatro paredes sólidas/Tijolo com tijolo num desenho mágico/Seus olhos embotados de cimento e lágrima/Sentou pra descansar como se fosse Sábado/Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe/Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago/Dançou e gargalhou como se ouvisse música/E tropeçou no céu como se fosse um bêbado/E flutuou no ar como se fosse um pássaro/E se acabou no chão feito um pacote flácido/Agonizou no meio do passeio público/Morreu na contramão atrapalhando o tráfego/Amou daquela vez como se fosse o último/Beijou sua mulher como se fosse a única/E cada filho seu como se fosse o pródigo/E atravessou a rua com seu passo bêbado/Subiu a construção como se fosse sólido/Ergueu no patamar quatro paredes mágicas/Tijolo com tijolo num desenho lógico/Seus olhos embotados de cimento e tráfego/Sentou pra descansar como se fosse um príncipe/Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo/Bebeu e soluçou como se fosse máquina/Dançou e gargalhou como se fosse o próximo/E tropeçou no céu como se ouvisse música/E flutuou no ar como se fosse Sábado/E se acabou no chão feito um pacote tímido/Agonizou no meio do passei náufrago/Morreu na contramão atrapalhando o público/Amou daquela vez como se fosse máquina/Beijou sua mulher como se fosse lógico/Ergueu no patamar quatro paredes flácidas/Sentou pra descansar como se fosse um pássaro/E flutuou no ar como se fosse um príncipe/E se acabou no chão feito um pacote bêbado/Morreu na contramão atrapalhando o Sábado.

**O malandro nº 2 (1979)**

O malandro/Tá na greta/Na sargeta/Do país/E quem passa/Acha graça/Da desgraça/Do infeliz/O malandro/Tá de coma/Hematoma/No nariz/E rasgando/Sua banda/Uma funda/Cicatriz/O seu rosto/Tem mais mosca/Que a birosca/Do Mané/O malandro/É um presunto/De pé junto/E com chulé/O coitado/Foi encontrado/Mais furado/Que Jesus/E do estranho/Abdômen/Desse homem/Jorra pus/O seu peito/Putrefeito/Tá com jeito/De pirão/O seu sangue/Forma lagos/E os seus bagos/Estão no chão/O cadáver/Do indigente/É evidente/Que morreu/E no entanto/Ele se move/Como prova/O Galileu.

**Geni e o Zepelim (1979)**

De tudo que é nego torto/Do mangue do cais do porto/Ela já foi namorada/O seu corpo é dos errantes/Dos cegos dos retirantes/É de quem não tem mais nada/Dá-se assim desde menina/Na garagem na cantina/Atrás do tanque, no mato/É a rainha dos detentos/Das loucas dos lazarentos/Dos moleques do internato/E também vai amiúde/Com os velhinhos sem saúde/E as viúvas sem porvir/Ela é um poço de bondade/E é por isso que a cidade/Vive sempre a repetir/Joga pedra na Geni/Joga pedra na Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni/Um dia surgiu brilhante/Entre as nuvens flutuante/Um enorme Zepelim/Pairou sobre os edifícios/Abriu dois mil orifícios/Com dois mil canhões assim/A cidade apavorada/Se quedou paralisada/Pronta pra virar geléia/Mas do Zepelim gigante/Desceu o seu comandante dizendo: - Mudei de idéia/- Quando vi nesta cidade/- Tanto horror e iniqüidade/- Resolvi tudo explodir/- Mas posso evitar o drama/- Se aquela formosa dama/- Esta noite me servir/Essa dama era Geni/Mas não pode ser Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni/Mas de fato logo ela/Tão coitada e tão singela/Cativara o forasteiro/O guerreiro tão vistoso/Tão temido e poderoso/Era dela prisioneiro/Acontece que a donzela/E isso era segredo dela/Também tinha seus caprichos/E a deitar com homem tão nobre/Tão cheirando a brilho e a cobre/Preferia amar com os bichos/Ao ouvir tal heresia/A cidade em Romaria/Foi beijar a sua mão/O prefeito de joelhos/O bispo de olhos vermelhos/E o

banqueiro com um milhão/- Vai com ele vai Geni/- Vai com ele vai Geni/- Você pode nos salvar/- Você vai nos redimir/- Você dá pra qualquer um/- Bendita Geni/Foram tantos os pedidos/Tão sinceros tão sentidos/Que ela dominou seu asco/Nessa noite lancinante/Entregou-se a tal amante/Como quem dá-se ao carrasco/Ele fez tanta sujeira/Lambuzou-se a noite inteira/Até ficar saciado/E nem bem amanhecia/Partiu numa nuvem fria/Com seu Zepelim prateado/Num suspiro aliviado/Ela se virou de lado/E tentou até sorrir/Mas nem bem amanhecia/E a cidade em cantoria/Não deixou ela dormir/Joga pedra na Geni/Joga bosta na Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni

## 3.1 As Canções Como Lugar Dialógico Entre o Político-Econômico, o Social e o Religioso

Partimos da idéia – defendida por Meneses – de que, sob formas diferentes, quase todas as canções buarqueanas produzidas no período de Ditadura Militar podem ser entendidas como discurso crítico: "[...] é dos anos de 67 e 68 que datam composições como *Ano Novo, A Televisão, O Velho,* a primeira das quais chegou a ser proibida de tocar nas rádios. E não seria o *Pedro* que esperava o trem o mesmo pedreiro que cai da *Construção* atrapalhando o tráfego?" (MENESES, 1988, p.42, grifo da autora). Assim, mesmo nas canções iniciais produzidas pelo compositor – período em que sua produção artística é marcada pelo desencantamento político – fica patente a crítica social nas canções.

De acordo com Meneses, após o golpe de 1964, com a nova configuração político-social, a obra de Chico reflete aspectos desilusórios, ou seja, o desencantamento político. Essa fase é denominada por Meneses como lírico-nostálgica, pois, nesse primeiro momento, o discurso buarqueano representa um desejo de volta do passado. São desse período, por exemplo, canções como "Olê, Olá", "Sonho de um Carnaval" e "A Banda".

Contudo, a autora não desconsidera que as fases da produção artística buarqueana são heterogêneas e é sob a égide dessa idéia de que a produção discursiva é heterogênea que podemos pensar na canção "Pedro, pedreiro" como crítica sócio-político-econômica. Não só essa canção, mas todas as outras que compõem nosso *corpus*. As canções são um *locus* dialogicamente constituído a partir do entrecruzamento entre o político-econômico, o social e, em alguns casos, o religioso.

A canção-enunciado "Pedro, pedreiro" é marcada, tanto formalmente quanto discursivamente, pelo verbo **esperar**. Além desse, temos algumas ocorrências do verbo **pensar** e uma ocorrência do verbo **sonhar**. Nesse sentido – e de maneira genérica –, a canção traz um efeito de "suspensão do tempo" no que concerne à visão que o autor-criador tem de sua personagem, ou seja, o autor-criador representa, por meio de seu herói **Pedro** um tipo de consciência. Mas não é qualquer tipo de consciência: o autor enfoca a maneira com que sua

personagem lida com o político, o econômico e o social e, nesse sentido, os verbos **esperar** e **pensar** adquirem um tom negativo no universo dos valores do autor-criador.

O fato de a voz do autor-criador valorizar negativamente as ações **esperar** e **pensar** traz para seu discurso o efeito de vontade de ação. **Pedro** sintetiza, simultaneamente, a figura do herói que não age e a desesperança do autor que gostaria que ele agisse. Temos a projeção de um querer inviabilizado pela impossibilidade (desesperança, frustração) que caracteriza o herói.

O tom valorativo investido pelo autor-criador em torno do ato de esperar de sua personagem não ocorre no momento inicial da canção, mas se estabelece aos poucos. No primeiro verso em que aparece, o verbo **esperar** não está investido de um julgamento negativo: "Pedro pedreiro penseiro esperando o trem". Nesse primeiro verso, pelo menos no que tange ao verbo esperar, não aparece ainda a crítica ao comportamento do herói. Contudo, o processo de neologização do gerúndio **pensando** gera o adjetivo **penseiro**, que oferece uma amostra do que se constituirá como discurso crítico e já representa um ponto de vista pejorativo do autor diante do comportamento de um outro **(Pedro)**.

O autor-criador, nesse primeiro verso, deixa transparecer outro ponto importante: **Pedro** é um tipo social que deve esperar o trem para ir para o trabalho. Apesar de isso não estar dito, o adjetivo **pedreiro** indica a função social do herói. No verso que se segue, aparece o adjetivo **manhã**. Dessa forma, temos a descrição de uma situação em que o herói **Pedro**, bem de manhã, espera o trem para um determinado fim. Entendemos que o fim é ir para o trabalho, pois essa leitura ancora-se a outros elementos da canção como o fato de **Pedro** esperar **aumento**. Isso reforça a idéia de que o herói, como representante da classe operária, espera o trem para ir trabalhar.

Isso é reforçado pelo verbo **parecer** ligado ao substantivo **manhã**: "Manhã parece [...]". Se **manhã parece**, é porque há dúvida quanto às condições do tempo, ou seja, nem totalmente claro, nem totalmente escuro. Nesse sentido, o autor-criador parece nos dizer que **Pedro** é um operário que acorda bem cedo para **esperar o trem** e ir para o trabalho.

A expressão: "Para o bem de quem tem bem de quem não tem vintém" é muito significativa a esse respeito. A partir de duas acepções materializadas pelo termo **bem** é tecida uma crítica à exploração do trabalho que se consiste de duas partes sustentadas pela dupla acepção acima mencionada: em um primeiro momento, **Para o bem** encerra a idéia de que alguém se beneficia com o trabalho de **Pedro**, isto é, **Pedro** "leva felicidade" para quem tem

**bem**, ou seja, para quem se enriquece com a exploração do trabalho operário que, nessas condições, é aquele que **não tem vintém**.

O Brasil vivia um momento de baixos salários, extensas jornadas de trabalho e um aviltamento dos investimentos governamentais na construção civil[43]. A situação vivenciada por **Pedro** na canção, re-produz a imagem de uma situação cotidiana do operário-pedreiro brasileiro que, historicamente, existe em grande número no país e era incentivado pela grande demanda de construções. De acordo com Habert (2003, p.16),

> A indústria da construção foi alimentada pelos imensos recursos do BNH provenientes do FGTS. Em tese, o BNH destinaria os recursos para a construção de casas populares, mas, na prática, a maior parte serviu para financiar imóveis para os setores de renda alta e média.

A canção denuncia o problema da relação serviçal entre elementos das camadas populares e membros da classe alta e média: se a verba foi utilizada para a construção de imóveis para as classes de renda alta e média, alguém – que provavelmente não pertencesse a essas classes – deveria assentar os tijolos. Correlativamente, há um deslocamento[44] no que concerne à verba destinada à construção de casas populares que reflete ainda mais as dificuldades das classes menos abastadas – a que pertence, provavelmente, o herói **Pedro**.

Um ponto discursivo interessante em "Pedro, pedreiro" é que o autor-criador não parece julgar o sistema governamental, mas sim o comportamento do herói: "Pedro pedreiro fica assim pensando/Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando para trás". Nesse momento da canção-enunciado, é introduzido o verbo **pensar** em sua forma gerúndica: **pensando**. O gerúndio retrata um comportamento permanente que, do ponto de vista do autor-criador, constitui-se como algo valorizado negativamente, isto é, a forma verbal **pensando** pode ser parafraseada por seu correlativo **deixar de fazer,** que pressupõe uma vontade de mudança por parte do autor.

