

CRÍTICA LITERÁRIA II

COM A BARRA DO SEU TEMPO POR SOBRE SEUS OMBROS¹¹: GONZAGUINHA E A POLÍTICA DO SILÊNCIO

Leila Medeiros de Menezes (UERJ)
klmmenezes@yahoo.com.br

O trabalho traz para discussão a forma como a poesia cantada tornou-se um veículo de denúncia e de resistência à Ditadura Civil-Militar implantada no Brasil na segunda metade do século XX. Tomaremos como recorte temporal o período de 1968 a 1978, os chamados “anos de chumbo”¹², de tão triste memória na história brasileira recente, onde a repressão se fez mais evidente e contundente, calando vozes e a tortura eliminando corpos de forma implacável.

Nosso estudo de caso será Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior – o Gonzaguinha e sua produção musical, a partir do lançamento do seu primeiro LP em 1972, se estendendo até o LP lançado em 1978. Analisaremos os “escapes” de linguagem, por ele utilizados, para se contrapor ao silenciamento imposto pelos pretensos “profissionais da leitura” – os censores – que se colocaram na posição de vigilantes da cultura e da moral, assumindo como tarefa definir as fronteiras entre o lícito e o ilícito, silenciando, dessa forma, todos aqueles que foram considerados pelos órgãos de repressão potencialmente perigosos, os “malditos”, assim nomeados pelos próprios “fiscais das idéias”. Essa produção vai dialogar com os pareceres contidos nos processos do Serviço de Censura e Diversões Públicas da Polícia Federal.

No período em tela, segundo Tucci Carneiro, “o governo oficial assumiu a identidade das forças do Bem numa luta ferrenha contra as forças do Mal, plurifacetada e em constante processo de metamorfose” (Carneiro, 2004, p. 114), implantando tal filosofia em to-

¹¹ O título foi definido usando um verso do poema-canção de Nascimento Júnior, 1983, lado A, faixa 5.

¹² O período foi assim denominado por marcar um momento bastante cruel da história brasileira recente, onde nos porões da Ditadura muitas arbitrariedades foram cometidas em nome da Segurança Nacional. Para aprofundar o assunto, ler Araújo, Soares & Castro (s/d?).

dos os setores do governo; a partir de então, criou-se, por força do Serviço de Censura e Diversões Públicas, toda uma “geração de malditos”, da qual fazia parte, em especial, grande parcela da classe artística. Tudo aquilo que era prejudicial aos interesses do país tinha que ser calado. Dessa forma, os censores, ao estabelecerem uma concorrência entre formações discursivas, acreditavam estar autorizando a circulação apenas do sentido por eles liberado e permitido.

Acreditavam, então, estarem aprisionando todos os demais sentidos? Sabemos que a simples substituição de uma palavra por outra, como muitas vezes fora por eles sugerido, não alterava o sentido global da formulação, tendo em vista que os sentidos se produzem por encadeamentos semânticos. Segundo Saussure, o sentido está no virtual e não no literal.

A língua realiza-se no diálogo constante estabelecido entre as relações sintagmáticas e as relações paradigmáticas. Assim, qualquer formação discursiva sempre irá evocar o outro sentido que não se evidenciou no nível do enunciado, ou seja, da concretude do texto. Foi com essa clareza que muitos jovens compositores aprenderam, com diz Gonzaguinha na música *Geraldinos e Arquibaldos* (1975), a “jogar com muita calma, no campo do adversário, pra poder ganhar”.

Os censores trabalhavam apenas com a materialidade do texto, ou seja, com o que aparecia explicitado na superfície do texto, e não com aquilo que poderia vir-a-ser; por isso aconteceram muitas situações em que algumas músicas só foram vetadas e proibidas *a posteriori*, como é o caso, por exemplo, das músicas *Comportamento Geral*, de Gonzaguinha e *Apesar de você*, de Chico Buarque de Holanda. Os censores não se preocupavam, inicialmente, com a natureza dinâmica do texto e ignoravam a relação íntima que se estabelece entre o eu enunciativo e o tu coenunciado¹³ (Maingueneau, 2001, p. 54) no processo de produção e recepção, o que Charaudeau (1983), em seu livro *Langage et discours*, chama de contrato, fundamentado no princípio de cooperação.

