

Marcas da enunciação em letras de músicas de Chico Buarque de Hollanda

Márcia Elisa Vanzin Boabaid

Sociedade Educacional de Itapiranga (SEIFAI)

mvboabaid@yahoo.com.br

Resumo. *O presente estudo, ancorado na Teoria da Enunciação de Émile Benveniste, objetiva fazer uma análise de alguns poemas-canção de Chico Buarque de Hollanda produzidos durante o regime militar, destacando expressões lingüísticas que revelam a subjetividade na linguagem. Essa análise atende a dois propósitos: verificar fatores que interferem constitutivamente nas cenas enunciativas das letras e observar as implicações das marcas do tempo, do lugar e dos sujeitos (eu/tu) nas letras das músicas analisadas, considerando suas relações semânticas. Pretendemos, assim, revelar que toda enunciação comporta, ao mesmo tempo, um apontar para o objeto do enunciado e outro para o ato de enunciação, uma vez que cada enunciação, ao remeter um eu e um tu diferentes, propõe um sentido singular, dado que é único e irrepetível em cada ato enunciativo. Um dos motivos que norteia nosso estudo é a constatação de que as letras das músicas de 1964 a 1985, lidas na atualidade são as mesmas, mas o sentido construído é diferente, as condições de produção dos textos são diferentes, uma vez que o momento enunciativo dessas é distinto. Outro motivo foi o estudo sobre a enunciação e dentro desse, a leitura da teoria de Émile Benveniste, ao descobrir que a língua, nessa dimensão, se atualiza na enunciação e a mesma construção lingüística, em diferentes contextos tem sentidos diferentes e quando posta em uso assume outras interpretações. Refletindo sobre essas considerações, queríamos comprovar como, de fato, isso acontece. Chamamos a atenção para o fato de que, à medida que as músicas são analisadas, o conteúdo expresso nelas passa a ser entendido, isso porque as canções se inserem em uma determinada situação comunicativa, possibilitada pelo processo de interação, em que o locutor e alocutário se entendem. O primeiro utiliza-se de meios para realizar suas intenções comunicativas e o segundo manifesta sua atitude de tomar parte do discurso, decodificando o que foi posto, por ser objeto amplo de interação entre um eu e um tu em dado tempo e lugar.*

Palavras-chave: enunciação; língua; sentido.

Abstract. *This study, anchored in the Theory of Enunciation by Emile Benveniste, has as goal to make an analysis of some song-poems by Chico Buarque de Hollanda produced under military rule, stressing linguistic expressions that reveal the subjectivity in the language. This analysis meets two purposes: checking factors that usually interfere in enunciative scenes of the lyrics of songs and note the implications of the marks of time, place and subject (I / you) in the lyrics of songs analyzed, considering their semantic relationships. So, we intend to reveal that any enuciation behaves at the same*

time, a point to the object of the statement and another for the act of enunciation, as well as, each statement, when it sends a different I and a You, proposes a unique sense, meaning that it is singular and unrepeatable in each enunciative act. One of the reasons that guided our study is the observation that the lyrics of songs from 1964 to 1985, read at present are the same but the meaning is constructed differently, the conditions of production of texts are not the same, since the enunciation time of these is different. Another reason was the study about the enunciation and within that, the reading of the theory by Emile Benveniste, to find that the language in that dimension updates itself in the enunciation and the same linguistic construction, in different contexts has different meanings and when put into use assumes other interpretations. Reflecting about these considerations, we wanted to show how in fact, this happens. We call attention to the fact that, as the songs are analyzed, the content expressed therein will be understood, because the songs belong themselves in a particular communicative situation, made possible by the process of interaction, where the speaker and the alocutario understand each other. The first one uses up from the resources to carry out their communicative intentions and the second one expresses its attitude to take part of the speech, transforming what was called, for being broad object of an interaction between a I and a You in a given time and place.

Keywords: enunciation; language; sense.

1. INTRODUÇÃO

Este texto¹ tem o propósito de apresentar, em linhas gerais, a Teoria da Enunciação de Émile Benveniste aplicada à análise de poemas-canção de Chico Buarque de Hollanda, produzidos durante a ditadura militar.

O objetivo é descobrir como as pessoas que viveram o período da ditadura militar descrevem a experiência da recepção da música de Chico Buarque e como os jovens, hoje, entendem esta música. Para tanto, foram entrevistadas pessoas, as quais foram divididas em dois grupos. O primeiro foi constituído por pessoas de 42 a 65 anos, e o outro por pessoas de 20 a 35 anos, sendo condição conhecer algumas músicas da obra buarquiana. Também analisamos a textualização histórica da música e o conteúdo das letras à luz da teoria estudada. Depois, o relato da leitura feita pelos participantes² do Grupo 1, seguidos pela análise do Grupo 2 ,e, finalmente o paralelo entre os dois grupos, tendo como base o que diz a teoria e os fatos históricos estudados.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Benveniste filia-se ao quadro estruturalista saussuriano e toma de Saussure a concepção de língua como sistema. O lingüista propôs um mecanismo de referência único, que contemplou o sujeito e a enunciação. Nessa perspectiva, amplia a noção de língua por

¹ Este trabalho faz parte da dissertação apresentada para obtenção do título de mestre em Estudos Lingüísticos.

² Queremos registrar que todos os participantes eram moradores de Frederico Westphalen, Rio Grande do Sul, e nós, como pesquisadores, “retratamos” de forma fiel o que as pessoas disseram nas entrevistas.

meio da inclusão subjetiva, assinalando que *a linguagem passa a ser a própria natureza do homem* (BENVENISTE, 1995, p. 285).

É neste momento que Benveniste resgata a dimensão da linguagem, acrescenta o mecanismo maior e mais importante que é a língua sendo sistema de signos e inclui a “comunicação” e o “homem”³. Na perspectiva de confirmar sua tese, Benveniste diz⁴, que qualquer pessoa pode fabricar uma língua, mas (que) ela não existe, no sentido mais literal, desde que não haja dois indivíduos que possam manejá-la como nativos. Assim, destaca o caráter essencialmente social de uma língua, que é concebida por ele, antes de qualquer outra coisa, como consenso coletivo⁵.

A apropriação da linguagem pelo homem como a apropriação da linguagem pelo conjunto de dados que se considera que ela traduz, a apropriação da língua por todas as conquistas intelectuais que o manejo da língua permite. É algo fundamental: o processo dinâmico da língua, que permite inventar novos conceitos e, por conseguinte refazer a língua, sobre ela mesma de algum modo (BENVENISTE, 1989, p. 21).