Nesse aspecto, acreditamos que o autor-criador esboça um tipo de julgamento à sua personagem, ou seja, o herói recebe o rótulo de "alienado". Entrevemos, nesse julgamento, um tipo de ideário socialista que perpassa a consciência extraposta (o lugar do autor-criador) e concorre para que a imagem do herói seja construída valorativamente. A voz do autor-criador,

---

[43] Não se encontra na canção essa política de incentivo à construção civil, mas acreditamos que seja um dado histórico importante, a partir do qual podemos enxergar **Pedro** como **Pedros** que vêem na construção civil – devido à alta demanda – um "campo amplo" para o trabalho.

[44] A verba destinada à construção de imóveis para as classes menos abastadas foi direcionada para as classes média e alta.

então, constrói um herói do ponto de vista da alienação, materializada no/pelo verbo **pensando**.

A canção dialoga, dentre outros posicionamentos, com o ideário socialista que circulava com intensidade naquele momento. Não podemos nos esquecer da repercussão das idéias socialistas e de como elas eram interpretadas pelo regime. “Pedro, pedreiro” traz um autor-criador que atribui ao seu herói a idéia de alienação. **Pedro**, então, é mostrado como sujeito alienado que vive **esperando**: espera o trem, espera aumento, espera a sorte. Em contraposição, esse autor propõe, de certa forma, um ideal de cidadão-operário engajado que intervém no seu meio social. No entanto, esse cidadão-operário engajado parece não existir, o que cria o efeito de desesperança na voz do autor-criador.

Com a idéia de construir um ideal de cidadão engajado, o autor-criador desconstrói uma série de ideais populares vigentes na sociedade brasileira de então – e, no que diz respeito a esses ideários, arriscamos dizer que até hoje essa crítica pode ser aplicada. Em primeiro lugar, **Pedro** fica “[...] esperando o sol”. O discurso da canção inverte os valores correntes no imaginário da sociedade como: a esperança em ganhar na loteria e a espera por aumento de salário. De acordo com Sant’Anna (2004, p.172), “Só invertendo o código em que se estatuiu a comunidade pode o poeta fazer falar aquilo que ela teme e não quer ouvir”.

A figura do sol e da manhã remetem-nos à idéia do nascer de um novo dia, do amanhã, de um lugar outro que se mostra como possibilidade de instauração de uma nova realidade – diferente da atual. Mais que isso, essa figura propõe liberdade diante de um regime de escuridão, de injustiças políticas, econômicas e sociais.

A perspectiva da espera vai se estender aos diferentes níveis que compõem o universo valorativo da canção: econômico, social e político. O trecho “[...] esperando aumento desde o ano passado para o mês que vem” representa o primeiro “ideário popular” a ser desmistificado: o mito do aumento salarial. O termo **desde** transmite a idéia de que um longo período foi transcorrido para que se continue a acreditar no **aumento**. O período informado é **um ano**, pois, **Pedro** espera **desde o ano passado**.

A expressão **mês que vem** informa ainda que, mesmo depois de tanto tempo de promessa de aumento, o fato ainda está para o **mês que vem**, ou seja, o aumento salarial não acontece ao mesmo tempo em que serve como ideário aliviador da realidade vivida pelo operário: “A situação está ruim, mas daqui a pouco o salário aumenta”.

Se considerarmos que, em última instância, segundo Marx, a economia determina os outros campos sociais, percebemos que a canção problematiza essa questão a partir da relação que o autor estabelece com seu herói. Reforçamos, então, que o autor-criador julga o comportamento "alienado" de seu herói que não intervém na realidade econômica: ele **espera aumento**.

Ainda com relação a essa questão econômica, **Pedro** espera: "[...] a sorte grande do bilhete pela federal todo mês". O autor tece uma crítica a outro ideário popular: o ideal de ganhar na loteria, ou, de mudar as condições de vida por meio de jogos de sorte/azar. Isso fica marcado pelo substantivo **bilhete**. Além disso, o sintagma nominal **pela federal** traz a elipse do substantivo **loteria**, que completaria **federal: loteria federal**.

Essa alusão à esperança de ganhar na loteria federal encerra um valor indispensável para o entendimento do posicionamento do autor-criador: ele não admite que **Pedro** conte com o fator sorte para mudar sua condição e propõe – o que reforça o diálogo com os ideais marxistas – uma ação frente à esperança. Embora o tipo de ação não seja descrito pela consciência extraposta (autor), ela fica pressuposta pela crítica à espera, ou seja, não esperar constitui-se como agir, ainda que o **como** não seja explicitado.

A crítica não pára no nível econômico. Como dissemos anteriormente, ela se estende a outros campos. Outros mitos são criticados na medida em que são considerados "fontes alienantes". Não só os acontecimentos alienantes são colocados pelo autor como "problema a ser questionado por **Pedro**", mas também questões mais graves como o nascimento de um filho e a situação de desterramento (**Pedro** é do **Norte**).

Com relação aos acontecimentos sociais alienantes, temos o trecho: "Pedro pedreiro espera o carnaval/Esperando a festa [...]". Esses versos encerram o efeito de alívio almejado por **Pedro**. No entanto, esse alívio tem duas marcas importantes: em primeiro lugar, ele é futuro, ou seja, contrapõe-se à esfera presente vivenciada pelo sujeito operário; em segundo lugar, é efêmero, o que nos remete, mais uma vez, a um tipo de des-construção de certas "ilusões" do cotidiano do operário.

O autor-criador traz para a canção, sob a égide da efemeridade, o valor da fuga da realidade, ou seja, **Pedro** refugia-se em um acontecimento pouco duradouro (o carnaval não dura muito tempo) para esquecer a dureza do momento presente enfrentado por ele. Além disso, é problematizado o valor da falsa esperança que se manifesta pela contraposição temporal entre o que é vivido no presente e o que será vivenciado futuramente.

Por último – para prosseguirmos com o raciocínio da dialogia entre o político-econômico, o social e o religioso (pouco desenvolvido em “Pedro, pedreiro”) – apreendemos uma referência a problemas sociais. Nesse sentido, destacamos o trecho: “E a mulher de Pedro está esperando um filho pra esperar também/Pedro pedreiro está esperando a morte/Ou esperando o dia de voltar pro Norte”.

Em um primeiro momento do trecho destacado referenciamos o substantivo **mulher**, o verbo **esperando** e **filho**. O termo **mulher** denota uma função social que teria como correlato sinonímico o substantivo **esposa**. A mulher de **Pedro** é, antes de tudo, um lugar socialmente constituído, ou seja, ela é a **esposa** de **Pedro**. A designação fundamenta-se em um termo neutro axiologicamente – **mulher** – mas a relação desse termo com sua significação social remete-nos ao exemplo citado por Voloshinov em *Marxismo e filosofia da linguagem* em que ele problematiza a questão do valor que o signo – nesse caso a foice e o martelo – ganha quando da sua circulação no meio social.

O signo **mulher** não é apenas um indivíduo do gênero feminino – o que acarreta uma perda da neutralidade inicial –, mas um lugar social adquirido por quem passou pelo ritual do casamento. A designação em questão produz o efeito de objetificação da personagem pela especificação de seu lugar social e não, por exemplo, pela citação de seu nome. Essa ausência de nome aparece também em “Construção”, na qual o sujeito objetificado tem como caráter comum à **mulher** de **Pedro** o anonimato.

O substantivo, em associação com a expressão **esperando um filho**, denuncia o problema da gravidez mal planejada. O discurso do autor-criador trata a positividade do nascimento de um filho (acontecimento de vida) como acontecimento negativo, na medida em que as condições vivenciadas pelo operário farão com que o **filho** nasça **pra esperar também**, ou seja, reproduza uma estrutura social de miséria e alienação.

A expressão **voltar pro Norte** remete-nos à idéia de não-pertencimento do herói ao lugar em que se encontra. Isso se associa ao problema do “êxodo rural”, comum no Brasil naquele tempo de desenvolvimento industrial. **Pedro** é um herói que representa uma coletividade: o grupo de sujeitos nordestinos que vai para a cidade grande tentar melhores condições de vida. Como quase sempre acontece na “vida real”, a realidade de **Pedro** acaba por ser mais dura do que a vivenciada por ele no **Norte**. Isso fica marcado pelo desejo de volta ao passado manifesto pela expressão **esperando o dia de voltar pro Norte** e, mais adiante, pela expressão **espera o Norte**.

A volta ao passado é também uma forma de encontrar o lugar de origem, as pessoas deixadas para trás, a terra natal, enfim, retomar uma situação que confere ao herói um lugar de pertencimento. Para isso, deve-se sair da cidade grande, uma vez que, nesse espaço, predomina, quase sempre, o anonimato.

Observamos que, na canção "Pedro, pedreiro", a crítica incide sobre o herói, e não sobre o sistema. Ainda que, a partir do herói, seja possível refletir sobre uma crítica ao sistema sócio-político-econômico, não é esse sistema que é colocado em evidência. Para pensarmos em Bakhtin, no que concerne ao julgamento que todo sujeito faz em relação a determinado "objeto", notamos que o autor-criador, nessa canção, atribui a "culpa" pela miséria de **Pedro** ao próprio **Pedro**, ou seja, ele é pobre, mas isso se deve ao seu "alto índice de alienação" e à sua inação.

Sob esse aspecto, a canção, em certo nível, reproduz um ideário burguês de que o operário é "aquele ignorante" que vive de **festa** e **carnaval**. Mais que isso, o discurso analisado até aqui desconsidera que **Pedro** possa saber como resolver o problema de sua miséria, mas se encontra impossibilitado de fazê-lo por uma série de questões. Trata-se de uma canção que expõe uma situação de inação para reivindicar uma atitude diante do "mundo real". O herói é construído sob a égide da oposição idealismo x realismo e, sob esse aspecto, é criticado por sua postura idealista diante do mundo.

No entanto, esse realismo proposto pelo autor-criador é marcado por idealismos, como se vê no trecho: "[...] Pedro não sabe mas talvez no fundo espera alguma coisa mais linda que o mundo/Maior do que o mar, mas pra que sonhar se dá o desespero de esperar demais". O realismo do autor-criador mistura-se com o um tipo de idealismo e forma uma espécie de híbrido filosófico. Ao mesmo tempo em que a consciência extraposta critica a inação de **Pedro** reproduz o ideário do sonho e da vocação não percebida. Essa vocação materializa-se na expressão "[...] espera alguma coisa mais linda que o mundo".

A espera por "alguma coisa maior" remete-nos à idéia de que o herói talvez tenha uma vocação revolucionária a ser trabalhada e que, no entanto, permanece inerte devido à constante idealização. Sob essa perspectiva, encontramos a concepção religiosa da vocação como elemento explorado pelo autor-criador. Historicamente, esse conceito religioso advém da reforma protestante, mais especificamente, da doutrina calvinista. De acordo com Weber (2001, p.54-55),

> O calvinismo foi a fé em torno da qual giraram as grandes lutas políticas e culturais dos séculos XVI e XVII dos países capitalistas altamente desenvolvidos – Países Baixos, Inglaterra e França. [...] Naquela época, e, de modo geral, mesmo hoje, a doutrina da predestinação era considerada seu dogma mais característico.

Entendemos que "Pedro, pedreiro" traz a idéia da predestinação na medida em que o autor-criador nega essa idéia. **Pedro** não sabe, mas talvez exista um outro caminho que não o da reprodução de uma estrutura de alienação e miséria. Em outras palavras, se existe mesmo a predestinação – nesse caso a que reproduz a alienação – **Pedro** deve acreditar que é predestinado a ser outra coisa. Assim, nega-se a idéia da predestinação – à miséria – e acredita-se em outras predestinações. Ao mesmo tempo, a consciência extraposta cria o efeito de generalização da vocação revolucionária, ou seja, **Pedro** não age – ou não quer agir – contrariamente às condições que o objetificam. Prefere aceitar que foi predestinado a "[...] ser pedreiro pobre e nada mais". Dito de outra forma, o lugar do autor é aquele por meio do qual se diz que é preciso ser "revolucionário". A inação do herói causa sua desilusão e, por meio desse estado desiludido, surge a crítica a um tipo de comportamento diante da realidade.

