

Rita e Angélica: mulheres de Chico Buarque entre dois imaginários sociodiscursivos de Brasil

Rita and Angelica: Chico Buarque's women between two social-discursive imaginaries of Brazil

Graziela Borguignon Mota¹

borguignon.graziela@gmail.com

Universidade Veiga de Almeida

Patricia Ferreira Neves Ribeiro²

patricianeves@id.uff.br

Universidade Federal Fluminense

RESUMO - Este trabalho pretende flagrar, com base nos pressupostos da Teoria Semiolinguística do Discurso desenvolvida por Patrick Charaudeau, diferentes imaginários sociodiscursivos delineados em duas letras de canção produzidas por Chico Buarque de Hollanda entre as décadas de 1960 e 1970, *A Rita* (1965) e *Angélica* (1970). Nesta pesquisa, o *corpus* foi selecionado tendo-se como foco canções cujos títulos são nomes de mulher. Acreditamos que nas duas canções buarqueanas examinadas – circunscritas à temática do feminino – estão timbradas estratégias e manobras linguísticas que apontam para um discurso mais amplo de luta contra a censura no período de 60 a 70. Por isso, propomos, nesta pesquisa, refletir sobre as canções de Chico Buarque, em dimensão micro e macroestrutural, com o objetivo de descortinar os imaginários sociodiscursivos projetados a partir de imagens do feminino em direção a imagens da nação brasileira. Nesta investigação, o *corpus* foi submetido a uma radiografia metodológica em que foram considerados os aspectos contextuais e formais das canções e o processo de discursivização da língua. Os principais resultados da pesquisa apontam que, em *A Rita*, a mulher foi flagrada como a representação de um Brasil ditatorial e, em *Angélica*, como a de um Brasil militante. As enunciações produzidas nas canções do *corpus* criam entre si uma rede intertextual as quais se reagrupam para falar de um Brasil multifacetado constituindo, em sentido amplo, o imaginário sociodiscursivo da resistência e da militância.

Palavras-chave: canções buarqueanas, semiolinguística, imaginários sociodiscursivos.

ABSTRACT - This paper intends to catch, based on the assumptions of semiolinguistics Discourse Theory developed by Patrick Charaudeau, different social-discursive imagery in two song lyrics written and recorded by Chico Buarque between the 1960s and 1970s, *Rita* (1965) and *Angelica* (1970). In this research, the *corpus* was selected with focus on songs whose titles are women's names. We believe that in the six examined buarquean songs - circumscribed to the feminine theme - are stamped strategies and linguistic maneuvers that link to a broader discourse of struggle against censorship in the period between the 60s and the 70s. Therefore, we propose in this research a reflection on the songs by Chico Buarque, in both micro and macro-structural dimensions, in order to uncover the social-discursive imagery designed from female images toward images of the Brazilian nation. In this investigation, what was considered in the corpus was the songs contextual and formal aspects, the language discursivization process, and the narrative scenario's organization. The main results of this research indicated that in *Rita*, the woman was spotted as representing a dictatorial Brazil, and in *Angelica*, as a militant Brazil. The utterances produced in the *corpus* of the songs create between them an intertextual network which regroup to speak of a multifaceted Brazil constituting, in a broad sense, the social-discursive imaginary of resistance and militancy.

Keywords: *buarqueanas* songs, semiolinguistics, social-discursive imaginary.

¹ Universidade Veiga de Almeida. Rua Ibituruna, 108, Tijuca, 20271-020, Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

² Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem. Rua Professor Marcos Waldemar de Freitas Reis, s/n, Campus do Gragoatá, Bloco C, sala 518, 24210-201, Niterói, RJ, Brasil.

Introdução

O presente artigo está voltado para a investigação da linguagem em dimensão discursiva. Analisar a linguagem discursivamente significa considerar a interseção de aspectos essenciais tais como o linguístico, o social e o histórico. Entendemos que a dimensão sócio-histórica toma existência através da linguagem e, ao assumir tal função discursiva, a linguagem pode atuar como um lugar privilegiado para a investigação dos discursos enunciados em uma comunidade social.