Na citação fica evidente a importância desse olhar singular e reiventivo da língua, oportunizado pela capacidade de apropriação. Para o autor, a língua está sempre no seio da sociedade, no seio de uma cultura, uma vez que o homem não nasce na natureza, mas na cultura. Não há aparelho de expressão que o ser humano possa inventar sozinho, isso porque a história de uma língua inventada, fora de qualquer aprendizagem, pode ser caracterizada como fábula.

Nesta perspectiva, a língua se apresenta aos falantes sob duas possibilidades: *no discurso*, em que os falantes dispõem de um mesmo sistema de referências pessoais, que é a possibilidade do diálogo, das relações intersubjetivas e *no sistema*, em que os signos estão à espera de se realizarem no discurso. Assim sendo, para que o homem se institua como sujeito faz uso da linguagem, única forma de atingir outro homem. Ao fazer uso desse recurso consegue estabelecer um elo em que um depende do outro e sublinha a importância da linguagem para fortalecer-se no seio da sociedade. O lingüista sublinha que é na colocação da língua em funcionamento que esta de fato passa a existir, ou seja, é na atualização da língua – discurso⁶ que ela se realiza. Quando menciona que em uma frase alguém fala alguma coisa para alguém, reforça a idéia de que a língua comporta um sistema de dupla significância: o semiótico e o semântico e que cada um deles exige seu próprio aparelho conceptual.

³ Destacamos que o autor estuda a relação entre os signos no interior do sistema da língua (perspectiva saussuriana) bem como as relações entre as posições de enunciação do sujeito na língua, ao mesmo tempo em que enfoca a noção saussuriana de que a língua é um sistema de signos. Benveniste assume as formulações teóricas de Saussure, quando este diz ser preciso separar a língua da linguagem, mas tenta redimensionar o que é central no Curso de Lingüística Geral, mas incompleto: a significação, desenvolvida a partir do discurso. Com isso amplia suas reflexões, originando, o estudo da enunciação. É pela noção de enunciação que Benveniste redimensiona os estudos de Saussure.

⁴ A entrevista de Pierre Daix com Émile Benveniste - constitui o capítulo 1 de Problemas de Lingüística Geral II, 1989, p.11 a 29.

⁵ Benveniste não está se referindo à faculdade ou propensão para a linguagem que nasce com o homem, mas à língua nascida do convívio social e cultural. A perspectiva social a que o autor se refere é da própria natureza do homem: *é um homem falando com outro homem que encontramos no mundo.*

⁶ Esse lingüista não teorizou sobre a língua e nem sobre a fala, intensificou seu estudo no discurso e justifica sua análise apontando que é na fusão da língua-discurso, num processo de complementaridade, que ocorre a enunciação.

Benveniste (1989, p. 231) sublinha que *a frase é cada vez um acontecimento diferente; ela não existe senão no instante em que é proferida e se apaga nesse instante; é um acontecimento que desaparece*. Isso significa dizer que uma palavra sendo pronunciada pela mesma pessoa em momentos diferentes não produzirá o mesmo sentido, por isso enunciado e enunciação são singulares e ao produto dessa enunciação chamamos de enunciado, o qual também é único e irrepetível.

Segundo Flores (2001, p. 7-67), *a lingüística da enunciação vê os fenômenos que estuda, sejam eles de natureza sintática, morfológica ou de qualquer outra, do ponto de vista de seu sentido*, neste momento aponta que as teorias da enunciação, cada uma com suas especificidades, concebem a realização lingüística em tempo e espaço determinados e com referência aos sujeitos que enunciam. Então, depreendemos que os efeitos de sentido pretendidos e os efeitos de sentido produzidos nem sempre são coincidentes. Entre o que o *eu* quer fazer saber ao *tu* e o que o *tu* interpreta do dizer do *eu* há mais do que palavras, há visões de mundo, vivências, particularidades, individualidades, um universo de subjetividade que pode tanto unir as idéias veiculadas quanto afastar o sentido pretendido.

No período da ditadura militar, os artistas tiveram participação política ativa, e suas produções resgatam a historicidade de um período de conflito e um momento político significativo no país, ao mesmo tempo em que fazem parte do desabrochar de um *momento cultura*⁷

O regime militar instaurado no Brasil em 1964 estendeu-se por vinte um anos, nos quais a presidência da República foi ocupada sucessivamente por generais do exército. A estratégia dos militares era clara: impor ao Congresso um candidato militar que, uma vez nomeado, pudesse realizar a “limpeza” tão desejada por forças conservadoras. Esse momento político na história brasileira pôs fim ao período de contestações políticas, movimentos culturais e manifestações sociais que haviam agitado o país até então. Iniciava-se um longo período de ditadura que perseguiu, prendeu e torturou políticos, estudantes, intelectuais, operários, artistas, cidadãos que fossem considerados inimigos do regime.

Neste momento, surgiram diversas formas de manifestação contrárias ao regime: protestos e passeatas, violentas guerrilhas urbanas e rurais, até as brechas encontradas pelos veículos de comunicação às manifestações culturais. As músicas produzidas logo após o Golpe Militar, em 1964, além de transmitirem certa surpresa com o que acontecia no País – como se a situação ainda não tivesse sido totalmente compreendida e assimilada - traziam mensagem de esperança. Esperança de que os militares fossem permanecer por pouco tempo no poder, de que o governo militar seria provisório, de que duraria o tempo necessário para “colocar a casa em ordem” e salvar o Brasil das “garras dos comunistas”.

A produção cultural dos anos 60 é marcada pelo debate político. Há uma preocupação dos intelectuais e artistas por questões como a modernização, a democratização e a confiança no povo como elemento importante de transformação das

⁷ Rever esse passado sob o viés da produção político-musical de Chico Buarque é uma das várias possibilidades de recuperar o passado, revisitando-o e apontando para a evolução política e poética do Brasil

estruturas sociais. Há intensas discussões acerca do engajamento e da participação do artista, e a palavra poética torna-se instrumento de atuação na sociedade. Por meio dos movimentos musicais, alguns cantores perpassam a história musical brasileira. É nessa perspectiva que a obra de Chico Buarque surgiu⁸. Como o país vive sob o *domínio do terror e o império da censura*, muitos artistas deixam de produzir. Há outros que procuram retratar em suas obras o momento político. A intensificação da censura nas críticas ao sistema faz com que se crie uma série de artifícios para romper o cerco do autoritarismo. Muitos recursos lingüísticos passam a ser usados, visando burlar o controle dos censores. Por outro lado, aqueles que não usam a arte como instrumento de contestação são atacados pelas patrulhas ideológicas de esquerda.

2.1. UMA RELEITURA DA CANÇÃO “APESAR DE VOCÊ”

Uma das canções selecionadas foi *Apesar de você* e, nas palavras da música surge uma resposta crítica ao regime ditatorial no qual o país estava imerso. Surpreendentemente, a música passou incólume pela censura prévia e se tornou uma espécie de hino da resistência à ditadura⁹.