A proposta utópica subjacente à crítica ao comportamento de Pedro (alienado) pode ser entendida como função orgânica do discurso buarqueano. Nesse sentido, a canção caracteriza-se como tentativa de "levar a massa" à liberdade, por meio da crença na possibilidade de mudança. A possibilidade de identificação do ouvinte com a figura de Pedro pode ser a esperança desse autor-criador dividido entre a crença e a desilusão.

A canção traduz aspectos significativos das realidades social e cultural brasileira das décadas de 60/70. Podemos considerar outras canções que tinham essa função orgânico-crítica re-produtora do ideal revolucionário em detrimento da alienação social. É o caso, por exemplo, de "Pra Não Dizer que Não Falei das Flores", de Vandré. O ideal revolucionário presente em "Pedro, pedreiro", encontra eco no refrão de Vandré: "Quem sabe faz a hora, não espera acontecer". Nesse sentido, a cultura cancioneira representava esse espaço possível para expressar posicionamentos contrários ao regime ditatorial.

A crítica presente em "Pedro, pedreiro" reflete não só parte da obra de Chico, mas de outros, como Vandré, que também marcavam seu lugar em meio à situação político-cultural brasileira. Na canção que analisamos, deparamo-nos com uma crítica que parte da figura de **Pedro** e se estende ao sistema. Em "Construção" o processo se inverte: parte de uma crítica

irônica ao sistema para o enquadramento “passivo” – ainda que a passividade deva-se a certa “interpelação ideológica” – do herói.

O sistema – capitalismo – representado em “Construção” age como o “herói principal” que mecaniza os demais em prol da produtividade ou, para sermos mais exatos, em prol da construção. Mais uma vez temos um discurso fundamentado no diálogo entre o social, o econômico e o religioso, materializado na imagem do herói passivo, resignado e conformado.

Em “Construção” temos, do início ao fim, a presença da expressão **como se fosse**. Ela transmite a alienação do herói causada pelo sistema, por meio de uma comparação negativa, ou seja, **como se fosse** indica que não é. Nesse sentido, traduz o comportamento alienado do herói operário que realiza ações, mas que valoriza tais ações de maneira equivocada, ou seja, a ação desse herói é sobrevalorizada por ele como se aquela fosse a última ação de sua vida. Podemos apreender essa idéia no primeiro trecho da canção: “Amou daquela vez como se fosse a última/Beijou sua mulher como se fosse a última/E cada filho seu como se fosse o único”.

Os termos **última** e **único**, aliados à expressão **como se fosse**, instauram no texto um efeito de intensificação passional. A cena em que o operário despede-se da família pode dialogar com aquela em que os guerreiros gregos da antiguidade despediam-se para partir para a batalha. Isso nos traz a possibilidade de pensar o trabalho operário como uma batalha que traz a incerteza sobre a possibilidade de volta com vida para casa. Esse fator leva o herói a despedir-se com ardor de sua família: “pode ser que ele não a veja novamente”.

O estado de medo, gerado pela incerteza da volta, é um elemento importante para a formação da consciência da personagem pelo autor-criador, ou seja, o herói mostra-se coagido pela situação social de “ir para o trabalho”. Esse retraimento heróico é acentuado se tomarmos o adjetivo **tímido** presente na expressão que se segue ao trecho supracitado: “E atravessou a rua com seu passo tímido”. Desse modo, uma primeira característica da consciência heróica é de-marcada: é tímido.

No momento posterior da canção, o autor-criador descreve o modo com que o herói trabalha: “Subiu a construção como se fosse máquina/Ergueu no patamar quatro paredes sólidas/Tijolo com tijolo num desenho mágico/Seus olhos embotados de cimento e lágrima”.

Novamente ocorre a expressão **como se fosse** como elemento designador da situação alienante vivenciada pelo herói. Nesse trecho, **como se fosse** aparece associada ao substantivo **máquina** e à expressão **paredes sólidas**. O substantivo **máquina** traz o valor de que o

sistema no qual o herói se encontra envolvido limita a reflexão em prol da reprodução. Há uma relação importante entre essa canção e a anterior: enquanto em “Pedro, pedreiro” temos um herói que sintetiza a alienação por apenas pensar, em “Construção”, o herói apenas age, sem refletir sobre sua ação.

O discurso de “Construção” também dialoga, em certo grau, com alguns ideários marxistas como a idéia da alienação[45], produto da ideologia. Esse é um dos pontos – além da questão da situação do operário – que aproximam essa canção de “Pedro, pedreiro”.

Para Marx, a ideologia é vista como falsa consciência. Por meio dela, a classe dominante mantém a ordem estabelecida e busca apagar as contradições sociais. A estrutura da sociedade em classes é ocultada pela ideologia dominante. Como afirma Löwy (2002, p.12):

> Em *A Ideologia Alemã*, o conceito de ideologia aparece como equivalente a ilusão, falsa consciência, concepção idealista na qual a realidade é invertida e as idéias aparecem como motor da vida real.

Mas, para ser eficiente, a ideologia necessita da produção de alienação. De acordo com Marilena Chauí, existem três tipos de alienação. A primeira delas é a alienação social. Nesse sentido, por um lado, o indivíduo não se reconhece como responsável pela existência das instituições. Por outro lado, o sujeito pode se ver capaz de mudar a situação social sozinho. Tratam-se, portanto, de dois efeitos da alienação (produzida pela ideologia). Pensar dessa forma seria unilateralizar a vida social. Não haveria instituição se não houvesse indivíduos, o que nos leva a entender que as instituições são sócio-individuais; nem é possível mudar a conjuntura social individualmente.

O segundo tipo de alienação é a alienação econômica. Nesse sentido, os indivíduos não se reconhecem como produtores e objetos das mercadorias, ao mesmo tempo. Dessa forma, não percebem que foram reduzidos a “coisas que produzem coisas”. Podemos inferir, a partir dessas considerações, que a alienação econômica ocorre de duas formas: o trabalhador encontra-se separado de seu trabalho. Esse é “alguma coisa” que tem um preço; e as mercadorias não permitem que o trabalhador se reconheça nelas. Não há consciência de que não haveria trabalhador sem mercadoria e vice-versa. O terceiro tipo de alienação consiste no

[45] Não é nosso objetivo aqui empreender uma leitura marxista das canções. No entanto, para entendermos alguns pontos de alguns discursos analisados – e também para estabelecer um diálogo entre as canções e certos sistemas de pensamento existentes no período ditatorial – é preciso fazer referência ao pensamento de Marx, ainda que não nos detenhamos rigorosamente sobre ele.

fato de os indivíduos acreditarem que as idéias existem em si e por si mesmas. Desconsideram, portanto, a origem social das idéias.

Além da mecanização do herói, o trecho supracitado traz outro ponto importante: não basta reproduzir o trabalho como uma máquina; o produto do trabalho deve ser “bem feito”. Sob essa ótica, insere-se no discurso de “Construção” a idéia de que o trabalhador deve ser eficiente. Só com eficiência o herói poderia erguer **no patamar quatro paredes sólidas**. Dessa forma, o primeiro momento da canção mostra-nos o seguinte: um herói operário, retraído, que apenas trabalha.

Depois de erguer **no patamar as paredes sólidas**, os olhos do herói ficam **embotados de cimento e lágrima**. Isso traz o efeito de que, há muito tempo, os olhos do operário estão mortos pela poeira da construção e pela tristeza referente à sua situação indiferente no/para o mundo. Dentre os fatores condizentes com a situação do herói, podemos considerar as condições em que ele trabalha. O fato de o herói ficar com os **olhos embotados de cimento e lágrima** indica que os olhos ficam desprotegidos, ou seja, é introduzido na canção o primeiro acontecimento que denota uma ameaça à integridade física do herói: primeiro ele é “ferido” nos olhos.

Com relação à lágrima, entendemos que a situação é mais complexa, ou seja, os olhos que lacrimejam – a partir do ponto de vista do autor-criador – traduzem a ambigüidade relativa ao que causa essas lágrimas: a poeira ou a tristeza por levar a vida que se leva? Nesse sentido, a consciência extraposta manifesta sua desilusão por meio da imagem do herói que chora ou que, simplesmente, sofre com a ardência do cimento.

Após a dor, o herói se entorpece, para amenizar a dor da rotina de trabalho: “Sentou pra descansar como se fosse Sábado/Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe/Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago/Dançou e gargalhou como se ouvisse música”. São inseridas novos comportamentos ilusórios que denotam a “alienação heróica”. Esses comportamentos refletem a desesperança e a descrença de que a situação vá mudar. O paralelismo entre as ações **descansar, beber, soluçar, dançar** e **gargalhar** com seus respectivos complementos ilusórios **príncipe, náufrago** e **ouvisse música**, denota a existência constante da rotina, que precisa ser quebrada pelo entorpecimento. Nesse sentido, destacamos os substantivos: **Sábado**, **príncipe** e **náufrago**.

O primeiro termo-substantivo traduz a ilusão do descanso e da pausa. O termo **Sábado** remete-nos ao valor do fim de semana como lugar temporal de suspensão das atividades ou,

pelo menos, de prenúncio da suspensão delas. Isso se mostra pela ação que leva o herói a pensar que é **Sábado: sentou pra descansar**. Fica patente, portanto, a ligação entre o descanso, o **Sábado** e a alienação heróica, pois, **como se fosse Sábado** significa que não é **Sábado**, embora essa seja a vontade da personagem.

O segundo substantivo traduz uma ilusão de classe do herói: ao se assentar para almoçar, ele se sente, ainda que por um curto espaço de tempo, um **príncipe**. Dessa forma, é trazida para o universo da consciência heróica a sensação de pertencimento da nobreza. O substantivo em questão representa o que, na cabeça do herói, é a nobreza: classe que vive a constante suspensão de esforços físicos ligada à degustação de iguarias.

No entanto, o sentimento heróico é contradito pela expressão **feijão com arroz**, na medida em que, socialmente, esses componentes nutritivos são o mínimo que um indivíduo deve ter para realizar sua alimentação. Isso desconstrói o lugar de **príncipe** e reafirma a alienação do operário: como ser príncipe e se alimentar apenas de arroz e feijão?

"Construção" produz o efeito de sentido de que operário de construção civil brasileiro não tem boa perspectiva salarial. Isso é refletido em seus hábitos alimentares e, se formos mais além, nos hábitos alimentares de sua família. Relembramos que, naquele momento histórico, a situação salarial do operariado brasileiro representava um sério problema social e não os rendimentos de um **príncipe**.

O termo **náufrago** – que reproduz, ao mesmo tempo, a imagem do mar que liberta e aflige – traduz um misto de liberdade e desespero vinculado a **beber** e **soluçar**. O entorpecimento é o que ameniza a dor heróica ao mesmo tempo em que desvia esse herói de possíveis "soluções" para essa dor. Inserem-se, nesse trecho, os valores de liberdade e de fuga ao mesmo tempo: é o **beber** que ameniza a dor, mas é também essa ação que acovarda e mata: "E tropeçou no céu como se fosse um bêbado".

Interessante nesse momento a colocação de **como se fosse:** apesar de ter bebido, o estado da personagem não é o de estar bêbada. Talvez aqui o autor-criador objetive inserir um tipo de sanção não ao ato de beber, mas de fugir da realidade, de se esconder dela a partir de paliativos. O não enfrentamento anula a personagem e cria o efeito de "des-humanização do homem": "E tropeçou no céu como se fosse um bêbado/E flutuou no ar como se fosse um pássaro/E se acabou no chão feito um pacote flácido/Agonizou no meio do passeio público/Morreu na contramão atrapalhando o tráfego".