Giovanna Bartucci afirma que

¹³ As expressões são usadas por Dominique Maingueneau, acompanhando o linguísta Antoine Culioli no livro *Análise de textos de comunicação*.

CRÍTICA LITERÁRIA II

(...) as lacunas do texto – isto é, a assimetria fundamental entre texto e leitor que deixa aberta a conexão entre as perspectivas textuais – dão ao leitor a chance de construir suas próprias pontes, relacionando os diversos aspectos do objetivo que até então lhe foram revelados (Bartucci, 1996, p. 33-34).

Essas “lacunas do texto”, para os poetas-compositores¹⁴, realizavam-se pela linguagem de fresta. As “pontes” (e foram muitas) construíram-se, no ato de ler, fazendo a ligação da estrutura oscilante do texto (o vir-a-ser significante) a algum significado específico que estava denunciado metaforicamente e que deveria ser capturado pelo leitor. A linguagem de fresta trabalhava justamente com essa intenção latente, não explicitada na superfície do texto. Bartucci complementa nossa proposição, afirmando que “(...) é a indeterminação do texto que ‘força’ o leitor a se confrontar com a palavra escrita e, ao fazê-lo é sua consciência da realidade que emerge” (Bartucci, 1996, p. 43).

Os artistas, vistos como elementos nocivos à sociedade, eram alvos de constante vigilância, pois, a qualquer sinal de transgressão à ordem pré-estabelecida, precisavam ser silenciados. Eles trabalhavam (e trabalham) com a sensibilidade, por isso ameaçavam tanto. Pensar diferente dos “donos do poder”, no período em questão, passou a ser considerado “caso de polícia”. Não podemos esquecer que o Serviço de Censura e Diversões Públicas estava diretamente vinculado ao Departamento de Polícia Federal. Em um regime de exceção, portanto, a Polícia Política não poderia admitir vozes dissonantes, tendo em vista que o que se exigia era o consenso; assim segundo Tucci Carneiro, os órgãos de repressão primavam por atos de verdadeiro “saneamento ideológico”.

É importante ressaltar que tanto os “fiscais das idéias” – os censores – quanto os “malditos” tinham plena consciência do poder das palavras, e esses faziam uso delas de forma a recriar o que estava posto. O escritor Rubem Fonseca afirma que “nada temos a temer, exceto as palavras”, pois elas estão sempre “grávidas” de sentidos.

¹⁴ Por poeta-compositor entendemos o poeta que migou para a MPB e o compositor que assumiu o fazer estético da poesia como forma de expressão.

Em crônica publicada no jornal *O Globo*, em 2005, Joaquim Pereira dos Santos, discutindo a implantação da combatida cartilha elaborada pela Secretaria Nacional de Direitos Humanos do Governo Federal, que tem por finalidade orientar o uso da Língua para o politicamente correto, reeditando, de certa maneira, a censura prévia, afirma que “[as palavras] aprontam, meu nego. Dinâmicas, dão nos nervos de quem tenta segurá-las com portarias de gabinete. São todas da pá virada”.

Para driblarem, então, o Sistema, os poetas-compositores assumiram a “linguagem de fresta”¹⁵ como forma de escaparem do processo de “purificação” das suas idéias. Assim, fizeram da palavra, que o Sistema queria impotente, o espaço da transgressão, da denúncia, da resistência.

O Ato Institucional nº 5 atribuiu aos censores a função de “vigiar” os discursos. Tomaremos a definição de poeta em Heidegger: vigia da linguagem. Aliando-se a função dos censores à definição supra, instaura-se, no jogo censura X resistência, uma situação bastante interessante: quem vigia quem? Como essa vigília se realiza? À censura cabe silenciar o poeta; ao poeta cabe buscar formas diferenciadas para fazer significar o silenciamento exercido pela censura, quer pela migração de sentidos, quer pela relação intertextual de um poema a outro, quer pelo uso de referências, imagens, metáforas que vão esgarçar ou romper o processo discursivo, para significar além de ou apesar da palavra enunciada, estabelecendo, assim, o outro sentido.

Orlandi (1995, p. 126) afirma que,

(...) uma vez desencadeada a poética da resistência, as músicas [e nós acrescentamos os poemas] antes de falarem ao povo já falavam umas com as outras. O conjunto delas [deles] constitui um “lugar de significar”.

¹⁵ A expressão foi introduzida por Gilberto Vasconcelos, em 1977, no ensaio intitulado *Música popular: de olho na fresta*. O ensaísta defende como inevitável naquela conjuntura o recurso da linguagem de fresta, ou seja, aquela de que se vale o compositor popular para, com toda malandragem, driblar a censura imposta pelo regime. Foi o caminho encontrado para a veiculação de mensagens de forma metafórica, através dos atalhos de linguagem, ou seja, uso de aliterações, associação de idéias, vocalizes etc.; dessa forma a vigilância dos censores era burlada, deslocando-se o foco da mensagem.

CRÍTICA LITERÁRIA II

Nessa perspectiva, o dito, na relação com o não-dito, assume uma força para além do texto. A força do significante ao capturar o significado é mais contundente do que o próprio autor, pois este passa a não exercer mais controle sobre o dito, sobre o processo de significação. É ainda Orlando quem afirma que “(...) ele mesmo [o autor] faz parte do funcionamento dos sentidos que inaugurou. Ele é parte do ‘evento histórico’ que se instaura no jogo entre censura e resistência.” (Orlandi, 1996, p. 165). Não pode haver, portanto, controle no/do processo discursivo. A produção de significados acontece fora e apesar do autor. Em que medida, então, os censores acreditavam controlar a palavra, assumindo-se como profissionais da leitura?

A censura assumiu o olhar prepotente que, em nome de uma ideologia, classificou, silenciou, excluiu, negou o outro, o divergente. É nesse contexto que emerge a figura dos censores com plenos poderes para controlarem ações, discursos e, quando possível, pensamentos. As linguagens passaram a ser tratadas como caso de Segurança Nacional.

Podemos afirmar, após análise do material trabalhado – os pareceres contidos nos processos de censura –, que o controle da palavra era exercido, até mesmo, sobre aqueles (os censores) que assumiram como função controlá-las; dessa forma, os pareceres obedeciam, quase que em sua totalidade, a textos que definimos como padrão, ou seja, textos que apresentavam um “desenho” estrutural fixo e a mensagem padronizada. Assim, esses pareceres não abrem um leque de possibilidades para análises mais aprofundadas e mais esclarecedoras das “leituras” realizadas pelos censores, sobre e a partir deles; por outro lado, havia da parte desses profissionais um excesso de zelo nos processos interpretativos, resultado, talvez, do clima de denúncia e desconfiança que pairava entre eles.

Os textos-padrão dos pareceres buscavam, por assim dizer, a padronização dos vetos e do pensamento único também entre os censores, enquadrando o compositor, pelo veto, na “Lei da Censura” (Decreto 20493). A censura explicitava-se de forma direta e impositiva. Ideologicamente potente de início, acabou por se transformar em um organismo muito mais policial do que político. Tudo era feito em nome da Segurança Nacional.

Analisando-se os textos que denominamos de padrão, fica evidenciado que, nas composições consideradas de cunho político, os textos dos pareceres eram sempre muito curtos e diretos. Não eram tecidos maiores comentários, muito menos análises aprofundadas. As questões que consideravam de “conotação política” eram sempre enquadradas no artigo 41, alínea a, do Decreto 20493, que dispunha sobre as orientações a respeito do zelo à integridade das normas governamentais, pelo Serviço de Censura.

São exemplares dois textos-padrão recorrentes nos vetos às composições de Gonzaguinha. O primeiro apresenta a seguinte redação: “O autor através da letra permite conotações políticas envolvendo o regime vigente. Optamos pelo veto com base no artigo 41, alínea a, do Decreto 20493”.¹⁶ Os censores ao apontarem as “conotações políticas” para a aplicação do veto, declaravam estar trabalhando com a mensagem para além do texto, ou seja, naquilo que o texto poderia tornar-se perigoso. O sentido denotativo, literal, fica descartado. O segundo texto é mais explícito em seu conteúdo:

Os versos expressam um comportamento político do autor que constitui uma depreciação e um protesto às normas governamentais vigentes. Assim sendo, somos pelo veto, podendo-se enquadrar a composição no artigo 41, alínea a, Decreto 20493 (*Idem*).

Os censores agiram, aqui, diretamente no que há de “subversivo” e perigoso no comportamento do comportamento. Os versos da canção são “julgados” como o reflexo da postura provocativa de Gonzaguinha às “normas governamentais vigentes”; é o caso da composição *Comportamento Geral*.

Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre “muito obrigado!”
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve pois só fazer pelo bem da nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um fuscão no juízo final
E diploma de bem –comportado
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal

¹⁶ Parecer contido em processo do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Acervo do Arquivo Nacional (Rio de Janeiro).

CRÍTICA LITERÁRIA II

Cerveja, samba e amanhã, seu Zé
Se acabar em teu carnaval
Você merece

O compositor aqui explicitou de forma bastante direta e irônica o seu posicionamento diante da situação política do país, não dissimulou, não escondeu o que não dava para ocultar.

Gonzaguinha, como tantos outros compositores, assumindo a palavra poética como denunciante da palavra política e social, colocou-se na contramão do Sistema. Sua produção musical oscilou entre as coisas do coração, a exaltação da vida e a denúncia das arbitrariedades do regime militar, marcadas, conforme nos falam os versos da composição *Pequena memória para um tempo sem memória* (1974), por “um tempo onde lutar por seu direito [era] um defeito que mata[va]”. Gonzaguinha foi, sem dúvida, um compositor inteiro em sua diversidade; um ator do político em sua complexidade.

Ocupando-se da palavra, o poeta-compositor Gonzaguinha deixou explodir sua indignação e se fez plenamente ativo, atualizado, engajado, respondendo, assim, aos questionamentos de uma juventude que, segundo seus versos, na composição *Não dá mais pra seguir*, que acabou por ficar mais conhecida por um de seus versos, *Explode coração* (1979), ansiava por ver “o sol desvirginando a madrugada”.

Gonzaguinha sempre se identificou com os anseios e as lutas de uma grande parcela da população brasileira que vive à margem do acesso e da produção dos bens sociais e culturais. Nunca esqueceu das suas verdadeiras raízes – nascido no Morro de São Carlos, bairro do Estácio, na cidade do Rio de Janeiro, filho de Odaléia Guedes dos Santos, cantora do *Dancing Brasil* e de Luiz Gonzaga do Nascimento, o “Rei do Baião”.

Para uma sociedade elitista, preconceituosa e excludente como a nossa, sua trajetória, sua imagem e todo o seu acervo pessoal foram, de certa maneira, usados contra ele nas mídias: o antipático, o intolerante, o agressivo; o que facilitou sobremaneira no processo de

apagamento de sua voz, apesar de ele próprio declarar que usava “as contradições a seu favor”¹⁷.

Traduziu em sua obra as profundezas das “coisas do coração” e as batalhas do dia-a-dia. Suas composições refletiam o seu estar presente no mundo com muita intensidade. Explicitava seu posicionamento, assumindo plenamente e com toda coragem o seu singular, a sua individualidade: “Eu preciso é Ter consciência / Do que eu represento neste exato momento” (*Ponto de Interrogação*, 1977), bem como sua responsabilidade perante o mundo, baseando-se em tudo o que ele, mais do que muitos outros compositores, conhecia bastante bem: pobreza, exclusão, dificuldades de todas as ordens.

O acreditar na vida, na alegria de ser, nas coisas do coração moveram-no, como declara na composição *Com a perna no mundo* (1976)¹⁸, a pegar o sonho e partir, como um guerreiro, a buscar a “poesia inexplicável da vida” (Drummond, 1990, p. 1915), tecida entre as dificuldades da pobreza e o talento da criatividade; entre as injustiças sociais e a paixão pela música. Um caminho feito de esperanças, indignações e pé no chão.

Como já evidenciamos, para se contrapor à Política do Silêncio fez da música o seu veículo de resistência. Cantou em versos “os obscuros personagens / as passagens, as coragens (...) / dos humilhados e ofendidos / explorados e oprimidos / que tentaram encontrar a solução” (*Geraldinos e Arquibaldos*, 1980). Soube transformar as dificuldades em uma aguda consciência política e social, ingredientes fundamentais na sua produção musical.

Diferentemente de outros compositores que optaram por críticas mais brandas ou pelo abandono momentâneo da contestação, o compromisso de Gonzaguinha com as questões do seu tempo, ou pelo menos o que ele considerava ser um comportamento digno de cidadão, não permitiram a submissão ou a alienação; por isso não se deixou calar, apesar de todas as pressões sobre ele. As letras de suas canções assumiram o tom crescente da denúncia, provocando toda uma reflexão sobre a situação que estava posta no país. Cantava ele:

¹⁷ Site <http://www.gonzaguinha.com.br/biografia2.htm>

¹⁸ A composição *Com a perna no mundo* pode ser considerada sua autobiografia.

CRÍTICA LITERÁRIA II

Chega de tentar dissimular / e disfarçar e esconder / o que não dá mais pra ocultar / e eu não quero mais calar” (*Não dá mais pra segurar [Explode coração]*, 1979). Gonzaguinha, conforme mostram seus versos, não dissimulou, não se calou diante dos fatos, pagando, por isso mesmo, o alto preço do apagamento de sua voz.

No poema-canção *Sangrando* (1980), Gonzaguinha faz um apelo emotivo ao possível interlocutor, procurando atraí-lo para que se inscreva no texto e assuma o enunciado como coenunciador: “Quando eu soltar a minha voz / por favor entenda / que palavra por palavra / eis aqui uma pessoa se entregando”. Podemos considerar o momento político em questão – Ditadura Civil-Militar – como “quadro cênico”. É ele, segundo Maingueneau, que vai definir “o espaço estável no interior do qual o enunciado [vai adquirindo] sentido” (Maingueneau, 2001, p. 87). Aqui o leitor não poderá ser passivo, o apelo emotivo vai exigir dele uma análise do contexto político e não somente uma interpretação semântica da mensagem explicitada; ainda que, segundo Maingueneau, “ele próprio deve definir o contexto do qual vai tirar as informações necessárias para interpretar o enunciado” (Maingueneau, 2001, p. 29).

O título da composição – *Sangrando* – faz a síntese da mensagem a ser veiculada, confrontando o enunciado com o contexto da enunciação. O compositor como eu enunciador, mesmo silenciado, busca estabelecer o processo dialógico com seus possíveis interlocutores-destinatários (coenunciadores). No apelo que faz – “Por favor entenda” – ele pede a cumplicidade desses interlocutores para que sua mensagem seja “lida” e apreendida de forma contextualizada – “palavra por palavra” – , pois o que ele quer cantar “são as lutas dessa nossa vida” que o eu enunciador está impedido de fazê-lo explicitamente pelas “vozes que negaram liberdade concedida” (*Pequena memória para um tempo sem memória*, 1980).

As palavras, aqui, estão grávidas de sentidos a não se dizer, sentidos que estão dispersos no “imaginário discursivo” – “Quando eu soltar a minha voz / por favor entenda”. O apelo está posto, caberá aos coenunciadores perceberem a presença dos não-ditos no interior do dito, para, então, produzirem sentidos, a partir dos seus referenciais de mundo.

O eu enunciador, ao fazer o seu apelo – “por favor entenda” – colocou-se como mediador entre a mensagem e o coenunciador, procurando explicitar para este de que forma deveria ser lida a mensagem – “palavra por palavra”, o que nas palavras de Charaudeau seria o contrato e este é regido por princípios de cooperação (Maingueneau, 2001, p. 32). Buscou, assim, provocar uma participação mais intensa, por parte do coenunciador, para que este pudesse capturar as reais intenções contidas no texto.

O tornar-se maldito, em Gonzaguinha, processo a que foi submetido continuamente, a partir dos anos 70 dos novecentos, está expresso em números: das 72 composições encaminhadas ao Serviço de Censura e Diversões Públicas, 54 foram vetadas. Assim, somente 18 composições não sofreram qualquer tido de veto; desse total, algumas delas foram liberadas com a ressalva que se evitasse tocá-las nas emissoras de rádio ou de televisão. É o caso, por exemplo, da composição *Galope*. Tal indicação, proveniente daquele Serviço, era lida como uma ordem pelas emissoras. As interdições, nesses casos, não se faziam pelo texto dos pareceres, mas sim pelo “congelamento”, ou seja, pelo silêncio imposto através da não veiculação da obra – o texto era oprimido pela indicação dos censores.

O Serviço de Censura valia-se, portanto, de outras estratégias de silenciamento, mesmo quando se tratava de composição já liberada. Fica claro, em episódios dessa natureza, que havia cumplicidade entre os órgãos oficiais de repressão política e a indústria cultural, que se explicitou no combate e no silenciamento de tantas composições desse bendito poeta maldito. A tentativa de silenciamento da voz de Gonzaguinha reproduziu-se, portanto, de forma deliberada, direta ou indiretamente, não só pelo Serviço de Censura, mas também por todos aqueles setores ou pessoas que não queriam se indispor com o Regime.

Para o Serviço de Censura, Gonzaguinha tornou-se um maldito por Ter cometido o pecado de ousar ser uma incômoda voz dissonante em um regime que buscava a padronização das ações, o canto unísono das vozes e o adormecimento das consciências. Essa ousadia não poderia, de forma alguma, ficar impune.

CRÍTICA LITERÁRIA II

No “país que ia pro frente”¹⁹ não cabiam pessimismos, misé-rias, tristezas, desconfianças, indignações; nesse sentido, as divergências deveriam ser sempre apagadas ou, em última instância, minimizadas. As mensagens positivas dessa “potência emergente” buscavam reinventar o otimismo dos brasileiros e reinaugurar o mito do “país do futuro”. Em contrapartida, nos porões da ditadura, a situação era cada vez mais opressora: perseguições, prisões, desaparecimentos, tortura enevoavam o cotidiano da Nação. Era exatamente esse clima que servia de matéria-prima e dava o tom de indignação e denúncia às composições de Gonzaguinha.

Trabalhar com o conjunto de sua obra no contexto dos anos 70 do século XX significa tomá-lo como um amplo painel, não só as sua trajetória de vida, como pessoa e como ator do político, mas, também, da trajetória política brasileira. Há canções que podem ser consideradas verdadeiros marcos históricos do Regime Militar implantado no país, a partir do golpe civil-militar de março de 1964 (a exemplo podemos citar *A felicidade bate à sua porta, Palavras*); outras, marcos do aprofundamento da repressão pós-1968, a partir da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968 (destaque para *Pequena memória de um tempo sem memória, Comportamento Geral*); outras ainda, marcos do processo de Abertura Política (ilustramos com *O homem falou, Começaria tudo outra vez*).

A censura política foi analisada como exercício unilateral, camuflado, na quase totalidade das situações, no anonimato, na impessoalidade, nas construções lingüísticas indeterminadas, como, por exemplo, as expressões: “de ordem superior”, “fica terminantemente proibido”, “cumprindo-se ordens” etc., construindo, assim, a imagem de um Estado “todo poderoso” que não admitia vozes dissonantes àquele “coração verde-amarelo-branco-azul anil”.

Gonzaguinha, mesmo depois da abertura política, não abandonou sua temática inicial, apesar de toda mudança no rumo estético que assumiu. Coerência de idéias continuou a ser a matéria-prima do seu fazer. Há sempre o que se ler nas entrelinhas das suas estratégias discursivas. A palavra, muitas vezes ressemantida pelo processo me-

¹⁹ Slogan usado pelo Governo Federal, principalmente no governo do presidente Emílio Garrastazu Médici.

tafórico, pela ironia cortante, foi sempre a grande arma de Gonzaguinha para denunciar e lutar em defesa dos direitos inalienáveis do povo brasileiro.

BIBLIOGRAFIA

ARAÚJO, Maria Celina D’; SOARES, Glaucio Ary Dillon & CASTRO, Celso (orgs.). *Os anos de chumbo*: memória militar sobre a repressão. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, [s/d?].

BARTUCCI, Giovanna. *Borges*: a realidade da construção. Trad. Sylvio Horta. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas: o DEOPS e as minorias silenciadas*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza e Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

———. *Novas tendências em análise do discurso*. Trad. Freda Indursky. 3ª ed. São Paulo: Pontes; Campinas: Unicamp, 1997.

NASCIMENTO JÚNIOR, Luiz Gonzaga do. Um homem também chora. **In**: *Alo, alo Brasil* (LP). São Paulo: Emi-Odeon, 1983, lado A, faixa 5.

ORLANDI, Eni P. *As formas do silêncio*: no movimento dos sentidos. 3ª ed. São Paulo: Unicamp, 1995. (Coleção Repertório)