O título da canção *Apesar de você* carrega um forte significado intensificado pela presença do pronome *você*, o qual não se referia a ninguém em especial e, sim, a uma generalidade, uma situação de dificuldade vivida pelos brasileiros no período ditatorial.

Quando falamos estabelecemos relações com o mundo, mas essa situação ocorre mediada pelo sujeito, não é uma relação qualquer é, sim, dependente da enunciação. Isso porque a realidade do *eu* e do *tu* é a realidade do discurso. Nesse enfoque, analisando o termo *você*, constata-se que esse não é qualquer um, mas uma autoridade simbolicamente representada pelo regime, pode-se pensar que *ele* (*você*) se reporta ao presidente e aos demais generais que mantinham o poder, ao mesmo tempo em que situa também a própria situação de instabilidade, falta de liberdade, dominação e exploração que caracterizava o Brasil naquele período. Aqui aparece a primeira marca de subjetividade que é a instituição do *tu* que o *eu* constrói.

⁸ É importante registrar como esses autores colocavam a língua em funcionamento, a fim de, por meio de seus textos, produzir certos sentidos. Esse recurso estilístico se faz presente em muitas composições. Por meio desse manifesto, intelectuais e artistas são convocados a colocar sua arte como instrumento de representação e transformação da realidade social. A música, além de expressar sentimentos pessoais, passa a abordar outros aspectos da realidade brasileira, distantes daqueles inspiradores da bossa nova. A nova ordem era projetar, nas letras, o homem brasileiro destituído dos direitos até então assegurados à classe média.

⁹ Depois de vender cerca de 100 mil cópias, a canção foi censurada, o disco retirado das lojas e a fábrica da gravadora fechada. Para o público, não havia dúvidas: o *você*, da música, era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, em cujo governo foram cometidas as maiores atrocidades contra os opositores do regime. Ao ser interrogado sobre quem era o *você* da canção, Chico responde: "É uma mulher muito mandona, muito autoritária"⁵⁰. Após este episódio, os cercos às suas composições tornam-se mais rígidos. Chico esteve exilado na Itália do ano de 1969 a 1970 e ao voltar do exílio, assusta-se com o nacionalismo irracional, radical que estava vigorando no país. Carros circulavam com adesivos que diziam "Brasil: ame-o ou deixe-o" e o presidente Médici se vangloriava com as grandes vitórias da Seleção Brasileira tricampeã da Copa do Mundo que acontecia no México. A reação do compositor foi a criação de *Apesar de você*. Esta foi uma das primeiras músicas de protesto lançada por Chico Buarque, composta em 1970 e liberada pela censura somente em 1978, mas durante esse período continuou sendo cantada pelo povo em várias situações.

O pronome *você* instaura o *tu* da enunciação. O *eu* da música *Apesar de você* é cada cidadão brasileiro, é a voz que critica e caracteriza a difícil situação por que passava o Brasil e para tanto usa marcas que asseguram essa presença na música. Quando diz: *Eu pergunto a você / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juro / Nesse meu penar / Inda pago pra ver / E eu vou morrer de rir.*

Pense: qual é a função social de *Apesar de você* como canção de protesto? Numa primeira análise, pode-se pensar na possibilidade de suscitar consciência da repressão, apontando para as relações de autoritarismo-repressão-política, relação entre um *eu* e um *tu*. Mas, ao mesmo tempo em que cumpre este papel, também deixa evidente a raiva, o descontentamento da situação do *eu*. É como se fosse uma explosão de raiva pela ausência de liberdade. O *eu* ao se sentir reprimido projeta para toda a sua gente, o *ele*, esse “grito”, a sua voz silenciada pela censura.

Você que inventou esse estado / E inventou de inventar / Toda a escuridão / Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar / O perdão. Nesses versos, outro aspecto que pode ser observado na canção é uma reiterada ameaça à entidade repressiva, no caso, a ditadura militar, marcada pelo poder de significado transmitido pelo pronome *você* que institui o *tu* na canção. Essa ameaça, mesmo que inicialmente velada, vai sofrendo uma série de transformações ao longo do discurso, como por exemplo: o *eu* saindo da situação de submissão e sendo participe de um novo momento: *Eu pergunto a você / Onde vai se esconder / Da enorme euforia [...] Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juro, juro / Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Este samba no escuro [...] Você vai pagar e é dobrado / Cada lágrima rolada / Nesse meu penar [...] Você vai se amargar.*

No decorrer da música percebemos um outro aspecto, a perspectiva de alteração radical dessa situação difícil, projetando, num amanhã, quando *o galo cantar*, quando *o dia raiar*, quando *o céu clarear*, nesse momento se instalará uma enorme euforia, junto se instalará a ordem de *E a gente se amando / Sem parar*. É importante sublinharmos que há uma forte relação semântica entre o *hoje* e o *amanhã*, ambas categorias de tempo, isso porque essas palavras traduzem a previsão de melhoria da situação pelo olhar do *eu*. Nos versos *você vai pagar e é dobrado / E eu vou morrer de rir*, o uso do verbo no futuro vem provar que a permanência do regime arbitrário chegará ao fim.

Eu e tu são posições, lugares discursivos e, como tais, inversíveis. A relação *eu/tu* institui lugares únicos que se definem no ato da enunciação e estabelecem uma correlação de subjetividade. Ao mencionar expressões como *meu* sofrimento/*meu* penar o compositor ao usar como referência o pronome possessivo *meu*, que, acompanhando o nome concreto, constrói o entendimento de que é produto da situação de todos, ou seja, o penar era de todos, o sofrimento era de todos, agrega o significado de que todos somos partícipes desse momento, mas que ao mesmo tempo cada um compartilha o seu momento.

Percebe-se que a estrutura da música/poema repousa num jogo de palavras que são entremeadas pelo refrão. A construção da canção aponta de um lado, sob o signo do *hoje*, as forças de retenção, a contensão, o bloqueio das expansões vitais, o aprisionamento da energia, da felicidade (amor reprimido/ grito contido), tudo que é

abafado. Sob o signo do *amanhã*, tudo que é expansivo, a fecundidade, a mudança, a explosão de energia.

Nesse momento, o autor da música reporta-se a todo o sofrimento que o regime político provocava no povo. Com um rico jogo de palavras, apresenta em seu primeiro verso a realidade repressiva do poder regida pelo advérbio *hoje*, categoria de tempo, em *Hoje você é quem manda* e essa palavra configura a situação de sujeição - de escuridão, de represamento de emoções que fazia parte do contexto em que a música foi construída. Nos versos seguintes o autor delimita o tempo do autoritarismo com o advérbio *hoje*, é a partir desse elemento que se estabelece a relação tempo e espaço (*hoje – aqui - naquele lugar*).