A narrativa da morte heróica permite-nos pensar o sofrimento e o comportamento social diante dele. Constrói-se um paralelo entre o humano e o desumano: **agonizou** x **atrapalhando o tráfego**. A expressão **agonizou** reflete o sentimento humano de sofrimento e de dor, enquanto os cidadãos que vêem a morte consideram o herói como um estorvo ao tráfego. O autor-criador faz uma séria crítica ao sistema que objetiva os sujeitos: a imagem da personagem é construída de maneira a parecer uma peça utilizada para a produção. A partir do momento em que essa peça deixa de produzir, ela torna-se um fator complicante para a produção, ou seja, **atrapalha**.

A fundamentação valorativa de "Construção" assenta-se em uma crítica de cunho sócio-político, econômico e religioso. Nos versos seguintes, a quebra do paralelismo representa novas configurações formais, mas em termos de significado crítico, a base permanece, ou seja, mantém-se a referência ao sócio-político, ao econômico e ao religioso.

Dois pontos merecem destaque: um relativo à inserção do religioso na canção e outro relativo à transposição da crítica para o campo afetivo, quando o herói transpõe o modelo de trabalho para a relação amorosa. Embora esse campo não seja nossa prioridade, é relevante considerá-lo porque há uma ligação entre o modelo sócio-econômico do qual o herói faz parte e a intervenção desse modelo no âmbito afetivo.

No que concerne à inserção do religioso, destacamos o trecho: "E cada filho seu como se fosse o pródigo". O adjetivo **pródigo** remete-nos à parábola contada por Cristo e nos permite pensar em um dialogismo entre o discurso de "Construção" e a Bíblia Sagrada. Esse fator é um elemento re-velador do que se inserirá, mais tarde, em "Geni e o Zepelim".

O termo **pródigo** traz para o texto a imagem do pai amoroso que "apaga" os erros do filho e devota a ele o "amor de pai para filho". Estruturalmente, a canção não reproduz em nada o percurso bíblico. Pelo contrário, o foco do texto buarqueano é o pai. Importante pensarmos que **pródigo** é uma atribuição do autor-criador e não uma fala do herói. A expressão estabelece um dialogismo com o discurso bíblico ("A parábola do filho pródigo") e, tal como na Bíblia, traduz a manifestação do amor que aflora em momentos limítrofes. Esse momento, que faz com que o pai beije cada filho como se fosse o pródigo, é justamente a ida para o trabalho, ou seja, o adjetivo em questão dialoga com o discurso bíblico para, de certa forma, transmitir um efeito de prenúncio da morte: beijar os filhos com o amor com que o pai recebe o filho pródigo no discurso bíblico, pois, pode ser que nunca mais os veja.

No que tange à inter-relação entre o afetivo e o sistema sócio-econômico, citamos o seguinte trecho: “Amou daquela vez como se fosse máquina/Beijou sua mulher como se fosse lógico”. Merecem destaque os substantivos **máquina** e **lógico**. Esses dois termos sintetizam outro diálogo importante no discurso de “Construção”. Não um diálogo pacífico – o que significaria pensar em diálogo de maneira simplista e, diríamos, não-bakhtiniana –, mas um “embate” valorativo. Há um deslocamento de campos: **máquina** – ferramenta produtiva, mecânica – e **lógico** – termo que nos remete à idéia de contrariedade ao afetivo, pois o amor, pelo menos no sentido ideal da palavra, não é mecânico – deveriam estar relacionados ao ofício do herói. No entanto, os termos aparecem ligados, respectivamente, ao verbo **amar** e ao verbo **beijar**.

O autor-criador constrói uma cena que nos faz pensar em uma crítica à naturalização do trabalho pelo ser humano no sentido de que o trabalho passa a ser vivenciado pelo herói em todos os âmbitos de sua vida: o **amor** torna-se mecânico e o **beijo** lógico, ou seja, o amor descaracteriza-se juntamente com as ações que o manifestam. O herói de “Construção”, no final, acaba por ver trans-formado seu universo afetivo devido a uma intervenção do modelo sócio-econômico do qual faz parte.

Mais uma vez, a partir dos pontos destacados de “Construção”, entendemos que o discurso do autor-criador assenta-se no diálogo entre o social, o econômico e o religioso. Além disso, nossa análise mostra uma antecipação da inserção maior do campo religioso no universo do autor-criador[46]. Destacamos também que, nessa canção, a crítica dirige-se mais diretamente ao sistema sócio-político, fator que a diferencia de “Pedro, pedreiro”.

Acreditamos, entretanto, que as duas canções não precisam ser pensadas como antagônicas, mas complementares. Em “Pedro, pedreiro” temos uma crítica mais direta à alienação do herói, que só pensa. Em “Construção”, observamos uma crítica ao sistema que mecaniza a vida da personagem, que só age. A síntese, talvez, possa ser: há um sistema alienante correlativo a pessoas alienadas e vice-versa.

Em “O malandro nº 2”, também encontramos o diálogo crítico-fundamental entre o social e o econômico. Há também uma referência ao campo religioso assim como em “Construção” e “Pedro, pedreiro”. A crítica parte para uma descrição degradante – o que particulariza essa canção. A imagem “pintada” pelo autor-criador, cria um efeito chocante no

[46] A maior materialização do discurso religioso ocorre em “Geni e o Zepelim”, pois, nessa canção, a discussão moral é mais intensa.

leitor/ouvinte. Mas a força da degradação aparece vinculada à figura do malandro, importante herói na obra buarqueana e, por extensão, no disco A Ópera do Malandro (1979)[47]. Aquele que seria o "herói do povo", o "barão da ralé" em "O malandro nº 2" aparece destronado e também perde sua força diante do que seria uma "nova ordem das coisas". Sob essa perspectiva, parece-nos que a canção deixa transparecer o valor de uma nova configuração político-social, na qual o malandro não tem mais lugar. Talvez não seja uma questão de não-lugar, mas de uma re-configuração da figura do malandro. Sob essa ótica, essa canção dialoga profundamente com "Homenagem ao malandro".

Nessa última, a malandragem aparece com os novos moldes que a modernidade faz aparecer: "Agora já não é normal/O que dá de malandro regular, profissional/Malandro com aparato de malandro oficial/Malandro candidato a malandro federal/Malandro com contrato com gravata e capital/Malandro com retrato na coluna social".

Sob a ótica de "Homenagem ao malandro", "O malandro nº 2" ganha o *status* de "discurso de transição", ou seja, representante de um momento limítrofe de mudança histórico-semântica relativa à malandragem. Essa "morte do malandro" nos é confidenciada pelo autor-criador em "Homenagem ao malandro": "Mas o malandro pra valer, não espalha/Aposentou a navalha/Tem mulher e filho, tralha e tal/Dizem as más línguas que ele até trabalha/Mora lá longe e chacoalha/No trem da central".

O herói antes "adorado" e respeitado dá lugar a uma nova malandragem. Dentro do quadro nacional brasileiro, o malandro agora é outro. Dessa forma, "O malandro nº 2", como "canção de transição", transmite-nos o jogo tensivo entre o novo e o antigo e, o efeito de desprestígio nacional refletido na canção mostra o deslocamento histórico-semântico da malandragem.

O primeiro ponto a ser observado, então, é a idéia de nacionalização que o autor-criador instaura logo nos primeiros versos: "O malandro/Tá na greta/Na sargeta/Do país". Essa idéia, instaurada a partir do sintagma **Do país** desconstrói criticamente um modelo heróico. O efeito causado pela expressão remete-nos à abrangência do herói que, embora seja um, é apresentado como presença onisciente, ou seja, a unicidade do corpo morto abrange todo o país.

---

[47] Ressaltamos que o disco citado faz parte da peça teatral (A Ópera do Malandro) composta por Chico em 1979. No entanto, nosso objetivo é tratar a obra do compositor como exemplo de discurso monológico para esclarecermos alguns pontos relacionados à categoria de polifonia. Por isso, não trataremos das especificidades

A descrição do cadáver é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que se pretende descrever um morto, apresenta-se seu grau de representatividade. A miséria do malandro, sua degradação, seu **estar na greta** e na **sargeta** simbolizam não apenas o fim de um herói, mas também o final de uma era e início de outra, em que a malandragem é representada por novas práticas e novos valores.

Há, na morte do malandro, a representação do que acreditamos ser um marco divisor da sociedade brasileira – para estabelecermos a relação entre o discurso e a história. Se antes o malandro era aquele que andava com a navalha e era "idolatrado" pela ralé, hoje, com sua morte, a malandragem muda de figura. O próprio meio no qual o herói formou-se e outrora o respeitava como representante de determinado setor social, hoje não mais vê o sujeito dessa forma: "E quem passa/Acha graça/Da desgraça/Do infeliz".

A expressão **Acha graça** mostra-nos o comportamento dos outros diante da situação do herói. A atitude de tripúdio reflete a reação do meio ante o fim de um modelo que até então era digno de respeito. Mas não é apenas um setor social, ou grupo de pessoas que se diverte com a morte, mas **quem passa**. O indefinido generaliza aqueles que sentem prazer na morte do **infeliz**.

O verbo **passar**, aliado ao pronome indefinido **quem (quem passa)**, mostra-nos a condição em que o corpo do malandro se encontra: morto na rua, às moscas. O malandro pertencia, assim como **Pedro** e o herói de "Construção", a uma classe menos abastada. O primeiro sintoma desse pertencimento é o estado do corpo: **de pé junto**, **cheio de moscas**, **furado**, **putrefeito**, etc.

E, se o **peito** está **putrefeito**, faz muito tempo que o corpo encontra-se naquele estado. Sem dinheiro o sujeito não pode ser enterrado. O problema da morte, encarado sob a ótica capitalista, é uma questão a ser resolvida pelo morto e não por quem se encontra vivo. Evita-se o trabalho e o custo de enterrar alguém que não possui mais representatividade social.

Além da questão econômica que subjaz ao estado em que se encontra o malandro, é preciso entender que o estado do herói serve como espetáculo para **quem passa**. Nesse sentido, percebemos que a crítica do autor-criador trabalha com a espetacularização da morte como um tipo de problema social. O discurso denuncia a normalização da morte enquanto acontecimento cotidiano, ou seja, o ser humano, muitas vezes, passa a encarar a morte com

---

da peça teatral em relação com a canção "Geni e o Zepelim" e "O Malandro nº 2", embora a não consideração do texto teatral implique em nossa leitura de parte da obra de Chico.

“naturalidade”. Mais que isso, os crimes e os assassinatos são motivo de riso e não problema sócio-econômico. A morte do herói não é natural, mas causada por um crime. Alguns termos, presentes no texto, produzem esse efeito: **hematoma**, **rasgando**, **cicatriz**, **encontrado mais furado que Jesus**, **o seu sangue forma lagos**.

A comparação com Jesus Cristo também traduz a idéia do assassinato, pois, assim como Cristo, o malandro foi encontrado todo furado. Para efeito de agravamento do quadro, o herói da canção encontra-se **mais furado que Jesus**, o que nos leva a pensar que ele foi alvo de um “ódio maior” do que o sentido pelos judeus com relação a Cristo. O discurso da canção apresenta, portanto, um elo com o discurso religioso. O dialogismo estabelecido aqui – para indicar a amplitude da violência com que o sujeito foi morto – aponta para o que será o diálogo maior com o religioso[48] em “Geni e o Zepelim”.