Neste trabalho, interessamo-nos por estudar práticas discursivas linguageiras que circulam como letras de canção em nosso meio. A escolha da letra de canção como prática discursiva surgiu com o desejo de pensarmos a constituição da linguagem na obra de um expressivo compositor da música popular brasileira. Diante de tantos mestres no cenário da música nacional, elegemos como objeto de estudo mais amplo a obra de Chico Buarque de Hollanda para refletir sobre pontos de vista depreendidos de parte de sua rica produção musical. Acreditamos ser frutífera a análise linguístico-discursiva da expressão artística, pois o campo da arte, em virtude de seu caráter subjetivo, torna-se um espaço privilegiado de significação, uma vez que engendra elementos culturais e saberes socialmente partilhados por um determinado sujeito social.

Sob esse enquadre, objetivamos refletir sobre a rede de representações sociodiscursivas delineadas na obra de Chico Buarque de Hollanda ao longo das décadas de 60 e 70 do século XX, no âmbito de uma temática feminina e, em consequência, sobre os pontos de vista desse sujeito discursivo em questão. Este estudo, mais especificamente, visa delimitar os imaginários sociodiscursivos flagrados em duas letras de canção buarqueanas produzidas em 1965 e 1977, respectivamente. Acreditamos que, por meio da investigação da linguagem – em dimensão micro e macroestrutural – somos capazes de entender a realidade social compartilhada.

Propomos, neste estudo, apontar, em dimensão microestrutural, as estratégias linguístico-discursivas utilizadas nas letras de canção, com vistas a descortinar os imaginários sociodiscursivos projetados, entendendo-os “como mini-narrativas que descrevem seres e cenas do mundo que revelam sempre um ponto de vista do sujeito” (Charaudeau, 2010, p. 30).

A maneira original e criativa com que o enunciadador focalizado elabora suas letras de canção, revelando o seu especial comprometimento com os aspectos sociais e políticos de um Brasil das décadas de 60 e 70, justifica o propósito desta pesquisa. As canções de Chico Buarque suscitam investigações em diferentes campos teóricos, quer por motivações ligadas ao ensino de língua, quer pela abordagem temática, em que se representam aspectos culturais, sociais e políticos do país. Sua obra apresenta um recorte esclarecedor em relação aos acontecimentos

sócio-históricos do Brasil, principalmente dos tempos da Ditadura Militar, funcionando, na prática, como recurso de pesquisa biográfica desse dado período crítico que compõe a história do Brasil. Ademais, infere-se que, em certas canções, a densidade histórica presentifica o engajamento social e político do enunciadador.

Ressaltamos, ainda, que a motivação para o surgimento de estudos dessa ordem não advém, unicamente, do reconhecido engajamento político do enunciadador Chico Buarque, mas também se justifica pela habilidade e delicadeza dispensadas por ele no tratamento dado à linguagem. Nas palavras de Meneses (2002), Chico Buarque é um artesão da linguagem; as palavras, com ele, adquirem, na sua fluidez, algo de alquímico, algo de mágico.

A forma como o referido enunciadador, em suas canções, não só seleciona, explora e organiza os itens lexicais da língua, como também desenvolve, de modo criativo, a temática do feminino faz das canções selecionadas – *A Rita* (1965) e *Angélica* (1977) – uma composição de elementos linguístico-discursivos preciosos para estudos relacionados ao discurso. Percebe-se inegável reflexão por parte do enunciadador em grande parte da obra, revelando um viés politicamente engajado e perspicaz de um sujeito que elabora sua obra atento ao leitor, num propósito dialogal e interativo.

A partir do discurso apreendido das composições musicais de Chico Buarque, notamos que o sentido completo não está previsto no enunciado. Neste, percebe-se uma acepção primária de significação, desprovida de informações extralinguísticas, mas que funciona, aprioristicamente, como pista para a construção do sentido – a partir do olhar do outro –, suscitando uma análise mais criteriosa e profunda.

O ato de linguagem como encenação

Acreditamos ser adequada para a análise das letras de canção de Chico Buarque selecionadas para este trabalho a fundamentação teórica dada pela Análise do Discurso Francesa de orientação Semi linguística, cunhada pelo linguista Patrick Charaudeau (2008). Filiamos este artigo a esse referencial teórico, pois entendemos que, por meio dele, podemos contemplar *aspectos linguísticos* (nível semi linguístico), *semânticos* (nível semântico), *discursivos* (nível discursivo) e *situacionais* (nível situacional), na interpretação do social e do histórico embutidos nas letras sob análise.

