

Capítulo 6

AS MINHAS MENINAS: CONSTITUIÇÃO E COMPLEXIDADE DISCURSIVAS DAS PERSONAGENS FEMININAS NO CANCIONEIRO DE CHICO BUARQUE

Janaína de Assis Rufino (UEMG)

*Vão as minhas meninas
Levando destinos
Tão iluminados de sim
Passam por mim
E embarçam as linhas
Da minha mão
Chico Buarque*

Rosas, Ritas, Terezas, Helenas, Líllys, Joanas, Bárbaras, Annas, Iolandas, Marias, Madalenas, Carolinas, Januárias, Luizas, Genis, Silvias... Morenas, cabrochas, dançarinas, prostitutas, estrangeiras, travestis, bailarinas, escravas, sonhadoras, realistas, frágeis, atrizes, lutadoras, lésbicas, santas, sinhás... Todas mulheres. Meninas. As meninas. Todas imagens nascidas no cancionero de Chico Buarque de Hollanda, conhecido por criar personagens populares, seres do cotidiano, que parecem saltar do mundo de papel tomando corpo e significação social.

Proponho neste capítulo uma reflexão acerca da constituição e da complexidade das personagens femininas no cancionero de Chico Buarque, como um recorte de um estudo aprofundado, que realizei em 2011[1] sobre a complexidade da canção desse compositor, com o objetivo de analisar, à luz do Modelo de Análise Modular, as marcas e estratégias utilizadas pelo autor nas canções produzidas no período da ditadura militar que burlaram os censores e continuaram conscientizando seu público, a fim de evidenciar que a produção musical desse momento veicula um discurso específico, que muitas vezes precisava ser disfarçado, mas que não poderia deixar de ser tratado pela imposição do contexto social.

As mulheres buarqueanas

É comum a sensação de que andando pelas ruas do Rio de Janeiro, pelas favelas, pelas ruas de nossas cidades, ou mesmo dentro de nossas casas, podemos de súbito encontrar o menino cantado em “Pivete” (HOLLANDA, 1978) “No sinal fechado/ Ele transa chiclete/ E se chama pivete”, “Pedro pedreiro” (HOLLANDA, 1965) carregando seu nome e sobrenome no seu cotidiano “Pedro pedreiro penseiro esperando o trem” e outros trabalhadores brasileiros assalariados como os retratados em “Linha de montagem”: “gente que conhece a prensa, a brasa da fornalha, o guincho do esmeril. Gente que carrega a tralha, ai, essa tralha imensa, chamada Brasil” (HOLLANDA, 1980). Podemos cruzar com a mãe de “O meu guri”, que sofre pelas escolhas do filho e ainda assim o ama sem medida: “Quando, seu moço,/ Nasceu meu rebento/ Não era o momento/ Dele rebentar” (HOLLANDA, 1981), podemos nos deparar com quem já ouviu contar a história do filho da prostituta que tem ladrões e amantes como companheiros e foi ninado ao som de cantigas de cabaré – “Minha história” (HOLLANDA, 1970). Temos com frequência a sensação de que conhecemos a mulher mandona cantada em “Apesar de você” – “Hoje você é quem manda/ Falou tá falado/ Não tem discussão” (HOLLANDA, 1970) – ou a menina absolutamente comum igual às outras tantas que conhecemos em “Uma menina” – “Uma menina do Brasil/ Que não está nem aí/ Uma menina igual a mil/ Do morro do Tuiuti” (HOLLANDA, 1987). As personagens buarqueanas, mesmo sendo expressões locais, relacionadas quase sempre ao universo carioca, podem e assumem em nosso imaginário dimensões nacionais. A descrição do tipo carioca muitas vezes é inseparável da descrição do tipo nacional brasileiro. A personagem brasileira tem uma presença marcante no repertório de Chico Buarque, mesmo que esse compositor tenha de forma recorrente tomado o Rio de Janeiro como referência.

A facilidade com que podemos personificar os seres de palavras cantados nas canções populares, em especial nas de Chico Buarque, possibilita que tenhamos uma forte identificação com esses seres e faz com que, via de regra, o cancioneiro popular possa ser utilizado como um recurso empregado para o estabelecimento dos traços característicos do brasileiro e das marcas nacionais.