Em “Geni e o Zepelim”, o sujeito do discurso instaura, por meio de uma descrição em terceira pessoa, um sujeito que se relaciona sexualmente com “outros” sujeitos. O relacionamento se dá, inicialmente, de maneira aleatória e sem aparente discriminação por parte da protagonista. Esses “outros” pertencem a camadas sociais de baixo prestígio que sobrevivem à margem da sociedade. Para comprovar essas afirmações, citamos alguns versos da canção: “De tudo que é nego torto/Do mangue do cais do porto/Ela já foi namorada/O seu corpo é dos errantes/Dos cegos dos retirantes/É de quem não tem mais nada[...]É a rainha dos detentos/Das loucas, dos lazarentos/Dos moleques do internato”.

De início, a protagonista contraria valores tradicionais sobre a sexualidade, tais como a realização do ato após o casamento; ou a concepção de que “sexo deve ser feito com amor”. Isso nos remete à idéia do ato sexual como uma ação instintiva – quase animalesca – em que ficam suspensas as “imposições” do campo afetivo e dos valores sócio-religiosos. Além disso, merece destaque o que se enuncia no sétimo verso: “Dá-se assim desde menina”. Esse enunciado instaura na canção um dado histórico sobre o sujeito feminino e uma duplicação da voz autoral. Entendemos que o fato de ela se dar desde menina instaura, por um lado, um efeito de sentido de intensificação da “ausência” de valores no universo subjetivo; por outro lado, o enunciado em questão materializa o efeito de que a protagonista foi condicionada, devido a fatores sócio-histórico-econômicos – não materializados no texto, mas que podem ser pressupostos – a uma vida de errância.

---

[48] Ainda que posteriormente, em “Geni [...]”, o discurso religioso seja utilizado como objeto de crítica e não mais como elemento meramente comparativo.

Apresenta-se, de forma re-velada, uma "justificativa" para as predisposições do herói no sentido de que o comportamento da protagonista foi condicionado pelas impossibilidades que ela enfrentou. O enunciado instaura um efeito determinista de que o comportamento da personagem é irreversível, uma vez que ela o tem desde a meninice. Essa irreversibilidade encontra eco no discurso popular que se materializa, lingüística e historicamente, sob a forma do enunciado: "Pau que nasce torto morre torto". Acreditamos que essa construção determinista enunciada pela voz autoral deve-se ao fato de que, no momento inicial da canção, esse autor-criador assume o lugar daqueles que "condenam" **Geni** para depois criticar esse mesmo lugar, ou seja, para criticar a "hipocrisia da cidade" ele adota, inicialmente, a mesma postura.

Mais adiante, ainda na primeira parte da canção, apreendemos os seguintes versos: "Ela é um poço de bondade/E é por isso que a cidade/Vive sempre a repetir/Joga pedra na Geni". Nesse momento da canção, a personagem é nomeada (**Geni**) e uma outra personagem – que permanecerá até o final da canção – aparece: **o coro**[49]. Essa personagem representa no texto os valores condenatórios que cerceiam a vida de **Geni**. A voz desse coro simboliza a voz do julgamento e, por sua vez, a voz que diz a **Geni** o que ela não é e o que ela deveria ser. Nesse sentido, a voz desse coro estabelece um diálogo polêmico e se constitui como voz que condena **Geni**. A voz coral representa, portanto, alguns valores morais sobre a sexualidade. Mais que isso, essa voz é portadora da concepção cristã a respeito da sexualidade, ou seja, a idéia de que o sujeito deve se relacionar com um parceiro (a) sexual, após o casamento.

Essa voz, que condena e recusa o comportamento de **Geni**, integra um campo discursivo-polêmico contra outra voz, que questiona os valores corais, qual seja a voz autoral. O questionamento se dá a partir de uma construção paradoxal. Ao analisarmos os enunciados supracitados, notamos que o motivo pelo qual o coro julga **Geni** não é passível de julgamento, fator que instaura uma contradição em termos. **Geni** não é julgada e condenada, no dizer da voz autoral, por se prostituir, mas por ser **um poço de bondade**. Podemos questionar, a partir do enunciado citado: por que alguém deve ser julgado por ser **um poço de bondade**? A resposta a esse paradoxo é que há uma inversão da crítica. O autor-criador não critica **Geni**, mas o posicionamento hipócrita do coro, que condena uma "boa pessoa", ou seja, os motivos que o coro tem para atacar **Geni** não fazem dela uma "má pessoa". Nesse sentido, **um poço**

[49] Trata-se da personagem coletiva que sempre diz: "Joga pedra na Geni/Joga pedra na Geni [...]".

**de bondade** se aplica realmente a **Geni** tanto quanto “um poço de maldade” se aplicaria ao coro, à cidade.

Assim, a canção (“Geni e o Zepelim”) pode ser entendida como um embate de vozes discursivas. Temos, de um lado, a voz do coro representante da moral e dos “bons costumes” que condena **Geni**; e, de outro lado, temos o posicionamento autoral – excedente da visão estética – como configurador de um universo que questiona os valores dogmáticos da cidade.

Para Bakhtin, o processo de criação se dá no momento em que o excedente de visão estética ou olhar extraposto, após ter contemplado e vivenciado o objeto estético de forma dialógica, retorna a si para dar forma e acabamento ao que foi contemplado.

O autor é a consciência exotópica que, após vivenciar o acontecimento sócio-discursivo organiza e faz uma leitura desse acontecimento e, por sua vez, ao produzir seu discurso artístico constrói a imagem do leitor que ele deseja atingir. Renegamos pensar que o autor é a consciência plena e absoluta que dirige todos sentidos. Mais que isso, nossa reflexão, juntamente com Bakhtin, propõe que o autor é construído no/pelo discurso enquanto uma das categorias fundadoras da obra estética.

Além das vozes do autor e do coro, temos a não-voz de **Geni**, que sintetiza um modelo de herói anti-heróico, as vozes político-econômicas e religiosas. O anti-heroísmo dessa personagem – seu heroísmo – reside no fato dela representar a miséria daqueles que não têm mais nada. Podemos entender a protagonista da canção como o herói cotidiano que, muitas vezes, tem de enfrentar situações além das possibilidades de escolha. A personagem nuclear da canção constitui-se e é constituída num espaço/tempo diferente daqueles que desejam apedrejá-la e, por isso, sua história e sua cultura não compreendem o universo valorativo da moralidade defendida pela cidade.

Na segunda parte da canção, instaura-se outro acontecimento narrativo que abala com as estruturas até então seqüenciadas: trata-se da chegada do zepelim e de seu comandante: “Um dia surgiu brilhante/Entre as nuvens, flutuante/Um enorme zepelim/Pairou sobre os edifícios/Abriu dois mil orifícios/Com dois mil canhões assim”. Esse acontecimento narrativo modifica a constituição de **Geni** enquanto sujeito sem valor – ainda que relativa e temporariamente. A partir da chegada do anti-sujeito, o herói passa a ocupar outra posição dentro da esfera taxativa em que estava enquadrada.

De alvo de crítica, **Geni** passa a objeto do desejo do comandante que vê na personagem uma **formosa dama**. Ela não só representa algo de “valor” para o comandante

como passa a ter uma utilidade para aqueles que antes a condenavam. Nesse sentido, a personagem passa a ser a possibilidade de salvação para a cidade. O comandante diz: “[...] posso evitar o drama/ Se aquela formosa dama/Esta noite me servir”. A leitura do discurso da canção ganha um novo direcionamento: a inversão dos valores e das posições subjetivas. A prostituição corporal de **Geni** passa a ser valorizada na medida em que possui uma utilidade para a sociedade. Ao refletirmos no sentido da prostituição, notamos que a cidade, antes taxativa com relação à prostituição do corpo e dos valores morais, prostitui-se moralmente e deixa de lado seus valores por medo de **virar geléia**.

**Geni**, então, se encontra diante de um dilema: aceitar a proposta do forasteiro ou não. A partir desse momento, a voz autoral constrói valores concernentes à figura de Geni que, até então, não tinham sido citados: “Mas de fato logo ela/Tão coitada e tão singela”. Os adjetivos **coitada** e **singela** configuram um campo de simplicidade e humildade que, de certa forma, antecipa a decisão da personagem (resposta positiva às súplicas da cidade) e marcam uma posição emotivo-volitiva do autor diante de seu herói, qual seja, o compadecimento de sua personagem. Não só isso, mas também delineiam uma atitude de “defesa” autoral do comportamento de seu herói e uma tomada de posição crítica diante do moralismo da cidade. Tais adjetivos nos permitem pensar no ponto de vista extraposto que dirige a leitura para um efeito de sentido de anti-moralismo, isto é, para uma inversão e questionamento de valores.

Isso se concretiza logo após os versos citados anteriormente: “Acontece que a donzela/- e isso era segredo dela/Também tinha seus caprichos/E a deitar com homem tão nobre/Tão cheirando a brilho e a cobre/Preferia amar com os bichos”.

Nesse momento do texto, há um diálogo polêmico de 1cho6s27[(posl5 0 ar no ponto de vi393j0.0

Apreendemos, nesse trecho, um diálogo com o discurso religioso instaurado pelos termos **heresia** e **romaria**. Além disso, o ato de beijar a mão dialoga com o ato de beijar a mão do superior (o papa, principalmente) conhecido (historicamente), principalmente, no campo católico. Isso reforça a idéia de que a canção é construída a partir de um diálogo polêmico entre diferentes campos de discurso, quais sejam: o religioso, o político, o econômico e o discurso autoral que, ao se "identificar" com **Geni** (herói), coloca-se contra todos os outros. O autor constrói um enfrentamento de vozes que se digladiam (voz capitalista; voz religiosa; e a sua própria que nega ambos) e concorrem para a construção do universo valorativo do herói. Ressaltamos que essa "consciência" instaurada em **Geni** resulta do ponto de vista extraposto do autor, ou seja, há uma "consciência" global externa que organiza e propõe leituras a partir das configurações discursivas que cerceiam a vida heróica.

No enunciado "O prefeito de joelhos/ O bispo de olhos vermelhos/E o banqueiro com um milhão", observamos que há um rendimento dos campos sociais mais importantes diante de **Geni, a rainha dos detentos**. Curvam-se diante dela o campo econômico – figurativizado pelo banqueiro – o político – figurativizado pelo prefeito – e o religioso – figurativizado pelo bispo. Tal fato propõe uma desestruturação sistemática e uma inversão de valores. O discurso da canção "Geni e o zepelim", sob essa ótica, denuncia a hipocrisia e o utilitarismo de uma **cidade** – que historicamente se fortalecia grandemente pela exploração do trabalho operário nas fábricas, nas lavouras, etc. – que se prostitui quando se acha: "Pronta pra virar geléia".

Sob essa perspectiva, o autor traz para seu discurso uma história da cultura e reativa na memória do leitor as arbitrariedades, as desigualdades, a hipocrisia e o falso moralismo existentes desde o domínio religioso sobre as sociedades. O questionamento presente na canção buarqueana retoma o discurso da inquisição e da era dos suplícios para denunciar que os conjuntos de regras utilizados para a formação e constituição dos sujeitos retomam os clássicos em alguns aspectos.

Nesse sentido observamos a discursivização da hipocrisia como marca do procedimento inter-relacional dos sujeitos da canção – fator que nos remete, com maior vigor, ao campo religioso: "Vai com ele vai Geni/Vai com ele vai Geni/Você pode nos salvar/Você vai nos redimir/Você dá pra qualquer um/Bendita Geni". Não podemos esquecer de que já no discurso bíblico encontramos a figura dos fariseus, constantemente acusados por Cristo de hipocrisia; a história da inquisição; o período de "caça às bruxas", etc.

