

“ACORDA, AMOR”: SÃO OS HOMENS. UMA ANÁLISE SEMIOLINGÜÍSTICA DA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE COMO CRÍTICA À DITADURA MILITAR

Thiago Costa da Silva (UFF)

thiago_cs@id.uff.br

Graziela Borguignon Mota (UVA)

graziela.mota@uva.br

RESUMO

O compositor Chico Buarque, desde 1965, sofreu com a censura na ditadura. Pelo fato de as artes e as mídias estarem em constante monitoração, músicas que suscitavam dúvidas sobre a idoneidade e a legitimidade do movimento revolucionário, realizado pelos militares, ou tinham alguns versos vetados, ou eram inteiramente proibidas. Devido à dificuldade existente para se lançar canções que contivessem críticas à ditadura militar, o objetivo desta pesquisa é investigar qual foi a estratégia linguístico-discursiva utilizada por Chico Buarque para burlar o cerceamento. Para a realização da análise do *corpus* – a canção buarqueana “Acorda, amor” –, utilizar-se-á a Teoria Semiolinguística do Discurso, cunhada pelo pesquisador francês Charaudeau. Basear-se-á, principalmente, em Charaudeau (2019; 2015; 2005), por oferecer um aporte teórico-metodológico com a competência para analisar diferentes tipos de *corpora*, e em Hollanda (2006) e Homem (2009), por realizarem importantes contribuições biográficas e históricas sobre o Chico Buarque e a ditadura. Este trabalho, portanto, apresenta como justificativa contribuir não só com a reflexão sobre os perigos que uma intervenção militar pode trazer para a democracia, mas também que a arte pode mostrar sua importância crítico-social nos momentos mais difíceis por intermédio de um bom estratagema linguístico.

Palavras-chave:

Chico Buarque. Ditadura militar. Teoria Semiolinguística.

ABSTRACT

The composer Chico Buarque, since 1965, suffered from censorship during the dictatorship. Due to the fact that the arts and media are constantly monitored, songs that raised doubts about the suitability and legitimacy of the revolutionary movement, carried out by the military, either had some verses vetoed, or were completely prohibited. Due to the existing difficulty in releasing songs that contain criticism of the military dictatorship, the objective of this research is to investigate what was the linguistic-discursive strategy used by Chico Buarque to circumvent the restriction. To carry out the *corpus* analysis – the song “Acorda, amor” from Buarque –, the Semiolinguistic Theory of Discourse, coined by the French researcher Charaudeau, will be used. It will be based mainly on Charaudeau (2019; 2015; 2005), for offering a theoretical-methodological contribution with the competence to analyze different types of *corpora*, and on Hollanda (2006) and Homem (2009), for carrying out important biographical and historical contributions about Chico Buarque and the dictatorship. This work, therefore, presents as justification to contribute not only with the reflection on the

dangers that a military intervention can bring to democracy, but also that art can show its critical-social importance in the most difficult moments through a good linguistic stratagem.

Keywords:

Chico Buarque. Military dictatorship. Semiolinguistic Theory.

1. Introdução

No final de março de 1964, os militares realizaram uma intervenção no governo e destituíram¹¹ João Goulart do cargo de Presidente da República. Com a militarização do Poder Executivo, tendo em vista afastar do Brasil uma possível influência comunista, que estava se espalhando política e ideologicamente pelo mundo, diferentes Atos Institucionais (AI) foram promulgados para expulsar do país ameaças à soberania nacional. Em treze de dezembro de 1968, foi transmitida nos veículos de comunicação a implementação do AI-5 que, entre outros direitos, concedia à nova República brasileira a suspensão da liberdade de expressão ao realizar o controle midiático por meio de censores¹².

O cantor e compositor Chico Buarque, desde 1965, com o lançamento da canção “Tamandaré”, em que realizou críticas implícitas a um almirante da Marinha, sofreu com a censura na ditadura. Pelo fato de as artes e as mídias estarem em constante monitoração, músicas que suscitassem dúvidas sobre a idoneidade e a legitimidade do movimento revolucionário realizado pelos militares ou tinham alguns versos vetados, ou eram inteiramente proibidas. Para burlar os censores e difundir uma mensagem tanto de oposição ao regime político, quanto de esperança em tempos melhores, diferentes estratégias foram planejadas pelos compositores da época.

Devido à dificuldade existente para que fossem lançadas canções que contivessem críticas à ditadura militar, o objetivo desta pesquisa é investigar qual foi a estratégia utilizada por Chico Buarque para burlar a

¹¹ Para mais informações sobre o fenômeno que culminou na intervenção militar, recomenda-se a consulta a nosso artigo sobre a análise da canção “Roda-viva”.

SILVA, T. C.; MOTA, G. B. Uma análise semiolinguística da canção ‘Roda-viva’: uma crítica política à ditadura militar. *Cadernos do CNLF*, v. XXIV, p. 707-25, Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2021. Disponível em: http://filologia.org.br/xxiv_cnlf/cnlftomo01/50.pdf. Acesso em: 25 out. 2022.

¹² Pessoas indicadas pelo governo para identificarem se alguma publicação ou manifestação artística veicula posicionamento político-ideológico contrário a do poder hegemônico.

censura e divulgar a música “Acorda, amor”. Quanto aos objetivos específicos, pretende-se: 1- analisar, na composição, quais foram os recursos linguístico-discursivos empregados para que o posicionamento contrário à ditadura fosse realizado em um nível implícito de linguagem e 2- identificar, no refrão, o sentido atribuído ao pedido de socorro feito pelo sujeito enunciativo.