A análise Semi linguística do discurso, fundada por Patrick Charaudeau em 1983 no âmbito das Análises do Discurso, concebe seu objeto – o ato de linguagem – como um processo comunicativo não simétrico, produzido por interlocutores agentes, dotados de intenções e situados em contextos sócio-históricos. Nessa perspectiva teórica, a linguagem é um objeto não transparente. Segundo o entendimento de Charaudeau (2008, p. 17):

O processo de comunicação não é o resultado de uma única intencionalidade, já que é preciso levar em consideração não somente o que poderiam ser as intenções declaradas do emissor, mas também o que diz o ato de linguagem a respeito da relação particular que une o emissor ao receptor.

Nota-se que a enunciação discursiva não é apreendida apenas por meio de sua forma explícita, pois o ato de linguagem permite flutuações de sentido para as formas linguísticas, o que nos leva a crer que um enunciado é preenchido de possibilidades interpretativas segundo o contexto sócio-histórico em que está inserido. Charaudeau (2008, p. 17) considera o ato de linguagem em sua dupla indissociável dimensão. Constituído por seu valor Explícito, refere-se ao que é *manifestado* e, por seu valor Implícito, remete ao *lugar de sentidos múltiplos que dependem das circunstâncias de comunicação*.

Considerando essas asserções elaboradas por Charaudeau (2008) relativas ao ato de linguagem, percebe-se como é imprescindível considerá-las segundo o importante papel dos seres de fala situados e suas expectativas na troca comunicativa. O produtor de um ato de linguagem espera que o outro, seu interlocutor, perceba o que está sendo proposto e que haja cumplicidade entre eles. Devemos entender que o receptor-interlocutor produz suas próprias interpretações, que não são comandadas necessariamente pelo emissor do processo enunciativo, ilustrando a imprevisibilidade na interpretação de um ato de linguagem.

Sendo assim, um ato de linguagem poderá produzir no interlocutor um efeito de sentido diferente do que o locutor previa. Logo, para Charaudeau (2008), o ato de comunicar é como uma aposta, pois o sujeito produtor irá se aventurar em um campo que não é estável, tendo que fazer uso de estratégias para conduzir o interlocutor ao efeito de sentido pretendido. Também, em certas situações, o interlocutor não está totalmente consciente do contexto sócio-histórico que deu origem ao ato de comunicação, o que pode alterar sua interpretação (Charaudeau, 2008).

O processo de semiotização do mundo

Charaudeau (2005, p. 14) afirma que, para a construção de sentido, é necessário que ocorra o procedimento de semiotização, caracterizado por um duplo processo: o processo de transformação e o de transação. O primeiro, a transformação, é o ponto de partida de um “mundo a significar” em direção ao “mundo significado” pela linguagem. O segundo, a transação, faz desse mundo “significado” um objeto de troca entre os sujeitos interagentes do ato comunicativo. É importante salientar que o processo de transação comanda o processo de transformação.

O *processo de transformação* abrange quatro tipos de operações, definidas por Charaudeau (2005, p. 14) como: *identificação*, *qualificação*, *ação* e *causação*.

A *identificação* é responsável pela nomeação e designação dos seres do mundo e, assim conceituando-os,

é possível abordá-los. É o que Pauliukonis (2013) identifica como o processo de substantivização.

A *qualificação* permite descrever as características dos seres do mundo, bem como apresentar suas propriedades (ou semelhanças) e diferenças frente aos demais. Pauliukonis (2013, p. 249) acrescenta a respeito desta “operação de caracterização” que ela ocorre por meio da adjetivação e se faz de três modos:

A identificação ou caracterização objetiva, que se vê pelos exemplos: bolsa marrom, sapato preto; as qualificações ou avaliações subjetivas: filme interessante, problema difícil; e as informações que são apresentadas pelo enunciador, com algum interesse textual: quadro que recebeu de herança, filme de Bruno Barreto, livro de biblioteca.

A *ação* é parte integrante da narrativa das ações dos seres do mundo, sendo expressa em geral por verbos de ação e de estado. A *causação* está associada à motivação para certas ações desses seres do mundo. Para Charaudeau (2005, p. 14), a sucessão dos fatos é explicada em “relações de causalidade”.

Charaudeau (2005, p. 16) postula que as escolhas linguísticas efetuadas no processo de transformação surgem motivadas pelo processo de transação. Segundo o autor, como já mencionamos, é a transação que comanda a transformação, numa condição denominada “liberdade vigiada”.