A oposição entre **bendita** e **maldita** também é de ordem religiosa e comporta outro fator avaliativo-moralista. O valor atribuído à personagem vincula-se, portanto, à sua utilidade. A configuração valorativa (**Bendita/maldita**) varia de acordo com a situação vivenciada pela cidade. Isso denota a não fixidez dos valores que a cidade tem, uma vez que eles mudam de acordo com a situação e o interesse. Sob esse aspecto, o posicionamento da cidade é de hipocrisia: quando o objeto de avaliação é **Geni**, a condenação é imediata porque "Ela dá pra qualquer um" – o que, sob a ótica do discurso religioso, se caracteriza como ausência de valores morais; quando o objeto de avaliação é a própria cidade, não há julgamento – por parte desse mesmo discurso religioso – com relação à subversão de valores (efetivada no momento em que essa cidade apóia a prostituição de **Geni** para não **virar geléia**).

Integra-se, nessa teia discursiva, o utilitarismo, instaurador do universo discursivo capitalista que vê as relações subjetivas como possibilidade de lucro. Nesse aspecto, o comportamento da cidade muda em relação a **Geni** no momento em que ela se constitui como objeto do qual se pode tirar proveito. O termo **bendita** – pertencente ao campo religioso – se inter-relaciona com o discurso capitalista no sentido de que é atribuído no momento em que o sujeito pode oferecer "lucro" (a salvação).

A voz autoral – excedente de visão estética – configura esses campos e, a partir deles, propõe a negação dos valores religiosos e capitalistas. A visualização desse posicionamento pode ser lida nos trechos que representam o clamor da cidade para que **Geni** a salve. Podemos, dessa forma, compreender a polemização de vozes a partir da não voz do sujeito feminino inscrito em "Geni e o Zepelim". Para isso, retomamos fatos histórico-culturais que formam e constituem a memória da sociedade brasileira das décadas de 60/70.

Não podemos descartar que, historicamente, algumas canções de Chico representam um gênero considerado subversivo, ou seja, constituem-se como discursos que, muitas vezes, reconstroem a ordem social de forma invertida, como contra-discurso. Sob esse prisma, compreendemos que o discurso de "Geni e o Zepelim" é uma possibilidade de negação dos valores vigentes no Brasil nas décadas de 60/70 – momento de grandes conturbações políticas, sociais e culturais em que a canção tinha seu papel de resistência ao poder ditatorial.

Contudo, não podemos nos esquecer de que artistas como Chico Buarque, nessa época, eram constantemente perseguidos pelo regime de ditadura. Se pensarmos por esse ângulo, talvez possamos compreender a ambigüidade do desfecho da canção: ficamos entre a

possibilidade de questionamento dos discursos capitalista e religioso e a vitória desses discursos sobre o discurso autoral na medida em que a cidade usa Geni, é salva e ainda assim: “Joga pedra na Geni/ Joga bosta na Geni/ Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/Maldita Geni”.

### 3.1.1 O autor-criador e os heróis: crítica valorativa e monologia

Após as considerações analíticas que fizemos no tópico anterior, partimos para a relação entre as análises e a problematização do conceito de polifonia bakhtiniano. Operamos por um processo de negação da polifonia e afirmação da monologia que, a nosso ver, constitui as canções. A análise, dantes focada na crítica ao político-econômico, agora se direciona para a monologia decorrente desse processo crítico.

Sob essa perspectiva, voltamo-nos para a sobreposição da voz do autor-criador à voz de suas personagens. Isso se manifesta, dentre outras coisas, pela adjetivação presente nos discursos e pela ausência de voz dos heróis. Em cada canção essa ausência de voz manifesta-se de forma singular e, é essa ausência – juntamente com a adjetivação – que pretendemos considerar para pensar o universo artístico que se configura nos discursos analisados à luz da monologia de que fala Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoievski.*

Sobre isso, apontamos dois pontos imprescindíveis: o primeiro é que Bakhtin fala de polifonia no âmbito da atividade estética, embora considere que existam alguns exemplos de autores polifônicos na filosofia. Mais que isso, a polifonia diz respeito a um tipo de relação que se estabelece entre o autor-criador e o herói, o que nos faz re-pensar afirmações como: “a consciência é polifônica” ou “todo discurso é polifônico”, ou ainda, “bastou ter mais de uma voz para que se possa considerar o texto como polifônico”.

Não é a quantidade de vozes presentes no texto, mas a forma com que elas se encontram organizadas que determina a presença do que Bakhtin propõe como polifônico. É sintomática a esse respeito a referência a Tolstói e Púchkin como autores que constroem um mundo “monoliticamente monológico”. Não porque os romances dos referidos autores trazem para seu interior apenas uma voz, mas porque essas vozes são hierarquizadas, ou seja, a forma com que se relacionam autor-criador e herói, nos dois autores, não permite que se pense em polifonia tal qual propõe Bakhtin.

Falta eqüipolência entre as vozes e as personagens ideólogas, representantes de “ideais próprios” e de concepções a respeito de si e do mundo que as cerca. A esse respeito, Bakhtin

cita Raskholnikóv, personagem central de Crime e Castigo. Sob esse aspecto, percebemos outro ponto a não ser ignorado: a proposição da polifonia se dá a partir do estudo bakhtiniano sobre os romances de Dostoiévski. O romancista é o grande representante, na literatura, desse "novo gênero romanesco". Importante pensarmos que Bakhtin vai afirmar a dificuldade de se encontrar representantes do romance polifônico. Dos poucos exemplos citados, temos Camus na filosofia.

Sob a égide dessas considerações, acreditamos que seja pouco viável pensar as canções por nós analisadas anteriormente como polifônicas. A voz do autor-criador sobrepõe-se à de seus heróis. O que vemos/sabemos das personagens é uma imagem muda que morre fora das proposições do autor. Nesse sentido, as personagens não encenam um ambiente socializado e igualitário que seria o correlato ideal de um sistema socialista, igualitário.

Em "Pedro, pedreiro", as intervenções autorais são patentes. A canção, em sua quase totalidade, é marcada por proferimentos "taxativos" a respeito de **Pedro**. Observemos os seguintes trechos: "Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando para trás/[...]Pedro pedreiro espera o carnaval/[...]Pedro não sabe mas talvez no fundo espera alguma coisa mais linda que o mundo".

Não há, em nenhum momento, a voz do herói. O discurso é marcado por um caráter descritivo da consciência de **Pedro**, de sua posição social, etc. No primeiro recorte do trecho acima – "Assim pensando o tempo passa e a gente vai ficando para trás" – notamos um fato lingüístico-discursivo que merece destaque, qual seja a auto-inclusão do autor-criador e do que parece ser mais um grupo de sujeitos (talvez a sociedade brasileira) no "time" de **Pedro**. Isso ocorre quando a voz autoral utiliza a expressão **a gente**. No entanto, a inserção não reflete "igualdade" entre as posições de **Pedro** e do autor-criador. A expressão, aliada aos demais elementos do verso, assume uma tonalidade de "conselho" ou de "predição a respeito do que pode acontecer a quem se comporta igual a **Pedro**". Poderíamos traduzir o que tentamos explicitar da seguinte forma: "É por causa de posicionamentos iguais ao de **Pedro**

qmagem

ressaltar, a esse respeito, que Bakhtin observa em Dostoiévski justamente o contrário: as personagens não são assunto, mas autoconsciências. Obviamente a figura do autor-criador aparece, também no literato russo, como centro organizador. No entanto, a maneira como esse autor organiza as vozes no romance é diferente.

Ao pensarmos em "Construção", notamos que a expressão **como se fosse** reflete a voz autoral e não de sua personagem. Citamos essa expressão porque, a partir dela, constitui-se a imagem da personagem alienada pelo sistema, ou seja, que realiza suas ações **como se fossem** e nunca **como sendo**. O herói então: "Beijou sua mulher como se fosse a única/E cada filho seu como se fosse o pródigo/[...]Subiu a construção como se fosse sólido". Nesse sentido, poderíamos entender o trecho acima da seguinte forma: "Sua mulher não era a única/Seus filhos não eram o pródigo/[...]a construção não era sólida".

Acreditamos, dessa forma, que a expressão **como se fosse** intensifica a função crítica da canção no sentido de que o sistema sócio-econômico vivenciado pelo herói produz nele um estado de alienação que o faz não reconhecer a objetividade de suas ações. Nesse sentido, a personagem – mais uma vez – atende muito mais a uma função de meio de crítica utilizado pelo autor-criador do que uma autoconsciência dialogável.

Além da expressão **como se fosse**, há ainda a presença marcante das adjetivações empreendidas pelo autor-criador – o que nos remete mais uma vez à idéia de objetificação do herói. Destacamos, assim: **tímido**, **bêbado**, **lógico**, entre outros que poderiam ser citados. Sob esse aspecto, esses termos reafirmam o efeito de "julgamento objetificante" empreendido pela voz autoral. A presença dos adjetivos também demarca de maneira clara a posição extraposta do autor-criador como aquele que "avalia a situação". A esse respeito, retomamos Bakhtin para considerar que o autor-criador é a consciência extraposta a partir da qual se constituem os valores do discurso, ou seja, o autor-criador ocupa o lado de fora (mas que se encontra dentro) do discurso.

Para Bakhtin – e aqui retomamos o que foi dito no capítulo teórico sob uma perspectiva "aplicativa" – todo discurso veicula valores. Mais que isso, esses valores trazem sempre um julgamento, ou seja, não existe neutralidade. Em "Construção", acreditamos que esse julgamento valorativo é muito bem demarcado pela presença de expressões adjetivas e pelo tratamento da personagem como assunto colocado em pauta. Essa objetificação, a nosso ver – e na leitura que pretendemos do conceito de polifonia –, permite-nos tratar as canções como discursos representantes de um universo artístico monológico, isto é, não-polifônico.

Em “O malandro nº 2” o processo é parecido: a voz do autor-criador profere um tipo de descrição da situação e, dessa forma, constrói a imagem do herói. Aqui, há uma particularidade que nos remete ao baixo extrato corpóreo de que fala Bakhtin – mas que não compreende os limites de nosso trabalho – no sentido de que esse discurso traduz uma situação de “degradação” do ser humano. Obviamente, o baixo extrato corpóreo em “O malandro nº 2” atende tão somente às “pulsões de morte”. Não vemos, no discurso da canção, motivos para acreditar que a morte do malandro esteja ligada a um renascimento do mesmo ou da malandragem. Percebemos, pelo contrário, que a morte do malandro denota o fim do que seria uma “malandragem positiva” – a morte do “barão da ralé” – para o nascimento de uma “malandragem negativa” – dos chamados crimes de colarinho branco.

Sob esse aspecto, destacamos a presença de termos que remetem ao que Bakhtin denominaria o campo do “grotesco”. Importante ressaltarmos que esse não é o foco do nosso trabalho. Contudo, acreditamos ser relevante fazer uma rápida menção ao grotesco porque nessa canção essa idéia permite-nos compreender o posicionamento crítico do autor-criador. Sob esse prisma, é a constituição de uma “cena degradante” o fator intensificador da crítica operada pela voz autoral, ou seja, a partir do choque das imagens verbais realiza-se a crítica à indiferença diante da morte, da espetacularização da morte e, ainda, a cotidianização/naturalização da morte. Para representar esse “tipo de realismo grotesco” na canção, destacamos os termos: **mosca**, **birosca**, **Mané**, **presunto**, **chulé**, **pirão**, **bagos**.

O substantivo **mosca**, traduz profundamente a imagem de degradação em que se encontra o corpo do malandro. Nesse sentido, representa-se uma cena detalhada da morte em que se pressupõe mal cheiro causado pela “decomposição” do **cadáver**. Mais que isso, o termo **mosca** cria um efeito não apenas de degradação, mas de terror. Percebemos, juntamente com a degradação do corpo, o valor da indiferença – um dos valores alvos da crítica – diante da morte. O grotesco – marcado pelo termo **mosca** – confere maiores proporções à crítica autoral.