Ao tomarmos as canções sob a perspectiva discursiva e pela proximidade sentida de seus personagens, é possível estabelecer um paralelo entre a obra desse compositor e a história recente do Brasil. Pela extensão e qualidade, notamos sistematicamente uma tendência à divisão e à rotulação da obra de Chico Buarque para fins comerciais e didáticos: “A poesia de Chico”, “A narração de Chico”, “A crítica social”, “A Política” etc. Não temos dúvida de que a rotulação da obra buarqueana acaba por empobrecer e relativizar as possibilidades de sua abordagem e de seu sentido e as diversas representações possíveis de seus personagens.

Meneses[2] (2002) divide a obra política e poética do compositor em quatro fases: Lirismo Nostálgico, as Canções de Repressão, Variante (ou Canção) Utopica e Vertente Crítica. Os três primeiros discos de Chico, representantes do Lirismo Nostálgico, revelam em suas canções um distanciamento, fruto de uma decepção política. Essas canções possuem um valor nostálgico, certa recusa ao mundo industrializado como “Januária” (HOLLANDA, 1967) e “Carolina” (HOLLANDA, 1967). Há uma crítica elaborada com uma tonalidade de saudosismo. “Não há esperança de futuro” (MENESES, 2002, p. 47). O saudosismo é, na verdade, não o desejo de volta à infância, mas uma negação do presente.

As Canções de repressão nasceram das sementes plantadas pela crítica social do Lirismo Nostálgico que as antecedeu. As canções de protesto assumiram forma de ameaça, algumas criticaram o presente sem perspectiva de futuro e outras aliaram a negação do presente à proposta de um futuro libertador, porém vingativo. Nesse período, tínhamos canções como Ana de Amsterdam (HOLLANDA, 1972/1973) e Angélica (HOLLANDA, 1977).

Ao propor um futuro libertador e vingativo, percebemos a emergência da *Variante Utopica*. Nessa fase Chico propõe o homem como ser livre da opressão, do cotidiano, da pobreza, da falta de

cultura etc. “A Rosa” (HOLLANDA, 1979) e “Luísa” (HOLLANDA, 1979) exemplificam a produção desse momento.

A produção mais recente de Chico encontra-se na chamada *Vertente Crítica*, que faz crítica social, caracterizando-se como denúncia clara e direta não mais pela linguagem indireta e metafórica das Canções de Repressão. Sua atual obra é marcada por ironia, sátira e paródia.

Essa divisão proposta em Meneses (2002), por seu aspecto cronológico, possibilita-nos enfatizar o caráter sócio-histórico subjacente em nossa pesquisa. Por outro lado, entendemos que se trata de um ponto de vista que escolhemos como referência, mesmo cientes de que as divisões e rotulações das canções não conseguem apreender, na medida justa, a grandeza e a singularidade de uma obra de arte.

As histórias buarqueanas apresentam regularidades temáticas marcadas por seus conjuntos lexicais. Percebemos que um dos mecanismos largamente utilizados pelo compositor é criar ambientes temáticos recorrentes. Temos, na obra de Chico, “o carnaval”, “a malandragem”, “a favela”, “a homossexualidade”, “a prostituição”, “a rotina” etc. Ele construiu sua crítica social alicerçada em temática com forte compromisso social e político, principalmente no período da ditadura.

Suas histórias também tematizam “os malandros”, “os trabalhadores” e “as mulheres” entre outros personagens que representam os diversos grupos de nossa sociedade. Podemos notar uma tendência por grupos marginais que sofrem pressões ou discriminações sociais de forma mais consistente. Meneses, referindo-se às canções buarqueanas, diz: “O seu discurso dá voz àqueles que em geral não têm voz” (Meneses, 2001). A voz de seus personagens vincula-se a uma temática da marginalidade social.

Há um número grande de canções buarqueanas das décadas de 1960, 1970 e 1980 que remetem ao universo feminino. Essa regularidade temática feminina nos indicou o caminho para o nosso recorte metodológico de pesquisa[3]. Não é possível negar o destaque dado às personagens femininas, no momento em que tomamos o espaço temporal compreendido entre 1964 e 1986.

As canções em que Chico trata das mulheres têm sido elemento de análise para muitos estudiosos de diversas áreas do conhecimento como a música, a psicologia, a psicanálise, a história cultural entre outras tantas. Em suas canções, Chico Buarque de Hollanda procurou ver e cantar o mundo com olhos e sentimentos femininos. Ora, se o cancionista de Chico representa o povo brasileiro e as mulheres constituem a maior parte da população brasileira, nada mais justo que um compositor do *modus vivendi* brasileiro leve-as em conta.

O universo feminino é um tema que atravessa todas as fases do cancionista desse compositor desde o início da sua carreira com o lançamento do Long-Play (LP) *Chico Buarque de Hollanda*, em 1966, ao CD-Player (CD) *Carioca*, em 2006. Decerto que a temática feminina seja fruto, entre outras possibilidades, de uma forte influência do samba, mais especificamente do samba-canção e de expoentes como Noel Rosa, que tinham o cotidiano e o prosaico como fonte de inspiração temática. Assim como Noel Rosa, Chico compunha sobre os encontros e desencontros amorosos característicos do samba-canção[4] e seus contornos entoacionais que imitavam a dor da perda ou do desejo de junção dos compositores e personagens com suas amadas. Nas histórias cantadas pelo samba-canção, a mulher sempre se estabelece como um dos protagonistas, pois o assunto é amor.

Há que se ressaltar também a influência do samba-samba em que as canções tentam associar o canto rítmico com a dança das meninas, denominadas como cabrochas, morenas, mulatas, baianas... Tatit diz que “é geralmente no samba-samba[5] que o compositor exhibe seus malabarismos com a melodia e a letra, uma se reportando à outra numa adequação que, de certo modo, simboliza a plena integração da música com a sua musa inspiradora” (TATIT, 2004, p. 155). Ao analisar a canção “Morena da Boca de Ouro” de Ary Barroso, de 1941, cujo tempo do compasso e pulso regular assinalam as peculiaridades de uma dança cuja marcação principal fica sugerida (cabe ao corpo complementar), para ele a dança encarna-se na morena que “passa a representar o samba em sua plenitude, com suas causas e efeitos” (TATIT, 2004).

Onde quer que elas estejam, sejam quem for, as personagens femininas criadas na obra buarquena, em nossa pesquisa[6], serão chamadas de *As minhas meninas* em referência à canção de mesmo título produzida pelo compositor em 1986.

As minhas meninas

A canção “As minhas meninas” (HOLLANDA, 1986), produzida por encomenda para a peça *As quatro meninas*, de Lenita Plonczynski é, para nós, a canção síntese da relação entre o compositor, Chico Buarque de Hollanda, e as suas diversas personagens femininas, as mulheres que povoam sua obra. Nessa canção o compositor declara sua autoria (“Olha as minhas meninas/ As minhas meninas”), mas entende que cada uma de suas meninas, de suas mulheres, segue o seu destino independente de sua vontade (“Pra onde é que elas vão/ Se já saem sozinhas/ As notas da minha canção”).

Ao dar vida às suas personagens, ele entende que elas não são mais suas, que elas adquirem identidade e passam a buscar os seus próprios destinos “Vão as minhas meninas/ Levando destinos/ Tão iluminados de sim”. Sobre essa canção Chico Buarque declara:

Nessa música eu digo que tenho ciúme, que sou possessivo e que tudo isso é uma grande besteira. Que é inútil eu ser ciumento, que é inútil eu ser possessivo, que é inútil dizer que são minhas, são minhas, são minhas porque elas não são, elas já vão embora, essa sensação de perda é constante (HOMEM, 2009).

As meninas cantadas nessa canção são, em nosso ponto de vista, metonímias para todas as outras personagens femininas buarqueanas, que são marcadas pela sexualidade, santidade, maternidade, prostituição, silêncio, submissão, engajamento político, servidão e/ou rebeldia, características próprias de seres reais, de seres do mundo. Elas retratam mulheres estereotipadas de um lá/então e de um aqui/agora, cujo papel social foi de fragilidade com padrões rígidos de comportamento, mas que com o passar do tempo foi se flexibilizando devido ao fato de a mulher começar a assumir espaços antes só de privilégio do homem? Essas mulheres ora se portam como sujeitos, ora como objetos de discursos construídos; são de tal forma emblemáticas, que assumem as vozes das mulheres de seu tempo, fazendo com que especialmente o público feminino se identifique com elas.

O percurso da constituição da figura da mulher na sociedade, com toda a sua complexidade sócio-histórica, vai paulatinamente dando tonalidade aos reflexos instaurados pelas personagens femininas na obra buarqueana. O que vemos é um desfile de personagens femininas que se caracterizam pela passividade e silenciamento, pelo questionamento de valores patriarcais e machistas, e ainda pela autodescoberta e busca de valorização de sua identidade. Contudo não podemos concluir de forma simplista que a identificação do público feminino com as canções nos autoriza a dizer que as canções nos apontam diretamente para o mundo real em si ou para um universo de fato feminino. Ao contar histórias que falam das relações das mulheres com os homens, da sua sexualidade, das suas crenças e das suas representações de masculino e feminino, de suas classes sociais, do seu poder, as canções falam metonimicamente de todos nós, brasileiros.

As personagens femininas de Chico Buarque de Hollanda compõem, dessa forma, variadas concepções sobre as mulheres presentes em nossa sociedade em diferentes momentos históricos. Elas são variações de imagens do feminino e, portanto, metonímias do humano, uma vez que a obra desse compositor sempre delega a autoridade de uma identidade para cada uma de suas personagens femininas. As meninas de Chico Buarque representam de alguma forma as mulheres da vida real, mas não podem ser simplesmente tomadas como mero reflexo do real. Como fruto de um ato criativo, de um processo de transposições refratadas da vida para a arte, as personagens buarqueanas não apenas refletem a vida, mas, sim, refratam-na.

Aspectos prosaicos da canção buarqueana

A discussão que vimos desenvolvendo leva-nos a defender o ponto de vista de que as personagens femininas do cancionário buarqueano, assim como as do romance polifônico de Fiódor Dostoiévski, têm sua própria identidade, possuem autonomia e exprimem sua própria concepção, pouco importando se ela coincide ou não com a ideologia de seu autor. Para a construção das

personagens femininas, não importam as suas características físicas, psicológicas ou a posição social. O que é mais expressivo é o ponto de vista delas sobre a realidade que as cerca. Como afirma Bakhtin, sobre a autonomia das personagens na obra de Fiódor Dostoiévski: “sua consciência e autoconsciência [...] são a última palavra da personagem sobre si mesmo e o mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 40).

Dessa forma, a nós leitores, não caberia propriamente a visão da personagem, mas sua cosmovisão e suas referências sobre si expressas nas obras das quais elas fazem parte. Acreditamos que as mulheres de Chico Buarque são pontos de vista sobre o mundo, pois são capazes de incorporar o próprio dinamismo humano, refletindo um determinado gênero discursivo (???) e interagindo com enunciados de outrem. De acordo com o pensamento bakhtiniano,

em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras da arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. [...] Eis por que a experiência discursiva individual de qualquer pessoa se forma e se desenvolve em uma interação constante e contínua com os enunciados individuais dos outros (BAKHTIN, 2003, p. 294).

As imagens das personagens femininas buarqueanas se constituem, portanto, a partir do embate entre diferentes vozes no interior do discurso das canções. Formam-se, a partir do diálogo polêmico entre a sua autoconsciência, a voz do autor e as vozes com as quais as personagens e o autor se contrapõem.

Para discutir e entender a constituição e complexidade discursivas das personagens femininas no cancionário de Chico Buarque, tomamos como base os pressupostos teóricos do filósofo russo Mikhail Bakhtin especialmente no que se refere à relação entre a autoria e as personagens na atividade estética.

A sensação de personificação que temos diante das personagens femininas de Chico Buarque pode ser causada, em nosso ponto de vista, pela condição autoral e pela constituição e construção de suas personagens, posição que sustentamos com os argumentos que vimos até aqui evidenciados pelos pressupostos bakhtinianos.

As personagens do cancionário buarqueano se constroem da mesma substância que as personagens do romance polifônico. Essa afirmação poderia formular o seguinte problema: estaria a canção para a prosa romanesca assim como as suas personagens?

A canção, como outras práticas discursivas, traz em si componentes de ordem linguística, textual e situacional, mas por sua natureza artístico-estética também apresenta importância literária, tanto pelo traço estético, como pela sua fonte de plurissignificação. Ela, por sua natureza linguística, já nos autorizaria a defender sua constituição dialógica. Mas, por outro lado, teríamos as forças das imposições exercidas pelo trabalho da precisão composicional estética que o compositor utiliza em sua obra. Se tomarmos os conceitos desenhados pelo filósofo russo de poesia e prosa[7], poderíamos levantar a hipótese de que a canção estaria situada em algum ponto da linha contínua que alinhava esses dois conceitos em extremos.

Em uma extremidade, teríamos a poesia[8]. Segundo os estudos bakhtinianos, a poesia é monológica, pois apresenta certa tendência à uniformidade dos discursos em função de uma característica imposta pelas expressões históricas do discurso literário canônico que delega ao autor poder supremo sobre o texto.

No discurso poético, as fronteiras entre a voz do autor e as vozes dos outros “eus”, das outras consciências, não são apagadas, nem tênues; ao contrário elas acentuam a separação entre as vozes buscando uma centralização autoral.

O fazer poético e sua preocupação com os aspectos composicionais do texto, dos quais podemos citar, entre outros, a métrica, as rimas, as escolhas lexicais, são a voz imperativa da poesia. A esse respeito Bakhtin afirmou:

Na obra poética a linguagem realiza-se como algo indubitável, indiscutível, englobante. Tudo o que vê, compreende e imagina o poeta, ele vê, compreende e imagina com os olhos da sua linguagem, nas suas formas internas, e não há nada que faça sua enunciação sentir a

necessidade de utilizar uma linguagem alheia de outrem (Bakhtin, 1988b, p. 94).

Na outra extremidade, teríamos a prosa, que é dialógica em sua essência. O texto prosaico através do romance polifônico, foi, como já discutimos nos itens anteriores, o centro dos estudos do mestre russo. O discurso no texto prosaico, ou romance polifônico é internamente dialogizado, ou seja, a voz do autor dialoga com as demais vozes que na prosa se fazem ouvir.

Porém, ao considerar a natureza dialógica da linguagem, podemos concluir que tanto a poesia como a prosa são essencialmente dialógicas, pois se constituem de linguagem e esta é constitutivamente heterogênea. Para Tezza, “a produção estética literária estaria em um contínuo que vai da prosa absoluta à poesia absoluta” (2006, p. 203). A prosa, poderíamos vê-la representada nos romances polifônicos que acolhem as diferentes falas e linguagens e se constituem na diversidade dos discursos que os compõem, já a poesia, se caracterizaria por uma excessiva preocupação do autor com o aprimoramento da sua própria linguagem, característica que o levaria ao extremo do monologismo.

O que podemos perceber é que o texto prosaico não pode ser definido segundo apenas a sua estrutura composicional externa. Para defini-lo, precisaríamos entender o modo específico e como se dá a apropriação da linguagem e do espaço que o dialogismo ocupa nele. O fazer artístico por si só não é capaz de caracterizar por escolha própria sua tendência à poesia ou à prosa. Podemos ter poesias prosaicas e prosas poéticas, pois os fatores que determinam essas características são relacionadas com o que o filósofo russo denominou de “forças centrífugas” e “forças centrípetas” da linguagem. Nesse sentido, podemos ter influências históricas impondo determinado extremo. Podemos ter épocas em que estilisticamente há um movimento mais poético no campo literário e outros momentos em que estilisticamente há um movimento prosaico.

No que se refere a nossa pesquisa, poderíamos ponderar que os traços que diferem a canção da poesia são esfumados pelas peculiaridades da linguagem cancional. A canção, assim como a poesia, em nosso ponto de vista pertence ao campo literário. A canção estaria no que Maingueneau (2005) chama de discurso literário. Para o autor, falar em discurso literário é

renunciar à definição de um centro ou um lugar consagrado. As condições do dizer atravessam o dito, que investe suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor, associado ao seu modo ou posicionamento no campo literário, os papéis ligados aos gêneros, a relação com destinatário construída através da obra, os suportes materiais, os modos de circulação dos enunciados (MAINGUENEAU, 2005, p. 18).

As canções seriam um ato de comunicação no qual o dito e o dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis (Maingueneau, 1995). Daí podermos afirmar que as canções assim como o discurso literário podem ser entendidas como uma prática que explicita um trabalho intencional com linguagem, elaborado por um sujeito situado num contexto cultural, numa cenografia, o qual, no entanto, não se fixa em nenhum desses lugares.

Mesmo considerando o caráter peculiar da canção que a aproxima da poesia no que se refere à organização métrica, sonora, rítmica, o qual está diretamente relacionado a uma linguagem escrita cuidada e a distancia por sua dimensão não-escrita e próxima da fala cotidiana, não nos deteremos ainda nas características composicionais[9].