A música *Apesar de você* apresenta já em seu primeiro verso a marca desse novo significado e inicia com a palavra *hoje*. Mas, pensando na enunciação, que *hoje* é esse? O *hoje* veiculado na música é o contexto histórico da repressão, com os medos, insatisfações e desajustes sociais que marcam o período da ditadura militar brasileira, mas pode ser o *hoje* individual, o *hoje* construído na união de todos.

A seqüência de imagens se processa na associação de palavras, manifestadas pelo duplo registro: contenção/libertação, trevas/luz, tristeza/alegria. É importante destacar o uso dos advérbios *hoje* e *amanhã*, esses apontam que o presente não está bom, não está garantido e, o futuro, continua repleto de incertezas. O contraponto entre o *hoje* e o *amanhã* pode ser assim exemplificado: HOJE: *gente falando de lado, grito contido, escuridão, amor reprimido...e AMANHÃ: coro a cantar, enorme euforia, céu clarear a gente se amando sem parar...*

O *eu* da canção traduz a indignação firmada no *hoje*, na certeza dos fatos que ora menciona e você (*tu*) marca o *amanhã* que se refere à esperança e é marcada pela palavra “apesar”. Essa visão temporal construída com base na categoria de pessoa *eu* e *tu* e que acontece em um *hoje* e num *amanhã*, retoma o conteúdo marcado na música, transportando para a realidade do discurso seu conteúdo, apontando que a constatação do *hoje* se concretiza no *amanhã*.

É possível depreender então, que o ano em que a música foi composta, ou seja, 1970 se refere ao *hoje* como sendo o período da ditadura militar, marcado pela insatisfação do povo, pela falta de segurança e liberdade. Esse mesmo termo pode ser entendido como o tempo da vida, dos amigos, dos amores. E o *amanhã*? A que se refere este *amanhã*? Em meados de 1970 poderia representar o outro dia ou mais um dia difícil, e *hoje* esse *amanhã* é a possibilidade de uma nova chance, de um novo dia, de descobrir saídas e lutar pelo que queremos, é o exercício pleno da democracia.

No decorrer do texto percebe-se que na música há o desabafo do *eu* e no último verso ocorre a explosão do sentimento guardado pelo *eu*. No verso *Você vai se dar mal*, a expressão *se dar mal* pode ser entendida como *se prejudicar*, sofrer as conseqüências que virão. Essa interpretação é possível uma vez que o significado do verso é complementado pelo *Etc. e tal*. Esse elemento novo induz a pensar no dia que há de vir, trazendo libertação e a transformação da realidade oprimida e projetada para a imaginação do leitor a conseqüência, a fim de que este imagine o significado de *etc e tal*.

No verso - *Água nova brotando* - aponta para o limiar de uma nova fase, do desabrochar de sentimentos e ideais. O brotar traz a idéia de nascer, germinar e que, essa idéia associada ao aspecto do gerúndio, podemos construir a idéia de algo nascendo, germinando esse momento é reafirmado. Este verso poderia receber uma decodificação litúrgica, se opondo ao pecado (purificação, vida nova), ou também contempla a idéia de fecundidade, de água que alimenta, que tem o poder de germinar.

Na música, o compositor faz “ameaças” futuras ao governo, pois confia que, o tempo dos militares chegará ao fim e que esses serão exemplarmente punidos. Percebe-se claramente a idéia de um acerto de contas quando o autor afirma que *Esse meu sofrimento/Vou cobrar com juro, juro*, ele tem esperança que a situação vai se inverter um dia. *Hoje é assim, amanhã* será diferente. As músicas traduziam o retrato amargo da condição latino-americana, com ênfase na condição política do Brasil, referindo as implicações do mau uso do poder a que se submetem e são submetidos seus habitantes.

O autor tematiza sobre si próprio (*eu*), se projeta à canção quando menciona que ficou de lado, olhando pro chão, à espreita. Neste momento, passa a encarar o tempo não mais como algo que dilui as coisas, mas como algo que carrega a virtualidade da transformação. Passa a tomá-lo como o que está por vir, não como um passado recuperado. Assim, o tempo assume uma dimensão histórica, reafirmando e configurando que o homem se faz na história, imerso no tempo. O poeta passa, em suas canções, a reivindicar um futuro irreversível: o amanhã que será outro dia (Apesar de você), assim, constrói o significado revelando desejo de abertura, de novos tempos, sublinhando o fato de que isso não pode ser evitado.

Apalavra *escuridão*¹⁰, nesse contexto, se refere ao período conturbado da história brasileira. A escuridão é o *agora* e o *aqui* que vive *eu*, que vive o poeta. A presença da instância *ele*, é quando o autor traduz de fato o momento, revela seu anseio projetando para o escuro da noite, retratando que era onde muitas coisas aconteciam, ninguém sabia de nada e ninguém via nada. A palavra também pode estar representando os porões escuros, onde eram escondidos os presos políticos, ou até mesmo a escuridão da repressão.

O mesmo acontece com o uso da palavra *insistir*, no verso *Quando o galo insistir*, que se refere ao fato de que mesmo proibido o compositor tenta de alguma forma realizar sua função, que é anunciar o novo dia e manifestar a situação de descontentamento porque passava o povo.

O verbo inventar em *E inventou de inventar*, por si só nos remete às brincadeiras de criança nas quais cada um inventa algo sem que haja explicação lógica ou o comprometimento com a realidade. A canção trabalha com essa idéia que é o *ele* de que fala o *eu*. *Inventar* pode significar, nesse contexto, arbitrariedade, ausência de lógica. Quando Chico diz “eles” decidiram, sem mais nem menos, inventar toda a escuridão, ele se refere ao autoritarismo do sistema e fala do *ele*.

¹⁰ O sentido dicionarizado está implicado na análise, sem que isso signifique um retorno à literalidade, uma vez que o dicionário tem a função de tornar aparente uma das faces da dialética do sentido da língua, a outra sempre depende da enunciação.

Hoje você é quem manda, o verbo *mandar* está ligado à ordem, busca intensificar o efeito de poder. Já o verbo *anda* em *A minha gente hoje anda* tem duplo entendimento, pode referir-se as manifestações realizadas pelo povo, ou sublinhar que o povo continua vivendo assim, ou seja, o mesmo que proíbe, inventa, é aquele que vai amargar / sofrer quando o dia raiar e o céu clarear. O *eu* sairá da submissão.

Não é possível analisar o conceito de *perdão* sem se considerar o de *pecado* – a relação causa e efeito está na canção. E o compositor lamenta, pois os militares – inventores do pecado - deixaram de lado justamente o perdão. Em mais uma brincadeira como o verbo inventar, Chico pede aos governantes, com ironia que tenham *a fineza de desinventar* esse estado, essa escuridão. Estado, aqui, tanto pode ser entendido como o governo instituído (os militares na presidência da República) como estar representando a situação vivida, o estado das coisas, o cotidiano das pessoas.

Quando o galo insistir em cantar, esse verso sugere a revanche, ou seja, depois que tudo acontecer, onde estão os que mandavam, como iriam se esconder da comemoração da liberdade? A expressão *o galo insistir em cantar* reporta-se a uma situação que não tem como ser evitada, porque todas as manhãs o galo canta (a figura do galo é o *ele* da enunciação). Essa expressão nos remete à significações diversas, uma vez que o galo cantar faz parte da natureza e não há como impedir. Então, pode-se entender que o uso do verbo *insistir*, nesse contexto, é para criar um sentido irônico. O compositor também se utiliza do curso incontrolável da natureza para se referir à queda inevitável dos militares. A censura, as prisões arbitrárias, as torturas e os assassinatos não serão suficientes para neutralizar um forte movimento popular esperado pelo sujeito da canção, da mesma forma que não se pode prever e controlar as reações da natureza. Tem-se, então, a comparação entre as manifestações da natureza e as ações do movimento revolucionário. A canção fala da impossibilidade de coibir e punir tais reações.

Benveniste (1989) destaca, que a linguagem é o que permite a certeza do tempo. Nesse momento assinala que uma coisa é situar um acontecimento no tempo cronológico e outra é inseri-lo no tempo da língua. O tempo presente indica a contemporaneidade entre o evento narrado e o momento da enunciação, mas esse presente, na função do discurso, não pode ser localizado em uma divisão particular do tempo cronológico, já que ele as admite todas e, ao mesmo tempo, não exige nenhuma. Com efeito, o *agora* é reinventado a cada vez que o enunciador enuncia, é a cada ato de fala um tempo novo, ainda não vivido.

O que o tempo lingüístico tem de singular é que ele é organicamente ligado ao exercício da fala, que ele se define e se ordena como função do discurso. Esse tempo tem seu centro – um centro, ao mesmo tempo, gerador e axial – no presente da instância da fala (BENVENISTE, 1974, p. 73).

Nas palavras de Benveniste fica claro que o tempo lingüístico é renovado a cada momento de uso e está centrado no efetivo exercício da fala. O discurso instaura um *agora* que é momento da enunciação. Em contraposição ao *agora*, cria-se um então. Esse *agora* é, pois, o fundamento das oposições temporais da língua. O tempo presente indica a contemporaneidade entre o evento narrado e o momento da narração.

Dois aspectos da teoria da enunciação de Benveniste deve ser entendidos como fundamentais: a distinção entre os planos do “discurso” e da “história” na enunciação e

a inserção do sujeito na língua. Esses aspectos dizem respeito à análise que fizemos das marcas de enunciação nas letras das músicas. Benveniste estabelece a noção de pessoa (*eu-tu*), que se coloca e se institui no discurso, e de não-pessoa (*ele*), na qual haveria ausência do sujeito na língua e estar-se-ia na dimensão da enunciação da história. A teoria dos planos de enunciação distingue a enunciação da história e a enunciação do discurso. A primeira é caracterizada pela ausência de marcas enunciativas (*eu-aqui- agora*); na segunda, esses elementos aparecem na enunciação ou nos textos por meio de algumas marcas lingüísticas¹¹ que ao serem usadas constroem efeitos de sentido.

2.2. ANÁLISE DO GRUPO 1

Mariana registra que a música fala de pessoas que não se importam com os outros, que são incapazes de perdoar, que praticam atos absurdos sem pensar nas conseqüências. E, depois, quando perceberem o que fizeram é outro dia para perdoar, amar, ser feliz, mas pode também não haver mais tempo para rever o que fez. Por isso sempre devemos pensar antes de agir, porque os atos praticados sempre terão conseqüências, sejam elas boas ou não. Já *Ana* entende que a música fala do amor reprimido, do sentimento de amar e não ser correspondida, das lágrimas roladas, do sofrimento amoroso, mas que apesar de toda essa dor, amanhã vai ser diferente e você poderá se prejudicar por ter causado sofrimento a alguém.

No entendimento de *Carla* a música trata da falta de ética porque passa o país, que não tem compromisso social nem mesmo com a democracia. Registra que os versos *Apesar de você amanhã há de ser outro dia* não poderia ser mais oportuno para o momento que vive hoje o país e o estado de incertezas que vive seu povo. Parece que o tempo passa e a história se repete, ou seja, o que acontecia no ano de 1970 volta a acontecer, mesmo que hoje não tenhamos os militares mandando, mas temos a falta de ética, a descrença na justiça e a lei que pune sempre os mais pobres.

Roberto entende que a música traduz o desabafo de uma pessoa apaixonada que fala sobre o amor, ou o problema que está vivendo em seu relacionamento amoroso. Registra, também, que devemos pensar bem em tudo o que fazemos para não nos arrependermos depois. Valorizar tudo o que temos, as pessoas com quem convivemos. Na música, o compositor fala que o que está sofrendo vai cobrar com juro, é o que devemos pensar para nossa vida, não fazer nada que possa deixar o outro triste ou sofrendo. Quando terminamos um relacionamento parece que o mundo vai acabar e com o passar do tempo percebemos que isso diminui que a dor passa e a vida continua seu curso normal. E *Luis* comenta que a letra descreve o dia seguinte da criação do mundo, faz uma comparação entre o primeiro dia difícil e os outros dias que virão e que podem ser diferentes. A canção faz uma crítica ao mundo dizendo que está uma bagunça e ninguém se entende e que apesar da alegria do carnaval o povo não é feliz, vive aquele momento e só. Quando o autor fala *água nova brotando* lembra de uma fonte e diz que a vida também é assim o dia passa como a água e não pode ser recuperado, assim como não podemos recuperar a nossa vida, o nosso tempo, então devemos viver sempre bem e fazer o “mundo” – o meu e o do outro - cada vez melhor. Isso é a felicidade de amanhã.

¹¹ Visto que nossa abordagem diz respeito ao texto, tomaremos, em nosso estudo e análise, a letra musical o meio pelo qual a língua pode ser estudada em sua manifestação.

2.3. ANÁLISE DO GRUPO 2

No entendimento da entrevistada *Sandra*, o pronome *você* faz uma crítica ao mundo, a revolta das pessoas e a máscara social, muitas vezes usada para disfarçar o que pensamos ou quem de fato somos, aliada ao anseio que cada um tem em mudar de vida. *Carlos* aponta que o *você* é o próprio regime militar, esse que provocava medo nas pessoas, que usava a força para dominar todos.

Rita fala que a música trata de tudo o que se passa no período da ditadura e sublinha que muitas ações eram às escondidas, para ninguém ficar sabendo o que o governo estava planejando. Aponta, também, para o cerceamento da liberdade, o povo era impedido de sonhar, ter perspectivas de vida.

Felipe menciona que a música não trata só de um assunto, mas fala de uma situação difícil, na vontade que as pessoas têm em mudar de vida em buscar novos rumos para construir a sua história. Diz que as palavras perdão e pecado fizeram com que ele pensasse que para cada ato praticado deve haver reflexão e que por isso devemos pensar se não estamos prejudicando outra pessoa porque não temos o direito de interferir na vida do outro e nem fazê-lo sofrer.

Laura diz que a música fala da mudança do mundo, de que hoje as coisas são de um jeito e que amanhã tudo será diferente. Antigamente os valores e relacionamentos, principalmente os amorosos, eram mais sérios e duradouros hoje, é tudo muito complicado, as pessoas não pensam no outro só querem aproveitar a vida e o que ela tem de bom. Por isso as doenças e a depressão estão na moda, a dor e o sofrimento deixam as pessoas doentes, sofrendo, perdendo a auto-estima. Então, devemos viver bem o hoje para que quando o amanhã chegar possamos aproveitar tudo o que ele tem de bom.

2.4. PARALELO ENTRE O GRUPO 1 E O GRUPO 2

Sendo a enunciação, segundo Benveniste (1989, p. 82), *o colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização*, sublinhamos, então, que a cada vez ouvida a música ela constrói significados diferentes, faz um momento novo. Essa irrepetibilidade deve-se ao fato de que jamais tempo, espaço e pessoa são contínuos no uso da língua. É nesse caminho que ocorreu a análise da música *Apesar de Você*.

De acordo com os comentários tecidos pelos participantes dos grupos, percebeu-se que no G.1 não há simetria entre as opiniões e que o entrevistado *Luis* tem opinião totalmente em desacordo com os demais. Embora os outros entrevistados não tenham conseguido manifestar com propriedade seus pontos de vista acerca da música, pelo menos tiveram algumas opiniões semelhantes. Quanto aos participantes do G.2, esses interpretam que a música trata de tudo o que aconteceu num período difícil da história do Brasil, conseguem identificar que muitos atos eram feitos às escondidas, ninguém ficava sabendo o que era planejado e o povo era impedido de sonhar, de ter perspectivas de vida. Esse mesmo grupo deixa evidente que o importante era a vontade do povo em lançar o “grito”, ou seja, manifestar suas opiniões livremente, sem precisar dissimular com medo da reação do governo.

Essas noções tornam - se pertinentes em nosso trabalho porque a dimensão do discurso relaciona-se com o sujeito que se inscreve na enunciação (para nós, a letra das músicas), e a dimensão da história é como o sujeito se inscreve em sua enunciação - quando o que é dito tem o efeito de parecer dizer-se a si mesmo. Na história têm-se o

relato de eventos passados, sem o envolvimento do locutor, como se os fatos narrassem a si mesmos. Já no discurso a ordem é inversa, ou seja, num determinado momento, em determinado lugar, um indivíduo se apropria da língua, instaurando-se como *eu*, e, ao mesmo tempo, instaurando o outro como *tu*.

Sendo a enunciação sempre única e irrepitível, isso porque a cada vez que a língua é enunciada tem-se condições de tempo (*agora*), espaço (*aqui*) e pessoa (*eu/tu*) singulares percebemos que *eu* é o sujeito da enunciação, o *tu* é o receptor/leitor do dito, que em 1970 pode ter sido o próprio governo, o presidente Médici, os generais figurantes do regime e já *eu* de 2005 pode ser vários, dependendo da pessoa que analisa a música, ou seja, do entendimento que o alocutário tem do que lê, em dado tempo e lugar.

Benveniste (1995, p. 267) destaca que *é preciso entender discurso na sua mais ampla extensão. Toda enunciação que suponha um locutor e um ouvinte e, no primeiro, a intenção de influenciar, de algum modo, o outro. [...] alguém se dirige a alguém, se enuncia como locutor e organiza aquilo que diz na categoria pessoa. Qual é, portanto, a realidade à qual se refere eu ou tu unicamente? Sob esse prisma é possível responder que é a realidade do discurso. Conforme menciona o linguista: Falando, nós nos referimos a situações que são sempre situações presentes ou situadas em função do presente, de modo que, quando evocamos o passado, é sempre no seio do presente* (BENVENISTE, 1989, p. 32).

De acordo com a teoria estudada o *agora* sendo gerado pelo ato de linguagem permanece sempre *agora*, pois se desloca ao longo do fio do discurso, revelando-se sempre novo, é nesse momento que assume importância e torna-se um eixo que ordena o tempo em que o *eu* toma a palavra.

Em nossa análise, depreendemos que o G.1 e o G.2 têm entendimentos diferentes sobre o conteúdo apresentado na música, não conseguem estabelecer relação entre as partes que a compõem. Percebe-se que não há clareza do conteúdo veiculado na canção e cada um dos envolvidos na pesquisa tem entendimento diferente, poucas idéias se assemelham.

Ao observar o que a participante *Carla* (G.1) entende da música percebe-se que não há sincronia com o entendimento de *Rita* (G.2). Vejamos: a primeira registra que a música chama atenção para a falta de ética porque passa o país, pontua que há falta de compromisso até mesmo com a democracia e conclui citando o *Apesar de você amanhã há de ser outro dia* como sendo oportuno para o momento atual, comenta que o tempo passa e a história se repete. Já a segunda entrevistada entende que a música trata de muitas coisas que aconteciam (prisões, torturas, desaparecimentos) e chama atenção para o cerceamento da liberdade.

Na música a categoria de tempo se refere ao momento presente. Isso se justifica pela fidelidade do autor em permanecer no mesmo ponto de vista, ou seja, criticar os acontecimentos de forma linear e procurar apresentá-los como se produziram, à medida que aparecem no horizonte da música. Esse tempo é sempre novo, é reinventado cada vez que alguém toma a palavra, isso porque a cada ato enunciativo temos um espaço novo, ainda não habitado por ninguém.

A participante *Carla* (G.1) registra que o tempo passa e a história se repete, ou seja, o que acontecia no ano de 1970 volta a acontecer, é claro que hoje não temos os militares mandando, mas temos a falta de ética, a descrença na justiça e a punição só para os mais pobres. *Laura* (G.2), assinala que devemos viver bem o hoje para que

quando o amanhã chegar possamos aproveitar tudo o que ele tem de bom. Se compararmos os sentidos construídos nas leituras de *Carla* e *Laura* perceberemos que há certa relação no que disseram ao momento que a música se reporta e que o tempo está delineado, fortalecendo a idéia de que nunca é o mesmo.

Na análise das entrevistas observou-se que todos os participantes conseguem estabelecer um *eu – tu - ele* no discurso, mas o que falta para o entendimento mais globalizado da música é o conhecimento do contexto histórico da canção.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo foi se revelando aos poucos. O uso do termo *revelado* objetivou não somente para fazer uma analogia aos filmes, mas para designar aquilo que mostra. É como se o embasamento tivesse caído da frente dos olhos e não passássemos a ver só o texto, mas o todo que representa e o sentido que vamos costurando a cada leitura, sempre nova, além do que nos fez ver o que não estava dito, construir ponte com a história.

Pretendia-se entender o período da ditadura militar no Brasil, focalizando a história, a sociedade e a participação de Chico Buarque por meio de suas canções. Para tanto analisou-se o que torna possível uma outra visão da língua, pois, de acordo com a Teoria da Enunciação de Benveniste, a língua acontece por meio da enunciação, é na passagem da língua a língua-discurso que reside o sentido único e irrepitível de cada enunciação. Essa passagem da língua a língua-discurso é mediado pela categoria de tempo, pessoa e lugar. O sujeito é o sujeito elemento da enunciação, é locutor que se assume como *eu* no discurso e se dirige a um *tu*. É esse *eu* que instala a subjetividade na linguagem. Percebe-se como, no decorrer das análises, o *eu* confere o *aqui* e o *agora* na enunciação para que assumam determinado sentido no contexto em que está sendo utilizado.

Acredita-se que a forma de análise utilizada (divisão das pessoas em grupos) possibilitou a identificação das possíveis leituras que cada grupo fez, independente de ter ou não vivido a época da ditadura. Percebeu-se que todos conseguiram estabelecer ligações significativas no que respeita aos efeitos de sentido que os textos provocaram.

Ficou evidente, neste estudo, que a enunciação é única e irrepitível e que, tanto a identificação das marcas de enunciação com a construção de seu sentido, deve-se à situação de uso das palavras, em cada situação discursiva. Ao observar uma obra deve-se ter em mente que quando o autor mostra sua arte tem uma intenção, nem sempre a mesma do ouvinte. A leitura, muitas vezes não é nítida, nem tão pouco linear isso porque o espaço da diferença entre o endereçamento e a resposta é um espaço social, formado e informado por conjunturas históricas de poder e de diferença social e cultural. Acredita-se ser no espaço da diferença entre a propositura e a resposta que confere significado único, pois com sua própria leitura, com seu próprio sentido consegue entrelaçar teorias e construir sentidos novos e re-significados no cotidiano.

Por meio das análises dos textos/canção que fizemos, a relação entre o texto e suas condições de produção e, ainda, de que forma as circunstâncias históricas operam no sentido do texto. Conseguiu-se perceber que existem dois movimentos nos textos das músicas: a necessidade de se estabelecer um “diálogo” entre locutor e leitor e a tentativa de apagar marcas de subjetividade, caracterizando o texto como um discurso da história, que falaria por si mesmo. Ao mesmo tempo em que as músicas parecem dialogar entre

si, cada uma vem reformulando a idéia da outra, reforçando o que era significativo, montando ponte entre os dizeres.

É importante registrar que as músicas de Chico vão se modificando com o passar do tempo, ou seja, mesmo tendo sido criadas na época da ditadura, se revestem de formas diferentes a cada vez que são enunciadas. Essa transformação tornou-se evidente, ao analisar como o discurso do Chico Buarque foi se adaptando às mudanças impostas pelo regime; a evolução da linguagem e a constante busca pela sofisticação da palavra para dizer o que não podia ser dito¹².

Enunciar é falar, é escrever, é produzir discurso. Esse ato constitui a atividade humana denominada enunciação. Por isso quando se pensa em ato – evento enunciativo – deve-se ter em mente que alguém os realiza. Assim, trabalhar com o texto musical é desafiador, porque implica, por parte do pesquisador, conhecimentos que extrapolam as questões lingüísticas. Sem dúvida é tarefa possível e desafiadora: possível à medida que permite que apliquemos leituras feitas e estudadas ao longo de muitos anos aliados às várias leituras acerca do tema e desafiador porque não há como não nos maravilharmos diante das estratégias discursivas que a língua, colocada em funcionamento pela ação do homem, ativa. Na leitura atenta das músicas, foi possível identificar que muitas vezes o enunciador das letras era o compositor, a pátria, o povo, uma instituição, ou ainda um personagem a quem se atribui a fala. Isso se deve às escolhas enunciativas daquele que enuncia, mas, principalmente, na magia do fazer-se pesquisador e descobridor de sentidos.

Uma dificuldade encontrada decorreu da impossibilidade de saber, ao certo, a origem, a intenção e a razão do dizer de alguém, nesse caso, o dizer do compositor Chico Buarque. Dessa forma, por mais que se tentasse aproximar do *eu*, compositor, lendo-o por meio de seu texto, dificilmente seria lido como ele próprio se leu no momento da criação. Assim, não é objetivo deste trabalho fechar leituras sobre os poemas-canção estudados, mas oferecer um outro olhar, orientado por pressupostos que informam sobre a história da época, as formas de poder e dominação vigentes, um momento cultural e a criação artística buarquiana. Cada um que se depare com os textos poderá fazer surgir novas interpretações e significados, uma vez que o mesmo só se completará no outro. Lembrando sempre que o texto é poroso, fala constantemente e está disposto a ser reinterpretado¹³.

¹² Podemos perceber que nas canções produzidas no período de 1980 a 1984 ocorre uma abertura da linguagem, uma maior liberdade de expressão. Era a comprovação de que o fim da ditadura era algo que poderia ser conquistado em breve. Os militares, antes inatingíveis, já começavam a ser motivos de piadas em algumas canções. As falcatruas políticas se tornaram mais visíveis, pois a imprensa começava a romper as barreiras do silêncio imposto pelo governo. Dessa forma, o povo passou a ver o que de fato acontecia no Brasil e as músicas também ajudaram nessa conscientização. Os compositores e cantores, alvos constantes de censura nas duas décadas anteriores, passaram a ter um campo favorável para se expressar.

¹³ Esse posicionamento coloca algumas dificuldades, tanto quanto à legitimidade do que se traz como observável, como quanto ao alcance das observações feitas. Uma vez que nenhum filtro regulador do campo do dizível é chamado a operar na constituição do *corpus*, o estatuto dessas observações não tem por correlato senão a escolha de um sujeito interpretante, sendo de sua responsabilidade. Foi na observação de estratégias lingüístico-enunciativas que observamos as letras das músicas descortinando o discurso político e iniciamos o processo de escolha das canções a serem examinadas no exercício de análise.