Os termos **birosca**, **Mané**, **presunto**, **chulé** e **pirão** refletem uma outra voz traduzida pelo autor. Sob esse aspecto, notamos que, correlativamente à degradação do corpo e da seriedade desse fato, corresponde um discurso que tripudia da situação e remete-nos para um efeito cômico. O **cadáver** do malandro é comparado, primeiramente, com **a birosca do Mané**. A o termo **birosca** remete-nos, sócio-culturalmente, a bares (botecos) em que se vendem predominantemente bebidas alcoólicas e alimentos em condições insalubres. Uma das

marcas desses estabelecimentos é a presença de moscas devido, muitas vezes, a variedades alimentícias compostas por carne bovina (ou suína).

De qualquer forma, há uma relação de pressuposição entre a carne morta vendida na **birosca do Mané** e o cadáver do malandro. Com relação a esse aspecto de materialização da carne, é relevante a presença do termo presunto que reflete a junção de dois campos distintos transpostos para o campo artístico-crítico. Em termos sócio-culturais, o presunto é uma variedade alimentícia, ou seja, pertence ao campo dos "meios de nutrição corporal". Ainda em termos sócio-culturais, é preciso ressaltar, para entendermos o valor do substantivo em questão, que o termo **presunto** é também utilizado pelo campo criminal e, nesse sentido, metaforiza **cadáver**. Assim, o substantivo **presunto** deslocado para o campo criminal, adquire outro valor semântico, isto é, passa a significar "gente morta".

Assim, entendemos que, ao se referir ao cadáver como **presunto**, o autor-criador assume um discurso criminal vulgar que traz um efeito de "desrespeito" à condição humana do sujeito morto. Nesse sentido, o homem deixa de ser visto como tal e passa a ser considerado como "mais um presunto (pedaço de carne, lixo orgânico) a ser 'limpado'".

O termo **chulé**, assim como **pirão** e **presunto**, transmite-nos um efeito de comicidade diante do trágico. Nem tanto pelo termo em si, mas pela denotação do lugar da consciência extraposta diante do cadáver: para que se possa sentir o **chulé** e observar a consistência do peito do cadáver é necessária uma relativa aproximação do corpo. Nesse sentido, apreendemos outra marca importante do olhar do autor-criador: sua descrição aproxima-se do discurso de um legista pronto para fazer a autópsia do corpo. Tal fato adiciona à canção um caráter clínico, importante para a realização da crítica, pois, esse olhar "clínico" – proporcionado pela proximidade diante do corpo e pela "exata" descrição das feridas apresentadas – cria um efeito de objetividade descritiva que reforça o impacto das afirmações sobre o corpo na medida em que cria um efeito de verdade: a exaustividade da descrição leva-nos à verdade sobre o morto.

Essa idéia de aproximação diagnóstica é reforçada, ainda, pela expressão **tá com jeito**, que denota uma incerteza possibilitada pela visualização – pra não considerarmos a possibilidade do toque – do estado corporal.

A crítica presente em "O malandro nº 2" é discursivizada pelo efeito de choque. Para criar tal efeito, autor-criador adota diferentes posições discursivas (médico-legista, policial, piadista) e trabalha, de certa forma, com o realismo grotesco. Predomina certa

“intencionalidade crítica” em detrimento da representação da “autoconsciência do herói”. Além disso, ressaltamos que, apesar do efeito cômico e do efeito clínico causado pelo discurso de “O malandro nº 2”, é a relação discursiva entre o social e o econômico que nos interessa na medida em que acreditamos que é a reação social diante do quadro degradante que possui maior importância: **quem passa acha graça**. Soma-se a isso, o fato de a irrelevância do papel econômico do malandro no meio social possa ser o fator determinante para que ele se encontre na situação descrita.

Em “Geni e o Zepelim”, a base valorativa fundamental sócio-econômica é acompanhada pela relevância do campo religioso. Afirmamos isso porque a crítica empreendida na canção vincula-se tanto à crítica sócio-econômica quanto a uma tomada de posição contra a hipocrisia moralista-religiosa. Como representantes desse campo religioso, são construídas, na canção, algumas cenas que remetem a acontecimentos típicos das condenações religiosas. Observamos, por exemplo, a fala do coro que reproduz os apedrejamentos, prática representada em alguns trechos bíblicos como sanção para determinados “tipos de pecado”. A esse respeito, temos o exemplo muito significativo do que seria de Maria Madalena sem a chegada de Cristo.

A expressão **joga pedra na Geni**, a nosso ver, dialoga com esse quadro bíblico e traduz uma crítica anti-moralista na medida em que o lugar concedido pelo autor-criador aos acusadores de **Geni** é justamente o lugar hipócrita ocupado pelos apedrejadores de Maria Madalena no relato bíblico. Em certa medida, e com as devidas ressalvas, nesse momento do discurso, o autor-criador ocupa o lugar de Cristo defensor de **Geni**, na medida em que fica subentendido o enunciado **Quem não tem pecado que atire a primeira pedra**.

Percebemos, com relação a esse primeiro ponto, que o autor-criador lança uma crítica, principalmente, aos valores religiosos sobre a sexualidade. Nesse sentido, a imagem de **Geni** serve à desconstrução de padrões morais. Ainda com relação a isso, temos a presença dos termos **maldita** e **bendita**, que inserem a voz religiosa no campo de visão extraposto, ou seja, traz a religiosidade para o universo estético para que, a partir de processo de deslocamento, o autor-criador possa reverter a falsa moralidade a favor de seu herói.

Para que seja possível perceber esse deslocamento, é necessário considerar os outros campos que se associam ao religioso no âmbito da crítica autoral. Sob esse prisma, é necessário pensar no social e no econômico.

A canção traz, sob essa ótica, o valor do utilitarismo, pertencente ao campo sócio-econômico, e a questão da prostituição que se enquadra no âmbito dos acontecimentos de cunho sócio-econômico. Cria-se, então, uma relação entre utilitarismo/prostituição. Assim, prostituição estaria mais ligada a uma questão de "posição social" e utilitarismo estaria mais ligado a um valor capitalista.

Temos, na canção, a negação do utilitarismo – na voz do autor-criador – na medida em que a cidade aceita a prostituição de **Geni** para ganho próprio. Sob esse prisma, o autor-criador denuncia, a partir da narração do posicionamento da cidade nos vários momentos do discurso, a hipocrisia e o utilitarismo com que **Geni** é tratada pela cidade. Enquanto ela não serve aos interesses dos seus acusadores, ela é **maldita**. Em contrapartida, no momento em que ela é vista como possibilidade de ganho, passa a ser **bendita**.

Assim, temos o "posicionamento valorativo invariável" de **Geni** – na medida em que ela não deixa, em nenhum momento de ser prostituta – em detrimento do universo valorativo "flexível" da cidade – que vende seus valores para obter lucros. Ainda para completar a idéia de "crítica ao utilitarismo capitalista", destacamos a importância da finalização da canção como "momento de retomada valorativa" por parte da cidade que, na voz do coro: "Joga pedra na Geni/Joga pedra na Geni".

Um outro fator destaca-se para que possamos problematizar a questão da não-polifonia em torno das canções. Tal fator concerne à concessão de voz, por parte do autor-criador, a algumas personagens de "Geni e o Zepelim". Sob esse aspecto, destacamos que, formalmente, o **coro** e o **comandante** têm voz e, no momento de sua fala, percebemos a presença do discurso direto. Tal discurso é introduzido pelos verbos discentes: **repetir** e **dizendo**.

No entanto, a fala de algumas personagens indica um breve distanciamento delas empreendido pelo autor-criador como uma forma de criar um "efeito de imparcialidade" e reforçar o peso de sua crítica. Não vemos a representação da autoconsciência das personagens (destaca-se que a voz de **Geni** não ganha, dentre outras marcas, o discurso direto). Mesmo quando a voz das personagens é marcada pelo discurso direto, elas não passam de objeto representado como alvo de crítica. A esse respeito, retomamos uma citação feita na parte teórica de nosso trabalho, pois ela sintetiza aquilo que defendemos como polifonia ou que, de certo modo, definem os critérios de Bakhtin para que um texto seja considerado – nos dizeres de Tezza – polifônico:

> Na obra polifônica os heróis não se definem pela biografia nem se determinam pelo seu passado; não podem nem mesmo ser definidos por suas características físicas, pelo olhar de fora, e sequer pelas características lingüísticas (quanto mais característica a sua linguagem, mais objetificado o herói será). O herói polifônico bakhtiniano vive o evento da vida, mas não o vive diretamente (nesse caso, não haveria obra de arte); ele é representado nessa dimensão, por um autor que se relaciona com ele em condição de igualdade. E mais: na obra polifônica os heróis são sempre *ideólogos*, portadores de concepções complexas enraizadas no mundo das idéias (TEZZA, 2003, p.183).

Assim, não é possível afirmar – sem que se opere uma modificação no conceito bakhtiniano de polifonia – que "Geni e o Zepelim" – assim como as demais canções de nosso *corpus* – é um discurso polifônico. Por mais que exista o discurso direto, ele integra o "propósito crítico" pretendido pela voz autoral e, nesse sentido, não temos mais do que a tentativa de instauração de um "efeito de imparcialidade" por parte do autor-criador. Não temos, na canção, a existência de ideólogos e, muito menos, de um autor que se relaciona com seu herói (**Geni**) em "pé de igualdade".

O grande imperativo da canção – reforçamos – é, portanto, uma crítica direcionada a três campos: o social, o religioso e o econômico. Encaramos a canção como um discurso de denúncia na medida em que se constroem imagens que socialmente se pretendem "inquestionáveis" de maneira inversa, ou seja, como lugares – de manifestação hipócrita – que precisam ser "desconstruídos".

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A natureza dialógica da linguagem impulsiona o trabalho de Bakhtin e seu círculo, na medida em que se constitui como alicerce para outras categorias. A dialogia possibilita o estudo de diversos campos como o estético, o filosófico e o lingüístico. Diante da importância dessa categoria, propusemo-nos a discutir uma outra categoria, derivada do conceito de dialogismo, mas que possui outras conotações, uma que se insere no campo da filosofia estética de Bakhtin.

Muito se tem discutido – em trabalhos de lingüística, literatura, entre outros – sobre a noção de polifonia em Bakhtin. Se, por um lado, o volume de trabalhos nesse sentido divulga e confere um lugar de importância ao pensamento bakhtiniano, por outro lado, corremos o risco de simplificar seu pensamento. Sob essa perspectiva, nosso trabalho importa como lugar de discussão sobre o conceito de polifonia frente ao seu contrário, a monologia.

Enunciados como: “a consciência é polifônica”, “todo discurso é polifônico”, ou ainda, “a palavra é polifônica” são comuns nos estudos lingüísticos e literários. A nosso ver, generalizações desse tipo, quando fundamentadas nos postulados bakhtinianos, são passíveis de questionamento, pois carecem de rigor epistemológico. Concordamos que várias leituras sobre o conceito são possíveis e que nosso trabalho é só mais uma leitura entre várias, mas, ainda assim, é difícil concordar com as afirmações generalizantes acima mencionadas.

Além da extensão do conceito de polifonia a todo discurso, existe ainda o hábito de equiparação entre essa categoria e outras como plurilingüismo e o próprio dialogismo. Assim, o discurso seria tanto polifônico quanto plurilíngüe e dialógico. Postular a equivalência entre os conceitos descarta a singularidade de cada um deles e desconsidera uma certa hierarquia. A arquitetônica de Bakhtin, portanto, parte de um conceito geral – o dialogismo – para, a partir daí, constituir categorias específicas que se estratificam na medida em que se inserem em campos particulares.