Tendo em vista o cenário político brasileiro de alta censura aos meios midiáticos e às produções artístico-culturais, pontua-se a seguinte problemática: “Como o compositor Chico Buarque criou dois cenários possíveis na sua canção: um explícito, despretensioso e que não chamasse a atenção dos censores, e um implícito, ousado e que conseguisse realizar a crítica ao regime militar?”.

Para a realização da análise do *corpus* – a canção buarqueana “Acorda, amor” –, utilizar-se-á a Teoria Semi linguística do Discurso, cunhada pelo pesquisador francês Charaudeau. Basear-se-á, principalmente, em Charaudeau (2019; 2015; 2005), por oferecer um aporte teórico-metodológico com a competência para analisar diferentes tipos de *corpora*, e em Hollanda (2006) e Homem (2009), por realizarem importantes contribuições biográficas e históricas sobre o Chico Buarque e a ditadura.

A criação de um cenário duplo, em que figurasse tanto o explícito quanto o implícito, foi utilizada pelo compositor brasileiro para que não fosse atribuída à sua canção um valor subversivo. Porém, como se mostrará na investigação do *corpus*, é possível flagrar as nuances de sentido por meio da análise do discurso. Este trabalho, portanto, apresenta como justificativa contribuir não só com a reflexão sobre os perigos que uma intervenção militar pode trazer para a democracia, mas também que a arte pode mostrar sua importância crítico-social nos momentos mais difíceis por intermédio de uma boa estratégia linguística.

2. O processo de semiotização de mundo

A Teoria Semi linguística, para se destacar das demais abordagens de análise do discurso, define-se por seu caráter interacional de comunicação e por poder ser aplicada a diferentes atos de linguagem. Para Charaudeau (1995), o termo “semi linguística” tem origem em:

Semio-, de “semiosis”, evocando o fato de que a construção do sentido e sua configuração se fazem por meio de uma relação forma-sentido (em di-

ferentes sistemas semiológicos), sob a responsabilidade de um sujeito intencional, com um projeto de influência social, num determinado quadro de ação; linguística, lembrando que essa forma é principalmente construída de uma matéria linguageira – aquela das línguas naturais – que, devido ao fato de sua dupla articulação, da particularidade combinatória de suas unidades (sintagmáticas, paradigmáticas, em diferentes níveis: palavra, frase, texto), impõe um processo de semiotização do mundo diferente daquele do de outras linguagens. (CHARAUDEAU, 1995, p. 98)

Para que se chegue ao entendimento de como ocorre o processo semiolinguístico, faz-se de grande importância a compreensão do duplo procedimento de *semiotização do mundo*. De acordo com Charaudeau (2005), o primeiro, denominado *processo de transformação*, parte de um “mundo a significar” e converte-o em um “mundo significado”, sob a ação de um sujeito enunciador. O segundo, intitulado de *processo de transação*, utiliza esse “mundo significado”, em que as palavras foram postas em uma relação sintagmático-paradigmático para influenciar o destinatário, como um *objeto de troca* com um outro sujeito. É interessante mencionar que o *processo de transformação* é efetuado sob a regulação do *processo de transação*, em uma espécie de hierarquia ou de “liberdade vigiada”.

Para Charaudeau (2005), o *processo de transformação* compreende quatro tipos diferentes de operação: a *identificação*, a *qualificação*, a *ação* e a *causação*. A *identificação* corresponde aos seres, sejam eles reais, imaginários ou inanimados, que são identificados, conceituados e nomeados em um ato de linguagem. Esses seres do mundo, por sua vez, são convertidos em “identidades nominais”. A *qualificação* consiste na atribuição de características positivas ou negativas, de forma explícita ou implícita, aos seres identificados, por meio de adjetivos, orações adjetivas, orações reduzidas, substantivos ou quaisquer outras categorias gramaticais (Cf. CHARAUDEAU, 2015). Esses seres, em decorrência disso, são convertidos em “identidades descritivas”. A *ação* é o efeito de um ato que é ou praticado, ou sofrido por um sujeito em um ato de linguagem. Sua manifestação, por meio de verbos, confere ao sujeito a qualidade de “identidade narrativa”. Por fim, a *causação*, marcada pelo uso de conjunções, preposições e pronomes relativos, configura-se como o motivo, humano ou não humano, pelo qual os sujeitos estão inseridos em uma cadeia de causalidade. Essa última operação, tendo isso em vista, inscreve os interagentes em “relações de causalidade”, de causa e efeito.

Já o *processo de transação*, para Charaudeau (2005), dá-se por meio dos seguintes princípios: *alteridade*, *pertinência*, *influência* e *regu-*

lação. O primeiro consiste no fato de que, durante um ato de linguagem, em que há, no mínimo, dois sujeitos em interação (seja um texto monológico, seja um texto dialogal), ocorre o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre si. A similaridade deve-se pela necessidade de eles possuírem em comum *universos de referência* (saberes afins) e *finalidades* (motivações comuns); já a alteridade é devido não só pelo estabelecimento contratual dos parceiros, para assumirem os papéis de emissor-produtor e de receptor-interpretante durante uma encenação, mas também pela constatação de dessemelhanças psicológicas, sociais e culturais entre os sujeitos, sendo este procedimento essencial para a construção identitária de todo ser social.

O *princípio de pertinência* preconiza que os parceiros em interação devam reconhecer os saberes compartilhados sobre o mundo, sobre o outro e sobre a comunidade em que a comunicação ocorre, para que os atos de linguagem estejam adequados às *Circunstâncias de Discurso* (CdeD), ao *contexto* e à *finalidade* e que a mensagem seja bem-aceita pelo interlocutor, o que confirma o caráter contratual do dispositivo sociolinguístico. O *princípio de influência*, como seu próprio nome sugere, deve-se ao processo de o sujeito comunicante conduzir o seu interlocutor a tomar uma ação, guiar os seus sentimentos ou direcionar seus pensamentos, tendo em vista cumprir um objetivo do produtor da mensagem (Cf. CHARAUDEAU, 2005).

Por último, segundo Charaudeau (2005), há o *princípio de regulação*, em que, tendo em vista o embate de influências e contrainfluências em um ato de linguagem, que ocorre consciente ou inconscientemente, os sujeitos utilizam de estratégias para que a comunicação não seja interrompida devido a uma ruptura de fala ou, até mesmo, um confronto físico. Para que a interlocução prossiga e seja concluída, cumprindo com as expectativas dos interagentes, há a necessidade de ocorrer uma compreensão recíproca mínima, sem a qual a interação não será bem-sucedida.

Para a Semiolinguística, o ato de linguagem é concretizado em um duplo espaço de significância: o externo e o interno, que determina dois tipos de sujeitos de linguagem: os *parceiros* (*sujeito comunicante* e *sujeito interpretante*), que são os interlocutores, seres sociais que possuem intenções – “seres de carne e osso”; e os *protagonistas* (*sujeito enunciador* e *sujeito destinatário*), que são intralocutores, sujeitos de fala, responsáveis pelo ato de enunciação. Embora haja uma relação condicional entre esses dois circuitos (interno e externo), não há entre eles uma relação de transparência total, visto que a atuação pode estar sendo performada, ten-

do em vista a dissimulação, a mentira ou demais motivações, conscientes ou inconscientes (Cf. CHARAUDEAU, 2005).

O ato de linguagem, enquanto uma situação concreta de troca entre parceiros, visando a uma *intencionalidade*, leva à proposta de um modelo de estruturação em três níveis: o *situacional*, referente ao espaço externo, age na determinação da *finalidade* do ato de linguagem, da *identidade* dos parceiros da troca linguageira, do *domínio de saber* veiculado pelo objeto de troca e do *dispositivo* constituído pelas circunstâncias materiais de troca; o *comunicacional*, em que são determinadas as *maneiras de falar (escrever)*, age na delimitação dos *papéis linguageiros* assumidos pelos parceiros (finalidade), da identidade assumida, do tema em discussão e das circunstâncias (dispositivo); e o *discursivo*, referente ao lugar de intervenção do sujeito falante, atende às condições de *legitimidade*, de *credibilidade* e de *captação* para resultar em um *texto* (Cf. CHARAUDEAU, 2005).

3. *Pseudônimos como subterfúgio de um artista marcado*

Depois do lançamento da canção “Apesar de você”, Chico Buarque virou um homem marcado pelo governo, e os censores tiveram que desempenhar uma atenção reforçada sobre suas músicas engenhosas e subversivas. Sua canção “Bolsa de amores”, composta para um disco de Mário Reis, foi inteiramente vetada pelo seu aspecto ofensivo à mulher e ao sistema financeiro, e a canção “Partido alto” teve que ser alterada para ser lançada: as palavras grifadas nos versos “Na barriga da miséria, eu nasci **brasileiro**” e “Como é que pôs no mundo esta pobre **títica**” tiveram que se transformar em **batuqueiro** e **coisica**, respectivamente.

De acordo com Hollanda (2006):

Era imprevisível o que aconteceria a uma canção enviada à Polícia Federal – e todas, obrigatoriamente, tinham que passar por lá. Quase sempre era preciso argumentar e negociar com os censores. No caso de Chico, isso era feito por intermédio dos advogados da gravadora, porque ele, por princípio, se recusava a dialogar com a Censura. (HOLLANDA, 2006, p. 79)

Muitas vezes, Chico Buarque, já prevendo que sua música receberia um veto/corte, realizava alguns truques para tentar burlar os censores (obtendo sucesso em algumas diligências). Em mais de um episódio, o compositor acrescentava inconveniências e palavras de baixo calão para

atrair a atenção dos fiscais. Enquanto sugestões para a retirada desses termos eram feitas, para o restante da música o nível de atenção adotado era menor (Cf. HOLLANDA, 2006).

Outra técnica utilizada era acrescentar alguns versos inocentes tanto no final, quanto no início da música, e a crítica era arquitetada no meio. O censor, achando aquele texto chato, ia diretamente para a última estrofe. Como nada era encontrado, algumas composições conseguiram burlar o sistema. Para Hollanda (2006), foi graças a esse último subterfúgio que a canção “Jorge Maravilha” conseguiu passar, apesar de conter os versos “Você não gosta de mim / Mas sua filha gosta”, referindo-se à prole do presidente Geisel, Amália Lucy. Como os cantores não eram obrigados a fazer a gravação do texto na íntegra, podia-se retirar os trechos desnecessários.

Para o VI Festival Internacional da Canção, em 1971, promovido pela Rede Globo, houve a inscrição apenas de compositores de maior prestígio nacional. Estes, contudo, um pouco antes do evento, retiraram as músicas da competição, em um protesto silencioso contra a censura. Após ser encaminhado para o DOPS¹³, a emissora decidiu banir Chico Buarque de toda a sua programação. Essa política contra o músico durou até o ano de 1977, quando uma de suas composições virou trilha sonora na novela “Espelho Mágico”. Depois disso, muitas outras obras foram inseridas em dramaturgias e, no início dos anos de 1980, sob diversos pedidos, fez uma participação em um programa. Em 1986, apresentou, ao lado de Caetano Veloso, uma atração mensal na televisão.

No ano de 1973, porém, veio um de seus maiores problemas com a censura. A música “Cálice”, composta para a apresentação no *show Phono 73*, teve sua letra censurada, mas Chico Buarque e Gilberto Gil (compositores) decidiram cantar a melodia e introduzir algumas palavras desconexas, além do próprio vocábulo “Cálice” (*cale-se*). A gravadora, contudo, temendo uma retaliação da polícia, decidiu cortar o som do microfone dos músicos, calando, literalmente, a voz do eu lírico/dos intérpretes.

O compositor, durante a primeira metade da década de 1970, recebeu muitas intimações para depor no DOPS, em decorrência do teor de suas músicas. A cada três canções submetidas à Polícia Federal, duas eram vetadas ou recebiam cortes. O caso mais crítico de intervenção na obra de Chico Buarque foi contra a peça de teatro “Calabar – O Elogio da

¹³ Departamento de Ordem Política e Social.

Traição”, em parceria com Ruy Guerra. Como as artes, de um modo geral, deveriam passar pelo aval dos censores, a apresentação teve que ser adiada por causa da demora em oferecer um veredito. Devido a seu caráter polêmico e subversivo, três meses depois, em vinte e quatro de janeiro de 1974, houve a determinação pela proibição da peça, além de não poder mencionar o nome “Calabar” e de se referir ao próprio veto.

A pesquisadora Meneses (2002) atribui à censura um caráter de controle da difusão do conhecimento e da informação. A peça “Calabar” foi proibida para a apresentação, mas teve a permissão para a publicação de seu texto. Devido ao alcance consideravelmente menor da cultura por meio dessa plataforma, o regime ditatorial promove o processo de “emburrecimento” da sociedade e dificulta o acesso à arte produzida pela esquerda. Para driblar esse novo sistema que se impôs à sociedade brasileira, a crítica (social) teve que encontrar outros mecanismos para a sua perpetuação, configurando na produção de uma *linguagem da fresta* (conceito de Caetano Veloso).

Nesse ano de 1974, seria bastante difícil que uma canção de Chico Buarque passasse sem problemas pelos censores. Para remediar essa situação, foi criada uma das mais ousadas e curiosas artimanhas de todo o período da ditadura no Brasil. Para o seu próximo disco, “Sinal fechado”, ele decidiu apenas interpretar as músicas de outros artistas e acrescentou uma composição chamada “Acorda, amor”¹⁴, de autoria de dois então desconhecidos no mundo da música, Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Contudo, nenhum dos dois existiam; foram pseudônimos criados por Chico Buarque para burlar a censura.

Compositores que já tivessem uma letra proibida ficavam marcados e passavam a integrar uma espécie de lista maldita da censura. Suas canções, muitas vezes, eram vetadas simplesmente por terem o nome nesse índice. Apostando na existência de tal lista e na falibilidade dos censores, Chico compôs “Acorda, amor” com os pseudônimos de Julinho de Adelaide e Leonel Paiva, autores contra os quais não pesava nenhuma suspeita. Ele tinha razão. Foi aprovada sem restrições. (HOMEM, 2009, p. 125)

Os irmãos Julinho e Leonel, filhos da Adelaide, moradores do morro da Rocinha, ainda legaram à antologia fonográfica brasileira duas outras obras, “Jorge Maravilha” e “Milagre Brasileiro”, sendo esta última tendo sido gravada pela voz de Miúcha, irmã de Chico Buarque, no ano de 1980. Esta canção realiza uma crítica explícita acerca da ineficiência do “milagre econômico” herdado de Médici, mas em decadência, no go-

¹⁴ A música que será analisada neste trabalho.

verno Geisel, pela primeira crise do petróleo durante a ditadura militar no Brasil.

Em uma mistura de ousadia e atrevimento, a personagem Julinho da Adelaide chegou a conceder uma entrevista ao jornalista e escritor Mario Prata, para o jornal Última Hora, do estado de SP, em que “(...) entre tantas coisas hilariantes, rasgava-se em elogios à censura e demonstrava um certo ciúme de Chico Buarque” (HOMEM, 2009, p. 125). As três canções compostas pelos irmãos da Rocinha continham fortes críticas e ironias a Geisel, à economia em processo de estagnação, à violência policial e realizava uma denúncia implícita aos desaparecimentos e mortes de presos políticos. Esse teatro manteve-se por aproximadamente um ano, quando uma matéria circulada pelo Jornal do Brasil revelou a verdade. A partir desse dia, criou-se a exigência de anexar os documentos de identificação do compositor junto à letra.