Como qualquer artista, Chico não tem todas as chaves de sua criação, os significados são imponderáveis, como também, as circunstâncias em que brota uma canção. Formas como *Apesar de você*, por exemplo, aguça nossa imaginação e intensifica nossa interpretação. Essas formas permitem singularizar um momento discursivo, entre os vários que a obra de Chico Buarque contém, em que o discurso se apresenta sob uma dupla vocação - dizer de si mesmo e do outro, deixando entrever, na superfície do que é dito um outro (*tu- aqui- agora*) discurso, aí imbricado, ausente, mas sempre já dado sob cuja imagem o discurso manifesto se constitui. Cabe registrar que o compositor não constrói não produz verdades ou falsidades, mas constrói discursos que criam efeitos de sentido de verdade, de falsidade, de ironia, de deboche. Assim, o receptor das músicas deve, em seu fazer interpretativo, descobrir as marcas discursivas, compará-las aos seus conhecimentos para, finalmente, crer ou não no conteúdo veiculado.

A hipótese de uma dupla veiculação de sentido enunciativo e o modo distinto de sua apresentação, seja na língua, seja na instância do discurso pôde ser comprovada e, ainda, revelar que toda enunciação comporta, ao mesmo tempo, um apontar para o objeto do enunciado e para o ato de enunciação. Também foi verificado que a noção de sentido ocupa lugares diferentes a cada vez. O sentido, de acordo com a Teoria da Enunciação é único, por revelar a posição de um locutor, e irrepitível, por revelar a posição de um locutor em uma efêmera situação discursiva.

Após análise das entrevistas e a relação dessas com o referencial teórico percebeu-se que a recepção e o entendimento da letra da música são únicos, apesar de todos os vieses, e dos entendimentos vários. Durante as entrevistas, notou-se que a releitura da obra buarquiana acontecia de acordo a história de vida de cada um dos participantes e com o nível informacional que alguns manifestavam. Alguns conseguiram ser co-autores da canção, porém atribuíram significados diferentes; outros traduziam o que estava guardado, reviveram o período da ditadura. No processo de análise foi possível identificar que os leitores instruíram *eus* e *tus*, *tempos* e *lugares* diferentes dos que Chico Buarque, mas - ao lerem o texto- naturalmente instituíram o aparelho formal da enunciação e registraram as marcas de subjetividade.

As diferenças constatadas em relação aos grupos foram significativas. Percebeu-se que alguns participantes sabiam relacionar letra e conteúdo com propriedade; outros não tinham conhecimento histórico - crítico suficiente para realizar essa relação. Às vezes a identificação com a letra ocorria por uma palavra, porque percebiam nela o que retratava os anseios do povo e que, de alguma maneira, sinalizavam que o povo estava disposto a romper com modelos estabelecidos por uma sociedade que não mais respondia às suas aspirações.

Assim, o interesse era verificar como ocorre a recepção das letras das músicas, observando os participantes da pesquisa, e como esses perceberam o que leram e que sentido essas canções produziram para seus cotidianos. A força das diversas manifestações dos anos 60, simbolizada nas canções, reaparece em outras conjunturas e de outras formas, diferente daquela dos anos 60, mas que de algum modo buscam recuperar algo perdido. O uso da mesma canção para diferentes fins políticos e culturais, por um lado, sugere aquilo que todos representa, ao mesmo tempo, não representa especificamente ninguém. Mas, por outro lado, tal uso revela a legitimidade

reconhecida até em meios políticos conservadores que fazem uso dela para seus próprios fins. Isso ocorre porque o momento mudou e a enunciação é irrepitível. O enunciador e enunciatário, assim como os receptores, mudaram. Isso quer dizer que, hoje, alguns poderão ter um entendimento maior dessas letras por conhecer o contexto; outros não o terão, pelo fato de não conhecerem a própria história, porque a música instala-se em um momento distinto.

Espera-se que esse estudo auxilie para demonstrar que os princípios teóricos da enunciação não só podem ser aplicados à linguagem em uso, como são recursos que contribuem para a construção de estratégias discursivas que se complementam. Objetivou-se apontar como a repressão política se refletiu nas músicas produzidas por Chico Buarque, já que é, essencialmente no *dizer* que se revela o homem, sua história e o entrelaçamento de ambas. É nesse caminho que este estudo foi construído, destacando a necessidade de valorizar as lembranças e as representações do passado, revisitando a história, tendo como recurso os poemas-canção que, reformulados pelo tempo, dizem muito toda vez que *eu* se enuncia. Vale destacar que a presente pesquisa centrou-se em conhecer o ser político que viveu o período da ditadura militar e é descrito nas músicas de Chico Buarque. O receptor é um co-autor da obra artística, conferindo-lhe, sempre, significado único. E, principalmente, como a língua em uso consegue materializar o sentido, construindo em cada ato enunciativo novas significações, isso porque o sujeito ao manejar a língua, valendo-se do aparelho formal da enunciação, constrói sentidos, realiza a língua e o conteúdo veiculado na enunciação.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Kátia Corrêa Peixoto & BELISÁRIO, Regina Célia de Moura Gomide. **Diálogos com a História**. Curitiba: Editora Positivo, 2005.
- BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Trad. J.J.de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de Lingüística Geral I**. 4 ed. São Paulo: Pontes, 1995.
- _____. **Problemas de Lingüística Geral II**. São Paulo: Pontes, 1989.
- BUARQUE, Chico. **Letra e música**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional: o poder militar na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- FERNANDES, Rinaldo de (org.). **Chico Buarque do Brasil - textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- FLORES, Valdir do Nascimento. **Princípios para a definição do objeto da lingüística da enunciação: uma introdução**. v.36, n.126, Letras de Hoje, 2001, p.7-67.
- _____. **Introdução à Lingüística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2005.
- GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **A Ditadura Derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARQUES, Ana Karenina Berutti. **Canta uma esperança**: a máscara como resistência na poética de Chico Buarque. Dissertação de Mestrado. PUC- Minas Gerais, 2004.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico**. Poesia e Política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RAYNOR, Henry. **História Social da música**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. São Paulo: Cultrix, 1913.

WERNECK, Humberto. **Chico Buarque, Letra e Música**: incluindo Gol de letra de Humberto Werneck e carta ao Chico de Tom Jobim. São Paulo: Companhia das Letras, MPM Propaganda, 1989.

WISNICK, José Miguel. **Algumas questões de música e política no Brasil**. São Paulo: Ática, 1987.

_____. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.