Não acreditamos em uma hierarquia em um sentido valorativo (negativo), que trataria um conceito como melhor ou pior que outro. Entendemos hierarquia no sentido de que há uma espécie de percurso des-contínuo em que o pensamento bakhtiniano se especializa. Dessa forma, uma categoria filosófico-fundamental serve como ponte para pensar formas de organização discursiva específicas, como o campo de visão estética de um autor.

Para compreender a especificidade do conceito de polifonia, partimos da caracterização de seu oposto, a monologia. Analisamos algumas canções de Chico Buarque

sob a égide da relação autor-herói e constatamos o caráter monológico dos enunciados analisados. O "autor" deixa seu lugar empírico[50] e é entendido como lugar extraposto, ou seja, é a consciência a partir da qual "enxergamos" as outras.

Nesses termos, a relação autor-herói é marcada por trocas valorativas, ou seja, o autor-criador dialoga-polemiza com os valores presentes no universo de seu herói. Não podemos nos esquecer de que, para Bakhtin, não existe enunciado neutro. Nos enunciados analisados, apreendemos uma tensão entre o universo dos heróis e o universo do autor-criador. No entanto, essa "tensão" apresenta-se a partir de um único lugar – de uma única consciência –, a consciência autoral.

Essa é, a nosso ver, a condição para tomarmos os enunciados como pertencentes a um universo estético monológico e, dessa forma, pensar um possível lugar para o conceito de polifonia dentro do arcabouço bakhtiniano. Sob essa ótica, as canções (enquanto enunciados verbais) atendem mais profundamente a um propósito crítico-social e, dessa forma, os heróis são constituídos como imagens visualizáveis muito mais que como seres auto-conscientes com os quais o centro valorativo dialoga.

O contexto ditatorial influencia profundamente a constituição do universo artístico-musical buarqueano e, nesse sentido, talvez possamos "justificar" a acentuação da crítica em detrimento da "constituição do herói como um outro dialogável". O compromisso com a denúncia de certos acontecimentos da conjuntura sócio-político-cultural tais como: censura cultural, torturas físicas, cassações políticas, entre outros, é o foco das canções aqui analisadas.

A repressão política, portanto, participa do universo buarqueano monológico. As canções estão assentadas profundamente em valores constituídos sócio-culturalmente e é como crítica a tais valores que elas se constituem. Não empreendemos uma análise no sentido de esgotar os sentidos do discurso. Apenas destacamos alguns valores que nos pareceram fundamentais na/para formação das canções. No interior dessa "trama valorativa", focamos a crítica autoral num sentido sócio-econômico, político e religioso.

A crítica, no universo buarqueano, está ligada à função orgânica desempenhada pelo compositor nas décadas de 60/70. Sob essa perspectiva, Chico representa o modelo gramsciano – e, em certa medida, sartreano – de intelectual que confere unicidade a um grupo

[50] A proposta do autor como lugar não-empírico encontra eco em outros trabalhos como aqueles desenvolvidos pela corrente estruturalista e também por Foucault e Barthes.

específico de camada social: a esquerda.[51] Chico olha o mundo com os olhos da massa – para retomar o modelo sartreano de intelectual –, ainda que de um lugar burguês. O compositor exerce, dessa forma, um papel de "esclarecedor" do mundo para as classes desfavorecidas, pois:

> [...] elas não têm o que fazer com uma representação mítica de si mesmas; o que elas precisam é conhecer o mundo para mudá-lo. Isso significa, ao mesmo tempo, que reivindicam ser *situadas* (pois o conhecimento de uma classe implica o de todas as outras e o de suas relações de força) e descobrir seus *fins orgânicos* e a *práxis* que lhes permitirá atingi-los. Em suma, precisam da posse de sua verdade prática, o que significa que elas exigem se perceberem tanto em sua *particularidade histórica* [...] quanto em *sua luta pela universalização* (quer dizer, contra a exploração, a opressão, a alienação, as desigualdades, o sacrifício dos trabalhadores em prol do lucro) (SARTRE, 1994, p.45-46, grifo do autor).

Foi-nos caro, portanto, entender que dialogismo e polifonia não são conceitos homogeneizáveis. O fato das canções constituírem-se como dialógicas não implica que sejam polifônicas, pois, o ponto de partida para a constituição de um conceito é distinto do outro, ou seja, o dialogismo implica relação entre diferentes valores e discursos; sem essa relação é impossível construir o discurso, pois, no momento em que um discurso emerge, ele já encontra outros e responde a eles. Daí Bakhtin propor que todo discurso, no momento de sua emergência, é, em si, uma resposta a outros.

No que tange à polifonia, não basta inter-relação discursiva. Há uma transposição de campos que coloca esse conceito em um âmbito distinto do dialogismo. Pensamos a polifonia como uma das possíveis extensões do dialogismo – na medida em que o polifônico é uma forma especial de diálogo, ou seja, um diálogo eqüipolente –, mas é preciso entender que o discurso polifônico está ligado ao campo de atividade estética. Além disso, ele se assenta na relação estética fundamental, qual seja, a relação entre autor-criador e herói. Não pensar nessas "pré-condições", a nosso ver, reduz o conceito e o transporta para outros campos, isto é, faz com que ele se torne outro.

Assim, polifonia é mais uma filosofia estética do que propriamente um conceito operacionalizável. Aqui encadeamos uma série proposital de "talvezes" porque nossas afirmações podem ser consideradas mais como elucubrações que "proposições cientificamente comprovadas". Tomamos essa liberdade e assumimos os riscos por ela.

---

[51] Não apenas no sentido de partido político, mas também no sentido de uma esquerda ideal, como lugar de todos aqueles que não concordavam com as práticas autoritárias e repressivas do regime militar.

Nesse sentido, a polifonia é reflexo daquele tipo de “socialismo utópico”, segundo o qual a revolução do proletariado aboliria a opressão burguesa e colocaria os homens em “pé de igualdade”. Essa “eqüipolência de consciências” é observada por Bakhtin no romance dostoievskiano – máxima do gênero democrático e, portanto, representativo de uma possível configuração política –, em que a “abolição” da “consciência objetificadora” aparece em detrimento de um lugar autoral que se coloca no mesmo nível que suas personagens.

Não traçamos nossa argumentação no sentido de determinar a inferioridade (ou não) lugar autor e377 que a (ou nãoonf julga5vel que,3es23g41a e(o)1)Tj36sobr( si)9( lugar 7utor e3743vel [(

**REFERÊNCIAS**

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: _____.**Estética da criação verbal.** 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2003. p. 3-186.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____.**Estética da criação verbal.** 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2003. p. 261-306.

_____. O problema do texto na lingüística, na filologia e em outras ciências humanas. In: _____. **Estética da criação verbal.** 4. ed. São Paulo: Martins fontes, 2003. p. 307-335.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. São Paulo: Editora da UNESP e HUCITEC, 1988.

BRAIT, B. O discurso sob o olhar de Bakhtin. In: GREGOLIN, M. R. F. V.; BARONAS, R. (Org.). **Análise do discurso:** as materialidades do sentido. São Carlos: Claraluz, 2001. p. 19-35.

CASTRO, G. Enunciado e discurso: um diálogo entre o Círculo de Bakhtin e Michel Foucault. In: CASTRO, G.; FARACO, C. A.; TEZZA, C. (Org.). **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópoles: Vozes, 2006. p. 114-124.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 1997.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. de O. **Teoria da literatura:** formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 39-56.

EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: TOLEDO, D. de O. **Teoria da literatura:** formalistas russos. 4. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1978. p. 3-38.

FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo:** as idéias do Círculo de Bakhtin. 2. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

FERREIRA, R. M. de A. Geni e o zepelim: uma abordagem discursiva. In: VIEIRA, J. A.; SILVA, E. G. (Org.). **Práticas de análise do discurso.** Brasília: Plano Editora, 2003. P.. 237-249.

FERRONI, G. **Gramsci e os modelos intelectuais no século XX**. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.acessa.com/gramsci/> Acesso: 20 de Dezembro de 2007.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber.** 7. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2004.

GASPARI, E. **A Ditadura envergonhada.** São Paulo: Cia. das letras, 2002.

_____. **A Ditadura encurralada.** São Paulo: Cia. das letras, 2004.

GREGOLIN, M. R. V. **Foucault e Pêcheux na análise do discurso –** diálogos e duelos. São Carlos, SP: Claraluz, 2004.

**_____.** Bakhtin, Pêcheux, Foucault: singularidades, espelhamentos. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin –** outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

HABERT, N. **A Década de 70:** apogeu e crise da ditadura militar brasileira. São Paulo: Ática, 2003.

GRAMSCI, A . **Cadernos do cárcere:** volume 2. Tradução: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BUARQUE, C. Construção. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. **Construção**. Rio de Janeiro, Phillips, 1971. Faixa: 2

_____. Geni e o Zepelim. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. **A ópera do malandro**. Rio de Janeiro, Phillips, 1979. Faixa: 2.

_____. Homenagem ao Malandro. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. **A ópera do malandro**. Rio de Janeiro, Phillips, 1979. Faixa: 12.

_____. O Malandro nº 2. Intérprete: João Nogueira. In: BUARQUE, C. **A ópera do malandro**. Rio de Janeiro, Phillips, 1979. Faixa: 10.

_____. Pedro, Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: BUARQUE, C. **Chico Buarque de Holanda:** Vol. 1. São Paulo, RGE, 1966. Faixa: 9.

LÖWY, M. **Ideologias e Ciência Social:** elementos para uma análise marxista. São Paulo: Cortez, 2002.

MENESES, A. B. de **Desenho mágico –** poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: HUCITEC, 1982.

SANT'ANNA, A. R. de O Interregno da Música Popular 1967-1973. In: SANT'ANNA, A. R. de **Música popular e moderna poesia brasileira**. São Paulo: Landmark, 2004.

SARTRE, J. P. **Em Defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

SKIDMORE, T. **Brasil:** de Castelo a Tancredo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

TEZZA, C. **Entre a prosa e a poesia:** Bakhtin e os formalistas russos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____. "Sobre o autor e o herói: um roteiro de leitura". In: FARACO, C. A; TEZZA, C.; CASTRO, G. de; (Org..). **Diálogos com Bakhtin**. 2. ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1999. p. 273-303.

TOLEDO, C. N. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VENTURA, Z. **1968:** o ano que não terminou. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VOLOSHINOV, V. N. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

WERNECK, H. Gol de letras. In: _____. **Chico Buarque:** letra e música. São Paulo: Cia. das letras, 1989. p. 9-34

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

**A bíblia sagrada**. Traduzida em Português por João Ferreira de Almeida, Revista e Atualizada no Brasil. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento:** contexto de François Rabelais**.** São Paulo: HUCITEC, 2002.

BOCHAROV, S. G Introduction to the Russian Edition. In: BAKHTIN, M. **Toward a philosophy of the act.** Texas: University of Texas Press Slavic series. 1993. Translation and notes by Vadim Liapunov; edited by Vadim Liapunov and Michael Holquist.

BRAIT, B. Estilo, dialogismo e autoria: identidade e alteridade. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. De; (org.) **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 54-66.

DOSTOIÈVSKI, F. M. **Crime e castigo**. São Paulo: Editora 34, 2001.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo na vida e diálogo na teoria. In: BRAIT, B. (org.) **Bakhtin** – outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

MARX, K.; ENGELS, F. **A ideologia alemã.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MAUPASSANT, G. de **Bola de sebo**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

TEZZA, C. Sobre a autoridade poética. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de; (org.) **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 235-254.

VASILEV, N. L. A história da questão sobre a autoria dos ‘textos disputados’ em estudos russos sobre Bakhtin. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. de; (org.) **Vinte ensaios sobre Mikhail Bakhtin**. Petrópolis: Vozes, 2006. p. 290-304.

# Livros Grátis

( http://www.livrosgratis.com.br )

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo