

## O *ETHOS* DISCURSIVO EM CHICO BUARQUE: ENUNCIÇÃO PROJETADA E APRECIÇÃO SOCIAL EVOCADA

Luciana Saratt<sup>1</sup>

Cristiano Sandim Paschoal<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo teve como proposição analítica o *ethos* discursivo que emerge das canções *Apesar de você* e *As caravanas*, de Francisco Buarque de Hollanda. Ancorando-se no quadro cênico enunciativo postulado por Dominique Maingueneau, foram destacadas as marcas linguísticas projetadas no discurso e as apreciações crítico-sociais por elas evocadas. Por fim, ao se asseverar, à luz da Análise do Discurso, que a situação extraverbal se faz imbricada na construção de sentidos no fio do discurso, observou-se que nas duas composições analisadas o musicista deu voz a enunciadores que, ao projetarem-se nos enunciados, demonstram representar minorias oprimidas durante o regime militar, bem como as diferenças sociais que permeiam a atual conjuntura social.

**Palavras-chave:** Análise do Discurso; Cenas enunciativas; Chico Buarque; *Ethos*.

## THE DISCURSIVE *ETHOS* IN CHICO BUARQUE: PROJECTED ENUNCIATION AND EVOCATED SOCIAL APPRECIATION

**Abstract:** This article had as analytical proposition the discursive *ethos* that emerges from the songs *Apesar de você* and *As caravanas*, by Francisco Buarque de Hollanda. Anchored in the enunciative scenic picture postulated by Dominique Maingueneau, the linguistic marks projected in the discourse and the critical-social appreciations evoked by them were highlighted. Lastly, by asserting, in the light of Discourse Analysis, that the extraverbal situation is imbricated in the construction of meanings in the thread of discourse, it was observed that in both compositions analyzed the musician gave voice to enunciators who demonstrate, by projecting themselves in the statements, representing oppressed minorities during the military regime, as well as the social differences that permeate the current social conjuncture.

**Keywords:** Discourse Analysis; Enunciative Scenes; Chico Buarque; *Ethos*.

---

1 Mestra em Linguística – Teorias e Uso da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

2 Doutorando em Linguística – Teorias e Uso da Linguagem, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS, bolsista CNPq). Mestre em Linguística pela mesma instituição.

## Considerações iniciais

Além de instigar o pensamento humano, a arte possui, dentre outras coisas, a capacidade de suscitar reflexões por meio do seu potencial de criticidade. Entendemos, portanto, a música como expressão artística e ferramenta de comunicação e interação. Dentro do espectro de canções apreciativas, um dos nomes expoentes é do musicista Chico Buarque de Hollanda. Conhecido como um artista polivalente, além de compor músicas, atua como escritor, dramaturgo, compositor, crítico, político-social, sendo considerado uma figura representativa da estirpe dos compositores criadores da Música Popular Brasileira. Diante disso, tornou-se reconhecido por suas músicas apuradas e politizadas (NAVES, 1952), as quais ferem as chagas sociais, nada efêmeras, da realidade do Brasil. Pelo caráter de denúncia social que atravessa sua criação artística, Chico Buarque foi perseguido pelos censores do regime militar brasileiro (1964-1985).

Dada a sua representatividade sociocultural, nesta pesquisa analisaremos a construção do *ethos* discursivo e sua relação com a crítica social nas canções **Apesar de você** (1969, 1978) e **As caravanas** (2017), as quais fazem parte de sua extensa produção artística. Para analisar o *ethos* que emerge dos discursos, ancoramos-nos nas reflexões teóricas desenvolvidas na Análise do Discurso, tendo como arcabouço o teórico Dominique Maingueneau. Nesse contexto teórico, utilizaremos, para examinar as canções, o conceito de três cenas que, de acordo com Maingueneau, integram o condicionamento do *ethos*, a saber: cena genérica, cena englobante e cenografia. Usaremos, além disso, como subsídio histórico, obras de Elio Gaspari, escritor, jornalista e autor de vários livros sobre a ditadura brasileira, bem como a obra *História de canções: Chico Buarque*, de Wagner Homem, a qual problematiza a história das canções do artista.

Dessa forma, o presente estudo traça o seu percurso da seguinte maneira: em um primeiro momento, realizar-se-á um esboço geral sobre o contexto sociopolítico do período da ditadura militar; após, apresentar-se-á o conceito de discurso e *ethos* sob o quadro teórico de Maingueneau; por fim, serão apresentadas as análises discursivas das canções aqui apresentadas.

## 1 Ditadura e desigualdade: perturbações no tecido social

Conforme elucida Maingueneau (2015), não existe discurso senão contextualizado, pois a situação extraverbal condiciona a produção dos enunciados. Desse modo, faremos uma contextualização da situação social em que as canções, objetos de análise, estão imersas, levando em consideração que todo locutor, para estabelecer comunicação, produz seu discurso a partir de um contexto, de modo que a conjuntura social em que o discurso está imbricado se torna relevante. Nessa perspectiva, refletimos sobre o contexto no qual Chico Buarque compôs as canções selecionadas. **Apesar de você** (1978, Philips) é representativa do momento da ditadura militar no Brasil e, **As caravanas** (2017, Biscoito Fino) reflete um regime democrático, embora ele seja envolto por lutas para a sua sustentação, já que, como

elucida Miguel (2016)<sup>3</sup> a democracia abre uma brecha para que as vozes das minorias silenciadas sejam ouvidas, bem como para que a elite dominante se sinta ameaçada.

Nesse sentido, a ditadura militar brasileira se constituiu como um regime autoritário instaurado a partir de um golpe militar, em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O regime durou 21 anos (1964-1985), caracterizando-se pela prática de Atos Institucionais que autorizavam a tortura, a perseguição política, a supressão de direitos e a repressão àqueles que eram contrários ao regime. Assim, a sociedade brasileira assistiu a um período cujas vozes democráticas se mostravam silenciadas. Entre uma e outra data, 1964 e 1985, o Brasil passou por muitos acontecimentos que, em grande parte, definem o Brasil até hoje e ainda provocam muito debate.

Embora a economia tenha crescido, igualmente cresceram a desigualdade e a violência social, alimentadas em boa parte pela violência do Estado (NAPOLITANO, 2014), uma vez que o crescimento favoreceu apenas a classe média-alta. Durante duas décadas, a ditadura se impôs à sociedade e, a tortura, ao regime. Sob o slogan “Brasil: ame ou deixe-o”, veiculado por campanhas publicitárias e articulado pelo ditador Emílio Garrastazu Médici, muitos artistas foram desafiados a criar canções que, por meio de metáforas e jogos de linguagem, questionavam o regime.

Imbricado a esta estilística musical, Chico Buarque compõe a canção **Apesar de você** como resposta ao seguinte fato: o ano era 1968, o artista foi retirado da sua casa e levado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) para que respondesse a um interrogatório e ficasse ciente de que deveria informar às autoridades sempre que pretendesse deixar o Brasil. Nesse cenário, após participar de uma feira na França, Chico Buarque segue para a Itália e fica exilado até 1970, ano em que decide voltar. De volta ao Brasil, ele percebe que a repressão estava articulada e cerceando as liberdades. Nesse sentido, a resposta de Chico Buarque diante desse cenário foi a canção **Apesar de você**. No primeiro momento ela não foi censurada e vendeu milhares de cópias, no entanto, mais tarde, a canção foi proibida, pois segundo uma nota de jornal, o pronome *you* representava o então ditador Emílio Garrastazu Médici.

Por outro lado, a canção **As caravanas** está inserida em um contexto diferente, mas também em um meio de conturbação político-social. No ano de 2016, por meio de um processo que deixou muitas dúvidas, pois foi direcionado a partir de decisões duvidosas do Supremo Tribunal Federal, a então presidenta Dilma Rousseff, eleita democraticamente, sofreu *impeachment*. Miguel (2016, p. 18) elucida que “a derrubada da presidenta Dilma, mediante um processo ilegal sinalizou [...] que o sistema político em vigor não pode mais receber o título de “democracia” – mesmo na compreensão menos exigente da palavra”. É nesse ambiente que o cientista político, professor titular do Departamento de Ciência

---

3 Doutor em ciências sociais pela Unicamp e professor titular do Instituto de Ciência Política da Universidade de Brasília (UnB). É editor da Revista Brasileira de Ciência Política e coautor de Feminismo e política (Boitempo, 2014).

Política da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e pesquisador do CNPq, Jairo Nicolau, no prefácio do livro *Como as democracias morrem* (2018), assevera que a partir de 2013 vivemos com a sensação de que algumas coisas estão fora do lugar no sistema político do Brasil.

Em meio a essa tensão no tecido sociodiscursivo brasileiro, Chico Buarque lançou um novo álbum em 2017, com um olhar para temas sociais. Na canção **As caravanas**, faixa título do álbum, ele faz uma contundente crítica à sociedade – a qual está enferma de desigualdades e exclusão social, uma reprimenda aos que ignoram e desdenham as classes com menor poder aquisitivo. Esse olhar perceptivo vai ao encontro da observação de Darcy Ribeiro (1995), antropólogo e político brasileiro, o qual assevera que a distância social mais espantosa é a que separa e opõe os pobres dos ricos e, a essa distância, soma-se a discriminação que pesa sobre os negros.

Nesse momento, seguem algumas observações sobre conceitos que compõem o arcabouço teórico de Maingueneau e que servirão como subsídios às análises posteriores.

## 2 Análise do discurso: questões nodais

Desde que a Linguística adquiriu estatuto científico, a partir do século XX, com a publicação do *Curso de linguística geral*, de Ferdinand de Saussure, pôde-se perceber que, em termos gerais, suas discussões teóricas se desenvolveram sob dois prismas: o formalista e o funcionalista.

O prisma **formalista**, representado amplamente pelo estruturalismo saussureano e o gerativismo chomskyniano, propôs-se a perscrutar a forma linguística, considerando-a como sendo um sistema estruturado e, conseqüentemente, independente do seu uso performativo pelos falantes de uma dada língua. Contrariando-se, parcialmente, a esse prisma, a tendência **funcionalista**, por sua vez, ocupar-se-á do uso linguístico de diferentes maneiras, resultando, em seu bojo analítico, inúmeras vertentes investigativas.

De maneira geral, é nesse contexto funcional dos estudos da linguagem que surge a Análise do Discurso (doravante AD), a partir do advento da Pragmática e da Linguística Textual, embora distante, consideravelmente, de ambas, sobretudo no que diz respeito aos elementos que são mobilizados para conceber o uso. Dentre os nomes expoentes que se encontram no escopo da AD, destacam-se: Louis Althusser, Michel Pêcheux, Michel Foucault, Dominique Maingueneau e Patrick Charaudeau. Ainda que estes e outros teóricos se vinculem à esteira epistemológica materialista histórica<sup>4</sup> da AD, cada teórico mobilizará seus princípios norteadores a sua maneira.

---

4 O materialismo histórico diz respeito à teoria marxista de Karl Marx que, em termos gerais, concebe a ideologia no âmbito socioeconômico. Embora as teorias do discurso se ancoram no marxismo, o conceito de ideologia é mobilizado diferentemente, colocado ao plano da materialidade discursiva e articulada sob preceitos econômicos.

Contudo, o que se pode ressaltar é a consonância existente entre os analistas de discurso quanto ao olhar semântico para com a linguagem, uma vez que

o sentido de que se trata aqui não é um sentido diretamente acessível, estável, imanente a um enunciado ou a um grupo de enunciados que estaria esperando para ser decifrado: ele é continuamente construído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas. Essa construção do sentido é, certamente, obra de indivíduos, mas de indivíduos inseridos em configurações sociais de **diversos níveis** (MAINGUENEAU, 2015, p. 29).

Depreende-se, a partir da observação precedente, que a Análise do Discurso reorienta a noção de linguagem, direcionando-a para um significado que ultrapassa os limites puramente formais dos significados, conduzindo-o para a construção de sentidos. Logo, o discurso atrelado a essa concepção de linguagem/sentido se configurará em um contexto interativo entre sujeitos que, atravessados por uma ideologia, apresentarão posicionamentos distintos perante o mundo, mas que, muitas vezes, mostram-se compactuados. Dessa forma, a AD imprimirá ao sujeito uma formação ideológica que

fornece as evidências pelas quais “todo mundo sabe” o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc., evidências que fazem com que uma palavra ou um enunciado “queiram dizer o que realmente dizem e que mascaram, assim, sob a transparência da linguagem, aquilo que chamaremos o *caráter material do sentido* das palavras e dos enunciados (PÊCHEUX, 1995, p. 160, grifos do autor).

Portanto, os sentidos velados, uma vez filiados às formações ideológicas dos sujeitos, suscitam uma observação semântica marcada pela complexidade heterogênea que circunda as materialidades linguísticas. Nesse sentido, a AD se configura como sendo um campo analítico que traça diferentes relações com os diversos campos das ciências humanas e sociais. A partir dessa incursão propositiva, que vincula linguagem com prática social, tem-se uma organização arqueológica do discurso, resultando no modo pelo qual o sujeito e sua atividade verbal se projetam pela enunciação. Passa-se, a seguir, para o entendimento deste lapidar.

### **3 *Ethos* discursivo: a enunciação projetada**

Quando recorremos à noção de *ethos*, perpassamos pela arte retórica, postulada, inicialmente, por Aristóteles, na seara dos estudos da linguagem. Compreendida como a arte do convencimento, o discurso, sob o viés retórico, é um processo de relação entre o orador, o auditório e a argumentação propriamente dita. Neste movimento linguajeiro, pode-se construir uma imagem do orador, o que na retórica clássica, é compreendido como o *ethos*. Para construir esta imagem, o *pathos* do auditório e o *logos* - o discurso, convergem entre si, pois eles são os aspectos fundamentais da retórica. Para Aristóteles (1998), a persuasão ou o convencimento, ocorrem por meio do estabelecimento de confiabilidade entre o orador e o auditório, por isso aquele necessita de uma projeção moral bem-sucedida, isto é, um *ethos* positivo. Nessa perspectiva, de acordo com Amossy (2005), Aristóteles se

distancia dos retóricos da sua época, os quais entendiam que o *ethos* não contribui para a persuasão. Assim, o *ethos* retórico configura-se como os traços de caráter que o orador demonstra ao auditório, de modo a tentar projetar uma boa impressão. Aristóteles assevera que três características levam à confiança em um orador, pois três razões levam o auditório à convicção. Elas seriam a *phónesis* (prudência – sabedoria prática), a *areté* (virtude) e a *eúnoia* (benevolência).

A concepção discursiva acerca do *ethos*, por sua vez, foi postulada por Dominique Maingueneau que, ao reformular o conceito, amplia-o para além dos limites retóricos. Passa-se a compreendê-lo como a imagem do enunciador criada pelo discurso, uma maneira de apreender pelo dizer um modo de ser, já que “por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador” (MAINGUENEAU, 2001, p. 98). Para Maingueneau (2008), a concepção de *ethos* está imbricada às cenas enunciativas, as quais representam a materialização do discurso e são compostas pelas cenas englobante, genérica e pela cenografia. Salienta-se, a esse respeito, que o termo *cena*, utilizado pelo teórico

apresenta ainda a vantagem de poder referir ao mesmo tempo um quadro e um processo: ela é, ao mesmo tempo, o espaço bem delimitado no qual são representadas as peças (“na cena se encontra...”, “o rei entra na cena”), e as sequências verbais e não verbais que habitam esse espaço (“ao longo da cena”, “uma cena doméstica”). De fato, o discurso pressupõe certo quadro, definido pelas restrições do gênero, mas deve também gerir esse quadro pela encenação de sua enunciação (MAINGUENEAU, 2015, p. 117).

Dessa forma, a **cena englobante** tem relação direta com o tipo de discurso, seja ele literário, religioso, político, etc. Além disso, relaciona-se com o tempo e espaço por surgir da necessidade da sociedade em se situar para interpretar o discurso. Assim,

quando recebemos um folheto na rua, devemos ser capazes de determinar a que tipo de discurso ele pertence: religioso, político, publicitário, etc., ou seja, qual é a cena englobante na qual é preciso que nos situemos para interpretá-lo, em nome de que o referido folheto interpela o leitor, em função de qual finalidade ele foi organizado (MAINGUENEAU, 2001, p. 86).

A **cena genérica** é uma instituição discursiva que se relaciona com o gênero do discurso em foco, como um sermão ou um guia turístico, por exemplo. Essa cena implica contexto e finalidades específicos. Segundo Maingueneau (2008), cada gênero do discurso define o papel de seus participantes. Em um panfleto eleitoral, por exemplo, ter-se-á um candidato dirigindo-se aos eleitores. Essas duas cenas, genérica e englobante, constituem o quadro cênico do texto, espaço no qual obterá sentido.

Ainda para compor o quadro cênico enunciativo, há a **cenografia**. Pode-se considerar que ela é mais do que um quadro ou um cenário; é como se o discurso aparecesse no interior de um espaço já construído: configura-se por ser a enunciação que ao se desenvolver esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala, sendo construída pelo próprio texto. A cenografia concerne

na forma como o discurso tomará corpo. Para Amossy (2005), o leitor constrói a cenografia de um discurso com o auxílio de índices diversificados, cuja descoberta se apoia no conhecimento do gênero do discurso, sendo construída e revelada pelo texto. Trata-se de um enunciador constituído em um processo interativo de influência sobre o outro, sendo socialmente avaliado e não podendo ser apreendido fora de uma situação sociodiscursiva.

Amossy (2001, p. 9) esclarece que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem sobre si”, para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que ele fale explicitamente de si, pois analisar o locutor no discurso não consiste em ver o que ele diz de si mesmo, mas em reconhecer a imagem que o discurso lhe confere.

Dessa forma, ao enunciar o sujeito mobiliza a língua. Essa atitude direciona a construção de uma imagem do enunciador, um *ethos* que possui uma dimensão social, estando presente em todas as manifestações do discurso. O *ethos* emerge a partir da apresentação que o enunciador propõe de si no discurso, com base no quadro cênico, circundado pelo tipo e gênero do discurso.

Portanto, discursivamente, o *ethos* não possui a função de estabelecer confiança com o auditório, essa característica marca-se no que diz respeito à concepção retórica.

#### **4 Análises das canções: *sociedade apreciada***

Antes de iniciar o percurso analítico, faz-se necessário salientar a importância do estudo acerca do *ethos* discursivo, não somente para o âmbito enunciativo-discursivo, mas sobretudo para sua função de denúncia social. Segundo Maingueneau (2008), o entendimento da noção de *ethos* permite ao analista de discurso uma compreensão sobre o processo pelo qual os sujeitos mobilizam a linguagem, instaurando-se no discurso. A partir disso, o que se pode depreender é que nesse movimento enunciativo não somente as formas linguísticas se fazem projetadas no enunciado, mas também entidades de ordem sociodiscursiva, ou seja,

uma concepção mais “encarnada” do *ethos*, que, nessa perspectiva, recobre não somente a dimensão verbal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas associadas ao “fiador” pelas representações coletivas. Assim, acaba-se por atribuir ao fiador um “caráter” e uma “corporalidade”, cujo grau de precisão varia segundo os textos. Quanto à “corporalidade”, ela é associada a uma compleição física e a uma forma de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma forma de mover-se no espaço social (MAINGUENEAU, 2008, p. 65, grifos do autor).

Assim sendo, o *ethos* consiste em uma imagem do locutor projetada por meio da enunciação que, muitas vezes, serve para representar uma coletividade. Norteados por essa concepção discursiva, o presente artigo inicia seu empreendimento salientando as possíveis roupagens que, segundo Maingueneau (2008), podem terem sido vestidas pelo *ethos* buarqueano.

## 4.1 Análise Apesar de você

### Apesar de você

Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado  
Não tem discussão, não  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado  
E olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado  
Esqueceu-se de inventar  
O perdão

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando  
Sem parar

Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro

Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Inda pago pra ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria  
Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar

Sem lhe pedir licença  
E eu vou morrer de rir  
Que esse dia há de vir  
Antes do que você pensa

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia  
Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente  
Como vai abafar  
Nosso coro a cantar  
Na sua frente

Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai se dar mal  
Etc. e tal  
(BUARQUE, 1978)

A canção **Apesar de você** está entre as músicas que Chico Buarque considera de protesto, conforme Homem (2009). O título da canção sugere a vontade do enunciador em apresentar uma crítica ao sistema ditatorial. Quando o artista compôs a canção, ainda de acordo com Homem, pensou em representar uma história de amor, com o intuito de não ser censurado, por isso, o pronome “você” representaria uma mulher. Essa escolha configura a cenografia utilizada, isto é, a forma como o enunciador propõe o seu discurso é representando um diálogo, pois falando em amor, sofrimento e tristeza, sentimentos comuns a uma separação, o discurso permite inferir que há uma conversa romântica. Pensando ainda no quadro cênico, pode-se perceber que o gênero do discurso utilizado pelo enunciador, ou seja, a cena genérica, configura-se como gênero canção. E, o tipo de discurso, caracterizado como cena englobante, é o político-social. O uso do pronome no título deixa, contudo, aberta a interpretação, pois a partir da situação discursiva, é possível olhar esse referente como uma metáfora do governo ditatorial, representado pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici.

A partir do exposto nos primeiros versos “Hoje você é quem manda/Falou tá falado/Não tem discussão”, é possível interpretarmos que hoje são os militares que mandam no país e que não há possibilidade de argumentação contra as ordens, “falou, tá falado”. Além disso, o advérbio de tempo “hoje” pode representar um estado momentâneo. Para sustentar a interpretação de que o discurso se refere aos militares, recorreremos ao aporte de Naves (2010). A pesquisadora afirma que a obra de Chico é politizada e, descrita por ele, como “canções de circunstância”, que foram contaminadas pelo momento político da ditadura militar, contestando

o regime. Nessa perspectiva, estabelece-se na enunciação, por meio do pronome “você”, um diálogo com o co-enunciador, o qual neste caso é o regime ditatorial. O enunciador deixa claro, desse modo, o contexto de repressão e silenciamento no qual está inserido, imbricado a isso, percebemos indícios da emersão da imagem do enunciador, pois conforme entende Maingueneau (2008, p. 73) “desde que haja enunciação, alguma coisa da ordem do *ethos* se encontra liberada: por meio da fala, um locutor ativa no seu intérprete a construção de determinada representação de sim mesmo”.

Na continuidade do discurso, ao afirmar “A minha gente hoje anda/Falando de lado/Olhando pro chão”, o enunciador está preocupado não apenas consigo, mas com toda a sociedade, indiciando ser solidário. Percebe-se que a tortura é coletiva, que a ditadura governa o país e determina como as pessoas devem se comportar, domesticando inclusive seus corpos que estão “olhando pro chão”. Segundo Gaspari (2004, p. 42), “o poder absoluto que o torturador tem de infligir sofrimento à sua vítima transforma-se em elemento de controle sobre o corpo dela”.

Nesse sentido, a construção de um *ethos* crítico e envolto por um manto social vai se arquitetando, por meio da enunciação revela-se a personalidade do enunciador (MAINGUENEAU, 2001, p. 98). Esse *ethos* ciente do cenário do seu discurso é corroborado nos versos “Você que inventou esse estado/Inventou de inventar toda escuridão”. Notamos que o substantivo “estado” pode ser dubiamente interpretado, podendo se referir ao governo, ou ao momento de tensão. A partir da repetição do verbo “inventar”, compreendemos que o enunciador condena seu co-enunciador pelas dores da população, reafirmando essa ideia nos versos procedentes “Você que inventou o pecado/Esqueceu-se de inventar o perdão”. Nessa passagem, podemos interpretar que o enunciador reprende a ditadura por ela inventar fatos para condenar opositores, depois ele pede aos ditadores que desmintam as invenções.

O título surge no refrão: “Apesar de você/ Amanhã há de ser outro dia/ Eu pergunto a você onde vai se esconder da enorme euforia/ Como vai reagir quando o galo insistir e cantar/ Água nova brotando/ E a gente se amando sem parar”. Enquanto nos versos anteriores havia um *ethos* crítico que falava das dores da população, aqui, com base na expressão concessiva “apesar de”, percebemos marcas de um *ethos* que também é otimista. Em um tom quase profético, percebemos um enunciador que crê no amanhã sem ditadura. Então o coenunciador é questionado sobre o seu refúgio quando o país estiver resistindo por sua liberdade. Nesses versos, é utilizado o advérbio de tempo “amanhã”, indo de encontro ao “hoje” utilizado anteriormente. Sobre o otimismo apresentado pelo enunciador, Naves<sup>5</sup> discorre que:

criando imagens de uma redenção postergada para o futuro, Chico não está sozinho, pois compartilha como s companheiros de sua geração uma visão

---

5 Mestre em antropologia social (UFRJ) e doutora em sociologia (IUPERJ), foi professora do Departamento de Sociologia e Política da PUC-Rio e coordenou o Núcleo de Estudos Musicais do CESAP da Universidade Candido Mendes

utópica e otimista com o que está por vir. Chico então se singulariza ao utilizar em suas canções metáforas recorrentes de um dia futuro em que todo mundo vai sambar, análogo, por sua vez, ao raiar do dia ou outras imagens de uma era solar de sua libertação (NAVES, 2010, p. 51).

Até o momento constatamos um *ethos* crítico, politizado e otimista. Na estrofe seguinte, ele expressa um tom de ameaça ao anunciar “Quando chegar o momento esse meu sofrimento vou cobrar com juro, juro/ Todo esse amor proibido/ Esse grito contido/Esse samba no escuro”. O enunciador transmite que, ao acabar a ditadura e o fim do silêncio, os militares serão julgados e punidos. O amor proibido pelo Brasil poderá então ser demonstrado em patriotismo. Atentamos que ao falar em “amor”, o enunciador pretende reforçar a metáfora utilizada para que o discurso parecesse ser um diálogo amoroso. No entanto, o teor de ameaça permanece nos versos seguintes “Você que inventou a tristeza/Ora tenha a fineza de desinventar/Você vai pagar /E é dobrado/Cada lágrima rolada neste meu penar”. Nesta ocorrência, o verbo “penar” caracteriza o *ethos* como sofredor.

Na estrofe seguinte, iniciada pela repetição do refrão, constata-se, novamente, um enunciador otimista, ao discursar “Eu vou morrer de rir/ E esse dia há de vir/Antes que você pensa”. Nesse jogo de otimismo e ameaça, emerge um *ethos* afirmando sua futura felicidade com o término das perseguições, a rima rica “licença” x “pensa”, confere aos versos um tom de certeza do fim da ditadura, marcando assim, a presença da esperança.

O enunciador da canção **Apesar de você** coloca-se, em primeiro momento, negativamente em relação ao seu contexto. Constrói-se, por meio do quadro cênico e da enunciação, um *ethos* ciente das torturas e perseguições colocadas em prática pelos militares, mas que parece conformado. No desenvolvimento do discurso, todavia, apresenta-se como um enunciador revoltado, ameaçando, inclusive, seu coenunciador. Passamos à análise da canção **As caravanas**, cujo contexto difere do usado pelo enunciador até o momento.

## 4.2 Análise As caravanas

### As caravanas

É um dia de real grandeza, tudo azul  
Um mar turquesa à la Istambul  
Enchendo os olhos  
E um sol de torrar os miolos  
Quando pinta em Copacabana  
A caravana do Arará  
Do Caxangá, da Chatuba

A caravana do Irajá  
O comboio da Penha  
Não há barreira que retenha  
Esses estranhos  
Suburbanos tipo muçulmanos

Do Jacarezinho  
A caminho do Jardim de Alá

É o bicho, é o buchicho, é a charanga  
Diz que malocam seus facões  
E adagas  
Em sungas estufadas e calções disformes  
Diz que eles têm picas enormes  
E seus sacos são granadas

Lá das quebradas da Maré  
Com negros torsos nus deixam  
Em polvorosa  
A gente ordeira e virtuosa que apela  
Pra polícia despachar de volta  
O populacho pra favela  
Ou pra Benguela, ou pra Guiné

Sol, a culpa deve ser do sol  
Que bate na moleira, o sol  
Que estoura as veias, o suor  
Que embaça os olhos e a razão  
E essa zoeira dentro da prisão  
Crioulos empilhados no porão  
De caravelas no alto mar

Tem que bater, tem que matar  
Engrossa a gritaria  
Filha do medo, a raiva é mãe da covardia  
Ou doido sou eu que escuto vozes  
Não há gente tão insana  
Nem caravana do Arará  
(BUARQUE, 2017)

Após seis anos sem lançar discos, Chico Buarque volta ao mercado musical e lança, em agosto de 2017, o álbum *Caravanas*. Gravado durante seis anos, contém nove músicas, sendo sete inéditas. Com esse lançamento, o artista conquistou dois prêmios na edição de 2018 do Grammy Latino. Venceu na categoria melhor álbum de Música Popular Brasileira e melhor canção em Língua Portuguesa, com a música **As caravanas**.

Segundo Naves (2010), a canção crítica opera com o contexto. Por isso precisamos, *a priori*, estabelecer uma diferença entre as duas canções que compõem o *corpus* da análise. Como considerado anteriormente, **Apesar de você** foi composta durante a ditadura militar, já **As caravanas** foi escrita tendo como norte o contexto do regime democrático vigente no Brasil. Embora sustentando uma democracia, o país é envolto por diferenças sociais. Assim, o discurso desta canção propõe um exercício de miragem ao redor; para tanto, o enunciador utiliza como cenografia um manifesto, cujo alvo é a classe média-alta. A canção propõe sair da zona de conforto e olhar para as mazelas enraizadas no tecido social, desde a escravidão à xenofobia. Segundo afirma Requião (2016, p. 93) “não estamos diante de um cenário fortuito.

Reflete-se no palco toda uma história, longa, secular e dolorosa história de agruras, angústias e tragédias”.

O cenário em que se passa o discurso da canção é a praia de Copacabana, no Rio de Janeiro. Nele podemos visualizar a cenografia, isto é, como o discurso se desenvolve. Percebemos um enunciador que observa os acontecimentos na praia em um dia de domingo, e comenta-os de forma crítica.

O enunciador dá início ao seu discurso a partir do gênero canção, relatando ver um bonito dia de domingo, “Um dia de real grandeza tudo azul/Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos”. Na continuidade, o enunciador relata a chegada à praia de algumas pessoas pouco favorecidas do Rio de Janeiro, afirmando que elas chegam em “caravanas” e que são “estranhos”. Esse adjetivo é empregado com um tom depreciativo, fim de indicar que esses cidadãos são inusitados naquele lugar, podendo sugerir que, por não comporem a classe média/alta da sociedade carioca, não deveriam ir à praia, tendo em vista que a presença deles desassossega a “gente ordeira e virtuosa”. No decorrer da análise, observar-se-á que o *ethos* construído não concorda com essa visão elitista sobre a praia. Segundo afirma Amossy (2005), deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma representação da sua pessoa.

Na continuidade do discurso, fazendo o uso da cena englobante social, o enunciador faz uma metáfora representativa da ideia de que os moradores em favelas estão sempre armados, ao afirmar “diz que malocam seus facões e adagas”. Além disso, propõe pinceladas sobre o físico desses cidadãos, comentando “diz que eles têm picas enormes e que seus sacos são granadas”. Essas concepções preestabelecidas deturpam a realidade desses moradores e generalizam-na prematuramente.

Na estrofe seguinte, a classe média insufla o preconceito, fica em polvorosa e pede que a polícia “despache o populacho para a favela”. Ação essa repudiável, pois o lazer é um direito inerente aos membros de uma sociedade. Para o antropólogo Darcy Ribeiro (1995), o mais espantoso é que as pessoas raramente percebem os abismos existentes entre as classes sociais. E, por isso, reverberam, corriqueiramente, atitudes discriminatórias.

No refrão da canção, o enunciador procura uma explicação para a represália que os cidadãos da classe baixa sofreram na praia. Dessa forma, ele assevera, “o sol, a culpa deve ser do sol/ que estoura as veias/ o suor que embaça os olhos e a razão”. Nestes versos, percebemos uma possível intertextualidade com a obra *O estrangeiro*, de Albert Camus. No livro, Meursault, um dos personagens principais está sendo julgado por um assassinato (CAMUS, 1999). Durante a narrativa, o leitor descobre que um dos motivos do crime foi o forte raio de sol que desnorreava Meursault no momento do ato. Naves (2010) acredita que o compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso de muitos procedimentos que remetem a formas de citação, entre eles está a intertextualidade.

Ainda no refrão, o enunciador discursa, por meio da cena genérica, utilizando o gênero canção “Essa zoeira dentro da prisão/Crioulos empilhados no porão”. A rima estabelecida entre “prisão” e “porão”, aponta para uma possível relação entre

a escravidão e os presídios brasileiros superlotados, indicando novamente para as questões sociais que permeiam o discurso do enunciador. Ele faz referência ao tempo da escravidão, caracterizando assim um *ethos* que aponta para a violência e o racismo como fios delineadores da sociedade contemporânea. Ainda para reportar-se à escravidão, o enunciador anuncia “De caravelas em alto mar”. Associa “caravelas” com os navios negreiros: embarcações que transportavam negros destinados ao trabalho escravo no continente americano durante os séculos XVI e XIX. Esse processo ficou conhecido como diáspora africana. O lugar destinado aos negros nas embarcações era o porão, outra referência utilizada pelo enunciador, onde eles sofriam maus tratos. Arelado a isso,

a escravidão foi bem mais que um sistema econômico: ela moldou condutas, definiu desigualdades sociais, fez de raça e cor marcadores de diferenças fundamentais, ordenou etiquetas de mando e obediência, e criou uma sociedade condicionada pelo paternalismo e por uma hierarquia muito estrita (SCHWARCZ, 2019, p. 27).

O final do discurso ganha um tom forte, pois o enunciador confere voz à elite que postula “Tem que bater/Tem que gritar/Endossa a gritaria”. O enunciador, então, discursa “Filha do medo a raiva é mãe da covardia”. Enlaçando os substantivos “medo” e “covardia”, ele nos leva a avaliar que o pedido da elite, para que a polícia prenda os “suburbanos”, é oriundo do estereótipo pré-concebido sobre os moradores de bairros pobres. A partir do verso seguinte, observamos pistas de um *ethos* com baixa sensatez, uma vez que o enunciador discursa “Ou doído sou que ouço vozes/Não há gente tão insana/nem caravana do Arará”. Além da loucura, há marcas de descrença em tanta insensibilidade social ao usar o advérbio de negação para contestar tanta diferenciação entre pessoas humanas. Sobre esta discriminação, Ribeiro versa que:

a mais terrível de nossas heranças é esta de levar sempre conosco a cicatriz da tortura impressa na alma e pronta para explodir na brutalidade racista e classista. Ela é que incandesce, ainda hoje, em tanta autoridade brasileira predisposta a torturar, seviciar e machucar os pobres que lhes caem às mãos (RIBEIRO, 1995, p. 120).

O *ethos* construído no discurso provoca e atinge a ferida social existente na sociedade brasileira, uma estrutura autoperpetuante de exclusão. Em tom poético e de manifesto, o enunciador evidencia as diferenças sociais excludentes que cerceiam direitos daqueles que estão à margem da “gente ordeira e virtuosa”. O discurso conservou traços de uma enunciação na qual o enunciador demonstra-se pacífico, porém incrédulo perante as desigualdades.

Ao cotejar semanticamente as canções, podemos ponderar que elas remetem à construção de um *ethos* concebido sociodiscursivamente, com enunciadores cientes da conjuntura social. A partir dessa compreensão, os locutores enunciaram sobre resistência, opressão, censura e, além disso, sobre os contrastes sociais que assolam indivíduos. Estes enunciadores não indicam caminhos para desmembrar as estruturas e furar as bolhas sociais, repercutem e retratam, no entanto, as lutas mais

árduas enfrentadas por aqueles que amparam a nação: a sustentação da liberdade de expressão, bem como a conquista, por parte dos negros, de um lugar e de um papel de partícipe legítimo na sociedade nacional (RIBEIRO, 1995).

### Considerações finais

Buscamos, nesta proposta investigativa, analisar, de forma discursivo-enunciativa, a construção do *ethos* das canções **Apesar de você** e **As caravanas**, de Chico Buarque. Propusemos, ademais, perceber qual a crítica social veiculada pelos projetos enunciativos. A partir do exame linguístico das canções, evidenciou-se que quanto às cenas genérica e englobante as enunciações assemelham-se.

O enunciador das duas canções utiliza como cena englobante, isto é, como o tipo de discurso, o político-social. Quanto a isso constatamos uma diferença, pois na canção **As caravanas**, o enunciador prioriza a cena social, visto que enuncia sobre as mazelas da sociedade contemporânea, ao passo que em **Apesar de você**, predomina o discurso político. No tocante à cena genérica, sobrepujou o gênero canção. Percebemos enunciadores que usam cenografias diferentes para desenvolver o discurso. Em **Apesar de você**, observamos como cenografia um diálogo; em **As caravanas**, atestamos a cenografia articulando-se como um relato de observação.

Em **Apesar de você**, trava-se um diálogo entre o enunciador e um coenunciador representado pelo pronome “você”. Ao *ethos* construído nesse discurso, são atribuídas características diversas. Ele apresenta pessimismo em relação à estrutura política vigente, porém, com o desenvolvimento do projeto enunciativo, ele demonstra ter esperança ao afirmar “amanhã vai ser outro dia”. Já em **As caravanas**, o enunciador apresenta-se como narrador da desigualdade brasileira, construindo um *ethos* que, ao fim do discurso, demonstra-se incrédulo com os acontecimentos que vê na praia de Copacabana.

Analisar o *ethos* das canções de Chico Buarque foi o mesmo que mirar muitos vértices da sociedade, e, a partir de cada ponta, verificar uma perturbação no tecido social, por meio da investigação de como aparece a apreciação valorativa no discurso das canções, pensamos em muitas reminiscências de uma história bastante próxima. A imagem construída dos enunciadores, o *ethos*, propôs a reflexão que o regime democrático existente no Brasil, há apenas três décadas, proporciona voz às minorias e desestabiliza as classes dominantes, a “gente ordeira e virtuosa”, como aponta o enunciador de **As caravanas**. Nesse sentido, assistimos, atônicos, a um movimento que marcha para a dispersão de direitos sociais, os quais, nas palavras de Schwarcz (2019) não são direitos dados, mas sim conquistados. Colonização, ditadura, desigualdade: os enunciadores que enunciaram, tendo como base o contexto, mostraram por meio do processo crítico da conjuntura social de cada época em que as canções foram compostas, que a história do nosso país é permeada por violência, obedecendo à elite que grita “tem que bater/tem que matar”.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: Ediouro, 1998.
- AMOSSY, Ruth (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo, Contexto: 2005.
- BUARQUE, Chico. **As caravanas**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2tCiawF>. Acesso em: agosto de 2018.
- BUARQUE, Chico. **Apesar de você**. São Paulo: Philips Records, 1978. Disponível em: <https://bit.ly/2IayEFv>. Acesso em: agosto de 2018.
- CAMUS, Albert. **O Estrangeiro**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004.
- GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- HOMEM, Wagner. **História de canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.
- LEVITSKI, Steven; ZIBLATT, Daniel. **Como as democracias morrem**. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- MIGUEL, Luís Felipe. A democracia na encruzilhada. *In*: CLETO, Murilo; DORIA, Kim; JINKINGS, Ivana (orgs.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise e textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_. Ethos discursivo. *In*: MOTTA, Ana Raquel e SALGADO, Luciana (Orgs.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. Cenas de enunciação. *In*: POSSENTI, Sírio e SILVA, Maria Cecília Pérez. Cenas da enunciação. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Discurso e Análise do Discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- NAPOLITANO, Marcos. **História do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.
- PÊCHEUX, M. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. 2. ed. Campinas, SP: Unicamp, 1995.

REQUIÃO, Roberto. *Para mudar o Brasil. In: CLETO, Murilo; DORIA, Kim; JINKINGS, Ivana (orgs.). **Por que gritamos golpe?** Para entender o impeachment e a crise política no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2016.*

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Sobre o autoritarismo brasileiro.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.