4. Metodologia

Esta pesquisa apresenta natureza qualitativa, haja vista a investigação que será realizada tanto do *corpus*, quanto de sua relação com o contexto sócio-histórico. Para que essa tarefa seja cumprida, utilizar-se-á o método exploratório, tendo em vista a possibilidade de um aprofundamento com o objeto que será submetido à análise.

Tendo em vista a proposta deste trabalho, utilizar-se-á a técnica de pesquisa de caso, pois se pretende investigar a letra de canção e sua relação com o seu contexto histórico e sociopolítico de 1974 e os recursos linguístico-discursivos utilizados pelo compositor Chico Buarque para realizar o processo de *semiotização de mundo*.

Para isso, tomar-se-á como base a Teoria Semiollingüística, um aporte metodológico eficaz para a condução à análise do *corpus*. Essa fundamentação teórica compreende que todo sujeito, ao produzir um ato de linguagem, constrói o seu discurso com a *intencionalidade* de captar a atenção de seu público-alvo e cumprir com sua expectativa comunicacional. Com isso, quais estratégias foram utilizadas por Chico Buarque para que sua canção não fosse vetada pelos censores?

5. A canção “Acorda, amor”

Leonel Paiva – Julinho da Adelaide/1974 (pseudônimos de Chico Buarque)

- | | |
|--|---|
| 1) Acorda, amor | 18) Se eu demorar uns meses |
| 2) Eu tive um pesadelo agora | 19) Convém, às vezes, você sofrer |
| 3) Sonhei que tinha gente lá fora | 20) Mas depois de um ano eu não vindo |
| 4) Batendo no portão, que aflição | 21) Ponha a roupa de domingo |
| 5) Era a dura, numa muito escura viatura | 22) E pode me esquecer |
| 6) Minha nossa santa criatura | |
| 7) Chame, chame, chame lá | 23) Acorda, amor |
| 8) Chame, chame o ladrão, chame o ladrão | 24) Que o bicho é brabo e não sossega |
| | 25) Se você corre o bicho pega |
| 9) Acorda, amor | 26) Se fica não sei não |
| 10) Não é mais pesadelo nada | 27) Atenção |
| 11) Tem gente já no vão de escada | 28) Não demora |
| 12) Fazendo confusão, que aflição | 29) Dia desses chega a sua hora |
| 13) São os homens | 30) Não discuta à toa, não reclame |
| 14) E eu aqui parado de pijama | 31) Clame, chame lá, clame, chame |
| 15) Eu não gosto de passar vexame | 32) Chame o ladrão, chame o ladrão, |
| 16) Chame, chame, chame | chame o ladrão |
| 17) Chame o ladrão, chame o ladrão | 33) (Não esqueça a escova, o sabonete e o violão) |

A música “Acorda, amor” foi lançada em 1974, sob a composição dos pseudônimos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, de uma forma ousada e com o campo semântico que remonta diretamente à ação da polícia como detentora de um poder repressor. Nesse período da produção da obra, em que Chico Buarque estava sob intensa perseguição pelos censores, em que duas a cada três de suas canções sofriam cortes ou vetos, atribuir a produção a um outro artista foi um estratagema eficaz para que a arte passasse incólume. Apesar de a aprovação desta obra ter sido realizada após o fim dos Anos de Chumbo, a censura ainda perdurava. Sendo assim, por que a canção buarqueana conseguiu escapar do controle governamental?

Referente aos aspectos formais apresentados pela canção, há a presença de quatro estrofes, com números diferentes de versos em sua constituição, além de também não haver um padrão quanto ao número de sílabas poéticas. Quanto ao sistema rítmico, a música foi construída sem um paradigma estabelecido; fazem-se presentes rimas interpoladas, brancas e outros sistemas não marcados. Quando há, tem-se a composição de rimas perfeitas e imperfeitas. Em relação à tematização, é possível perceber que a música é representada, em seu caráter explícito, de acordo com Meneses (2002, p. 72), por um “(...) ‘plano manifesto’, que é a do malandro eliminado pela polícia dos ‘Esquadrões da Morte’”. Nessa narrativa, o alvo da polícia seria um “vagabundo”, ser destituído de idoneidade.

Por outro lado, postula-se que há a constituição de um implícito (nem tão implícito assim), que atua como uma crítica implacável contra a ditadura.

A canção “Acorda, amor” retrata um episódio ocorrido na vida pessoal do compositor Chico Buarque. Após o decreto do AI-5, em 1968, e principalmente por ter participado da Passeata dos Cem Mil, o artista começou a sentir as consequências.

Foram cinco, seis dias de angústia, em meio a informações cada vez mais preocupantes. “Você está numa lista”, vinham prevenir os amigos. Por volta de 18 de dezembro, finalmente, já não se lembra com exatidão, ele acordou com a polícia dentro de casa. Os homens só não invadiram o quarto porque seu Jacinto, o zelador do prédio, embora apavorado, não permitiu. Chico foi levado, às sete da manhã, num carro do Dops com chapa fria, para o Ministério do Exército, na avenida Presidente Vargas. Marieta, grávida de seis meses da primeira filha, Sílvia, saiu atrás, dirigindo meio em braile pela lagoa Rodrigo de Freitas – com 6,5 graus de miopia em cada vista, na afobação ela se esquecerá de pôr as lentes de contato. (HOLLANDA, 2006, p. 68)

Tendo em vista esse acontecimento marcante na vida de Chico Buarque, o narrador-personagem da canção irá discorrer sobre esse episódio, criando uma crítica em relação à ação da polícia em um Brasil ditatorial. O processo situacional em que a canção buarqueana foi composta remete a um momento social e político conturbado, marcado pelo início da ruptura do milagre econômico e do lento e gradual processo de reabertura para a democracia. Embora isso, a censura ainda se fazia presente nos meios midiáticos e artísticos. Partindo desse cenário, “Acorda, amor” ganha sua dimensão discursiva ao tratar desse quadro sociopolítico, por meio de uma *encenação narrativa* (pressuposto de Charaudeau (2019)) e das escolhas linguístico-discursivas. Há a constatação de um planejamento do *processo de escritura* ao levar-se em consideração a criação de uma dupla possibilidade de leitura.

O processo de percepção e análise das pistas do implícito que compõem a letra de canção será de grande importância para o desvendamento do mecanismo que promove a crítica à ditadura. Na letra da música “Acorda, amor”, percebe-se, em seu caráter explícito da linguagem, elementos linguístico-discursivos que remetem a uma “batida policial” na casa de um malandro, o qual provavelmente estava envolvido em procedimentos ilícitos, expressos nos versos “Acorda, amor / Não é mais pesado nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão, que aflição / São os homens”. Esses elementos, em um nível superficial de interpretação, remetem para o campo semântico de **ação benevolente da polícia** (ao prender o criminoso ou “vagabundo”), conforme pode ser ob-

servado nas passagens “Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição / Era a dura, numa muito escura viatura”.

Já em relação ao nível implícito da linguagem, há a defesa da tese de que o título “Acorda, amor” representa mais do que o chamamento da figura da amada. A forma verbal “acorda” apresenta um valor polissêmico, podendo significar o ato de despertar do sono e o de despertar para a vida/realidade. O narrador-personagem, ao realizar esse vocativo, convoca não só sua mulher (ao levarmos em conta o fato de que o “amor” é Marieta Severo), mas também os seus ouvintes, em uma prática discursiva, em relação à hegemonia, repressão e opressão dos militares frente à nação brasileira. O campo semântico, dessa maneira, é marcado pela **forte violência policial sobre a população**, conforme é possível verificar em “Acorda, amor / Que o bicho é brabo e não sossega / Se você corre o bicho pega / Se fica não sei não / Atenção”.

Tendo em vista a seleção verbal e nominal disposta nesta canção buarqueana, pode-se perceber um campo semântico voltado para a questão do sequestro e da incerteza da preservação da vida. A percepção dessa vertente, em “Acorda, amor”, dá-se por meio das escolhas de **nomes** como: *pesadelo*; *gente* lá fora; *aflição*; *dura*; *viatura*; *criatura*; *ladrão*; *confusão*; os *homens*; *vexame*; *bicho*; a sua *hora* e dos **verbos**: *acorda*; *sonhei*; *batendo*; *chame*; *passar vexame*; *demorar*; *sofrer*; *não vindo*; *ponha*; *me esquecer*; o bicho *é* brabo e não *sossega*; *corre*; *pega*; *não demora*; *chega* a sua hora; *não discuta*; *não reclame*; *clame* e *não esqueça*. Essas marcas linguísticas, juntas, propiciam a compreensão de um campo semântico que alia a ditadura à incerteza do futuro e ao sofrimento.

O processo de discursivização da língua, proposto por Charaudeau (2019), para a realização de uma análise do discurso, deve ser observado na canção “Acorda, amor”. Para a apreensão desse conhecimento, torna-se necessária a perscrutação dos quatro tipos de operações que constituem o *processo de transformação* do mundo.

A *identificação* refere-se aos substantivos e pronomes que são passíveis de serem encontrados na canção e são referidos como os seres que a integram, tais como *amor*, *eu*, *pesadelo*, *gente*, *dura*, *viatura*, *criatura*, *ladrão*, os *homens*, *vexame*, *você*, *roupa* de domingo, *me*, *bicho*, a sua *hora*, *escova*, *sabonete* e *violão*, que estabelecem a relação de exercício de força da polícia em relação ao narrador-personagem (tendo-se como inspiração o próprio compositor Chico Buarque), que, em um nível

explícito, está voltado para uma ação acertada dos militares (“São os homens”) frente aos atos ilícitos de um malandro; no implícito, as incertezas políticas, de segurança e de liberdade. A *dura* (“Era a dura, numa muito escura viatura”) é representada como a detentora da ação. A *dura*, segundo a tese defendida neste trabalho, corresponde à sua rima perfeita e de terminação idêntica, a *ditadura*, justificando o autoritarismo. Não é à toa que, além do narrador-personagem ser destituído de uma defesa, há a criação da possibilidade de sua morte (“Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”).

No que se refere à *qualificação*, os versos em destaque relacionam-se com o processo de caracterização da personagem *dura/ditadura*. Ela é representada pelo sujeito enunciador por meio de atributos objetivos e subjetivos: “Acorda, amor / Não é mais pesadelo nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão, que aflição / São os homens”. Quando o enunciador seleciona a palavra “pesadelo”, é reforçada a ideia de que a perseguição policial é caracterizada como assustadora e paralisadora, além de que se trata da realidade visível, e não de uma fantasia onírica. O substantivo “confusão” retrata a maneira com que a *dura* chega à casa do narrador-personagem, negando uma abordagem destituída de violência. A interjeição “que aflição[!]” se apresenta como a expressão dos anseios vivenciados pela personagem. Por fim, “os homens” são a denominação popular atribuída aos policiais, assim como “os tiras”. Esses elementos, juntos, contribuem para a caracterização da personagem opressora.

Quanto à *ação*, por meio da observação dos versos “Acorda, amor / Que o bicho é brabo e não sossega / Se você corre o bicho pega / Se fica não sei não / Atenção”, atesta-se que é constituído o processo de reificação/animalização do ator social opressor (“bicho”), sendo este apresentado como portador de uma voracidade (“brabo”) e incansabilidade (“não sossega”). Além disso, o terceiro verso supracitado aponta para o fato de que há uma perseguição iminente à personagem e, no quarto verso, é afirmada a inutilidade de se fugir da *dura*, pois esta é inevitável. Por fim, é verbalizado um aviso ao povo brasileiro (“Atenção[!]”), aconselhando-o a manter prudência frente ao perigo. Já o casal, presente na narrativa, sofre a violência ditatorial: o homem provavelmente é levado preso e a mulher fica à espera do marido.

Já para a *Causação*, levando-se em conta os versos “Acorda, amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição / Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa

criatura”, o modo de ação da personagem *dura* e o que isso causa no enunciador é de grande importância para o entendimento do nível implícito da linguagem. A asserção “era a dura” quebra a expectativa do sono, que se fazia presente, e inaugura o pesadelo na realidade, por meio da ação da polícia. Acredita-se que não seja à toa a caracterização da “viatura” como *muito escura*. Isso se deve pela promoção da chegada à casa do subversivo como um elemento surpresa, para que este não perceba sua aproximação. Por fim, “minha nossa santa criatura[!]”, sintagma nominal que funciona como uma interjeição, funciona como uma expressão de medo e de susto frente à visão do veículo.

No que se refere à lógica narrativa, balizado em Charaudeau (2019), observa-se, na letra da canção “Acorda, amor”, a presença de dois princípios: o *princípio de coerência* e o *princípio de intencionalidade*. Para o autor supracitado, a lógica narrativa deve ser construída por meio de uma organização. Tratar-se-á, abaixo, desses dois princípios e de sua relação para a constituição do encadeamento da música.

No *princípio de coerência*, observa-se a função de *abertura* e *fechamento* de ações quando o narrador da canção se refere ao autoritarismo emanado pela “dura”, conferindo a coerência narrativa aos fatos contados.

Função de abertura:

“Acorda, amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição”.

Função de fechamento:

“Se eu demorar uns meses / Convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”.

Além desse, observa-se o *princípio de intencionalidade*, que se configura como a razão para a existência do *princípio de coerência*, isto é, apresenta um motivo para sua realização. Apresentar-se-á, abaixo, a relação estabelecida pela lógica narrativa para a constituição da sequência de ações.

Abertura: O despertar do “sono”

“Acorda, amor / Eu tive um pesadelo agora / Sonhei que tinha gente lá fora / Batendo no portão, que aflição”.

Falta: A “dura” policial

“Acorda, amor / Não é mais pesadela nada / Tem gente já no vão de escada / Fazendo confusão, que aflição”.

Busca: Constatação da força hegemônica

“Acorda, amor / Que o bicho é brabo e não sossega / Se você corre o bicho pega / Se fica não sei não / Atenção”.

Resultado: Incerteza em relação ao destino e à vida

“Se eu demorar uns meses / Convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”.

O narrador em “Acorda, amor”, movido por sua intenção narrativa e por seu projeto de influência, deseja causar em seu público-alvo o “despertar” para a realidade referente à violência policial e ao autoritarismo militar na sociedade, das décadas de 1960 e 1970. O pressuposto expresso nos versos de resultado “Se eu demorar uns meses / Convém, às vezes, você sofrer”, em um nível implícito, realiza uma denúncia ao sequestro seguido de encarceramento, uma prática realizada com os subversivos ao governo brasileiro. A conjunção condicional “se” inicia o período de luto da amada frente ao seu desaparecimento; já a conjunção coordenativa adversativa “mas” põe fim às dúvidas da ausência do marido e há o decreto de morte. A tese anterior pode ser ratificada por meio do pedido “Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”. A *roupa de domingo* pode ser interpretada como a vestimenta para ir à missa (Cf. GONÇALVES; MARTINS, 2019), sendo este dia o mais importante para a prática desta liturgia cristã. A missa de aniversário de morte (em decorrência de um ano de falecimento) também é realizada pela Igreja Católica.

É curiosa a forma com que o narrador-personagem realiza o pedido de ajuda frente à violência do opressor.

Chame, chame, chame lá

Chame, chame o ladrão, chame o ladrão

O pedido de ajuda destinado a um anti-herói não é à toa. Repetido outras duas vezes na letra de canção, com leves alterações, a instauração da paz é atribuída à figura do ladrão, de tal forma que a polícia é considerada mais perigosa que o criminoso. Além do recorrente chamamento, há, na última estrofe, uma dupla inserção do vocábulo “clame”, o que po-

tencializa a urgência por uma intervenção, apesar de ser um ator social de índole duvidosa. Percebe-se, relacionado a isso, no decorrer da narrativa, a presença constante de verbos no imperativo (acorda[e], chame, ponha, não demora[e?], não discuta, não reclame, clame, não esqueça), o que pode incutir, no ouvinte, a dica de “não ficar no caminho” das autoridades.

E eu aqui parado de pijama
Eu não gosto de passar vexame

Durante a “batida policial”, fica evidente a estaticidade (“parado”) do narrador-personagem perante a ação da *dura*, o que revela a submissão ao poder ditatorial. Em um nível implícito de linguagem, de acordo com Gonçalves e Martins (2019), em “Eu não gosto de passar vexame”, a situação vexatória está não só na contradição apresentada pelas forças da lei estarem prendendo um cidadão de bem, por lutar pelos seus direitos, mas também na referência a alguém que já “acordou”, percebeu a situação política e se posicionou contrariamente ao governo, sendo este sujeito rebelde o causador da vergonha moral perante os que ainda “dormem”. Dessa maneira, pelo fato de a personagem ter “acordado” e resistido, teve que ser contida pelas forças policiais.

Não demora
Dia desses chega a sua hora
Não discuta à toa não reclame

Sob a leitura em um nível implícito, atribuímos o verso “Não demora” como pertencente tanto à sequência “Acorda, amor / Que o bicho é brabo e não sossega / Se você corre o bicho pega / Se fica não sei não / Atenção”, alertando para que a sua esposa / sociedade se atente ao perigo representado pela *dura*, quanto para a sequência que a sucede. Essa última atribui à batida policial o caráter de inevitabilidade e de perseguição, ficando representativo no verso “Dia desses chega a sua hora”. Por último, há um conselho para que não haja resistência, pois as consequências desse ato seriam altas, restando apenas chamar o ladrão para defender-lhes da polícia.

(Não esqueça a escova, o sabonete e o violão)

O verso supracitado, que realiza a conclusão da narrativa, estabelece um conselho para a esposa / sociedade no momento de ser levado preso. Há, neste trabalho, a concordância com a tese apresentada por Gonçalves e Martins (2019) ao afirmar que a prisão para averiguação não

ocorre de modo célere, então o investigado deve levar consigo alguns itens básicos dos quais vai precisar. No caso de Julinho – e Chico Buarque –, o violão funciona como uma arma de resistência à repressão ditatorial. A poesia buarqueana, dessa forma, é finalizada com a ideia de a arte servir como um instrumento para resistir à ditadura, por meio do estabelecimento de seu papel crítico-social.

6. Considerações finais

A partir da análise do *corpus*, foi possível perceber que o sujeito comunicante Chico Buarque, ao realizar a composição da canção, possibilitou a criação de dois planos de leitura distintos: um explícito, em que a polícia faz a coerção de um criminoso, um ser imoral, e um implícito, em que a força policial atua na repressão do homem de bem, um ser idôneo e contrário ao regime político hegemônico.

“Acorda, amor”, uma canção com um teor altamente crítico e irônico, realiza uma crítica mordaz ao que se tornara a polícia na época da ditadura: o pedido de ajuda ao ladrão. Nesta narrativa, o anti-herói assume o papel de estabelecedor da paz na sociedade, e é realizada uma rememoração da abordagem policial a Chico Buarque em sua residência, o que evidencia que nem a classe dos artistas, em um país autoritário, encontrava-se a salvo. As canções buarqueanas, desse modo, surgem como um texto que deve ser lido por meio da “linguagem das frestas”, para que seu sentido crítico seja alcançado.

Este artigo não objetivou finalizar as discussões acerca dos *possíveis interpretativos* na canção “Acorda, amor”. Pretende-se que a análise realizada neste *corpus*, e em demais composições realizadas na época ditadura com uma crítica em potencial à insurreição militar, seja retomada por outros pesquisadores com o objetivo de desvelar o sentido implícito dessas músicas, tão importante para o processo de interpretação e dependente da *situação de comunicação* de sua produção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHARAUDEAU, P. *Linguagem e discurso: modos de organização*. [Coordenação da equipe de tradução Angela M. S. Corrêa & Ida Lúcia Machado]. 2. ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

_____. Para uma gramática do sentido numa perspectiva didática. [Tradução de Angela M. S. Côrrea]. In: VALENTE, A.C. (Org.). *Unidade e variação na língua portuguesa: suas representações*. São Paulo: Parábola, 2015. p. 244-55

_____. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. In: PAULIUKONIS, M.A.L.; GAVAZZI, S. (Orgs.). *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 11-27

_____. Les conditions de compréhension du sens de discours. In: *Anais do I Encontro Franco-Brasileiro de Análise do Discurso*. Rio de Janeiro: CIAD – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.

GONÇALVES, D. G.; MARTINS, L. P. Acorda Amor! A Música Enquanto Principal Mecanismo de Diálogo do Povo Frente à Repressão: Possibilidades e abordagens para o ensino de história. *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, v. 05, ed. especial, abr., 2019, artigo n. 1117 | claec.org/relacult.

HOLLANDA, C. B. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOMEM, W. *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

MENESES, A. B. *Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque*. 3. edição ampliada. São Paulo: Ateliê, 2002.