O que queremos propor, para finalizar, é que a canção se situaria no contínuo que acreditamos que exista entre o que consideramos prosaico e poético, segundo as definições dos estudos bakhtinianos. Nestes termos, se consideramos as canções buarqueanas a partir das muitas vozes que nelas se fazem ouvir, sejam autorais, ideológicas ou das personagens, teremos a canção como um gênero essencialmente prosaico. Assim como as personagens do romance polifônico, as meninas de Chico Buarque são, pois, seres gestados num espaço eminentemente prosaico ou dialógico.

Considerações finais

Após a reflexão aqui proposta, afirmo de forma peremptória, que muito há para ser desbravado e pesquisado sobre a canção popular brasileira, especialmente o que se refere à obra de Chico Buarque de Hollanda. Seja pelos aspectos relativos ao gênero e a complexidade de sua organização, seja por aspectos diretamente relacionados às instâncias de composição, interpretação e/ou recepção, a canção como objeto linguístico se institui como *corpus* no século XXI, principalmente na Análise do Discurso.

Ora... o que trago a guisa neste capítulo é: se as personagens femininas do cancionário buarqueano são construídas pelas e nas palavras, para que possamos responder a pergunta “quem são elas?”, só o que nos resta é lançarmo-nos à análise do discurso das canções...Ou seja, ficar frente a frente com as meninas.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M.. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1979 - 1992 - 2003.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981 - 1997 - 2002.
- HOLLANDA, C. B. *Pedro pedreira*. São Paulo: Editora Musical Brasileira Moderna Ltda. Impresso no Brasil, 1965. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.
- _____. *Januária*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1967a. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.
- _____. *Carolina*. São Paulo: Editora Musical Arlequim Ltda, 1967b. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009
- _____. *O meu guri*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1981. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.
- _____. *As minhas meninas*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1987. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.
- _____. *Apesar de você*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1970. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.
- _____. *A rosa*. São Paulo: Marola Edições Musicais Ltda, 1979. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em 04 set. 2009.
- _____. *Pedaço de mim*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1977-1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.
- _____. *Trocando em miúdos*. São Paulo: Marola Edições Musicais, 1978. Disponível em: <www.chicobuarque.com.br>. Acesso em: 04 set. 2009.
- HOMEM, W. *Livro histórias de canções - Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas: Unicamp. 1988.
- _____. *O contexto da obra literária*. São Paulo. Editora Martins Fontes. 1995.
- _____. *O discurso literário contra a literatura*. In: MELLO, R. (Org.) *Análise do discurso & literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- MENESES, A. B. *Desenho mágico*. São Paulo. Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- TATIT, L. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.
- TEZZA, C. Poesia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: outros conceitos chaves*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 195-218.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- RUFINO, Janáína de Assis. *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar*. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerias, Belo Horizonte, 2011.

Legendas

[1] Remeto a Rufino (2011).

[2] Adélia Bezerra de Meneses é professora de Teoria Literária da USP e da UNICAMP. É um dos expoentes nos estudos relacionados à obra buarquena. Escreveu *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque* (São Paulo, Hucitec, 1982). *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise* (São Paulo, Duas Cidades, 1995). *Figuras o feminino na canção de Chico Buarque*. (São Paulo, Editora Atelier – Boitempo, 1999). *Chico Buarque: criador e revelador de sentidos*, texto de abertura do volume 3 do Songbook Chico Buarque, produzido por Almir Chediak.

[3] Nossa proposta de pesquisa é analisar a construção discursiva das personagens femininas e a maneira como elas orientam as relações de face e de lugar entre o compositor e seus interlocutores durante o período da ditadura militar.

[4] Tipo de samba também conhecido como samba de meio de ano. Criação de compositores semi-eruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, que surgiu no correr de 1928. Segundo Tinhorão (1974), durante a década de 1930, o samba-canção firma seu estilo com compositores como Benedito Lacerda, Aldo Cabral e Noel Rosa.

[5] Tipo de samba, caracterizado por Tatit (2004), em que o samba sempre narra a si próprio, cujas personagens são encarnações do samba que, no desenrolar dos fatos, dão demonstrações vivas da fecundidade do gênero. Caracteriza-se por melodias entoativas entremeadas de melodias temáticas, ou vice-versa.

[6] Remetemos a Rufino 2011.

[7] Os conceitos poesia e prosa serão tomados com expressões de diferentes modos de apropriação da linguagem, numa atividade em que necessariamente, no mínimo, interagem dois participantes que Bakhtin chama de “autor” e de “herói”.

[8] Estamos aqui tratando do conceito postulado por Bakhtin.

[9] Características relativas à composição estrutural da poesia.