Por sua vez, o *processo de transação* realiza-se por meio de quatro princípios: a *alteridade*, a *pertinência*, a *influência* e a *regulação*.

O princípio da *alteridade* diz respeito ao fato de que todo ato de linguagem origina-se da troca entre dois parceiros que se reconhecem mutuamente tanto como *semelhantes* (para que a troca se estabeleça é necessário que os participantes tenham motivações comuns e partilhem certos conhecimentos) quanto *diferentes* (reconhecemos o outro no exercício dos papéis do ato de fala, ocupando ora o lugar de locutores, ora de receptores-interpretantes). É neste princípio que está baseado o *contrato de comunicação*.

O princípio da *pertinência* está ligado aos saberes implicados no ato de linguagem. Por sua vez, o princípio da *influência* diz respeito às intenções dos sujeitos participantes de um ato de linguagem. Por fim, o princípio da *regulação* está associado às relações de influência exercidas pelos parceiros de um ato de linguagem. Estes parceiros, por sua vez, recorrem a estratégias e manobras a fim de assegurar uma intercompreensão mínima, sem a qual a troca não é realizada.

Entende-se que não é possível conceber o processo de transformação afastado do de transação, pois há uma relação de dependência entre os processos, que, engendrados, buscam apreender o sentido comunicativo-discursivo dos atos de linguagem. Nesse sentido, Charaudeau (2007, p. 42) diz que:

A finalidade do homem, ao falar, não é a de recortar, descrever, estruturar o mundo; ele fala, em princípio, para se colocar em relação com o outro, porque disso depende a própria existência, visto que a consciência de si passa pela tomada de consciência da existência do outro, pela assimilação do outro e ao mesmo tempo pela diferenciação com relação ao outro.

De acordo com Pauliukonis (2013, p. 248), no processo de semiotização do mundo, ocorre a passagem do nível de língua para o do discurso, por meio do duplo processo que contempla as chamadas “operações discursivas” – na fase da transformação – e a “organização da matéria linguística em modos de organização ou tipos textuais”, na fase da transação.

Representações sociais e imaginários sociodiscursivos

Além dos conceitos mais amplos acima tratados, no escopo da teoria semiolinguística do discurso, também interessam a este trabalho aspectos teóricos mais específicos relativos aos conceitos de representações sociais e imaginários sociodiscursivos.

O conceito de *representação social* está presente nos estudos da Filosofia, da Antropologia Social, da Sociologia, da Psicologia Social e da Análise do Discurso; esta última disciplina interessa-nos em especial. As representações constroem uma organização do real por meio das próprias imagens mentais veiculadas por um discurso e estão e são veiculadas pelo próprio real. As representações se configuram em discursos sociais que testemunham sobre o saber de conhecimento sobre o mundo, sobre um saber de crenças que encerra sistemas de valores dos quais os indivíduos se dotam para julgar essa realidade (Charaudeau e Maingueneau, 2008).

A interação entre os falantes de uma língua exige um sistema organizado de representações para que a comunicação se estabeleça entre a comunidade social. Por isso, os sujeitos interagentes precisam ter referências para poderem inscrever-se no mundo dos signos, significar suas intenções e se comunicar. “É conjuntamente que se constroem, em nome do uso, a normalização dos comportamentos, do sentido e das formas, o sujeito registrando-os em sua memória” (Charaudeau, 2004, p. 19).

Nesse sentido, Charaudeau (2004, p. 19-20) aponta três tipos de memória: uma *memória dos discursos*, uma *memória das situações de comunicação* e uma *memória das formas*.

A *memória dos discursos* é fundamentada pelos saberes de conhecimento e de crença sobre o mundo. Tais discursos circulam na sociedade como representações sociodiscursivas em torno das quais se constroem as identidades coletivas e fragmentam a sociedade em *comunidades discursivas*. Dessa maneira, as *comunidades discursivas* agregam virtualmente sujeitos que comungam os mesmos posicionamentos e os mesmos sistemas de valores.

A *memória das situações de comunicação* estabelece os mecanismos que normatizam as trocas comunicativas e que se definem por meio de um conjunto de condições psicossociais de realização, de modo que os parceiros possam se entender sobre o que constitui a expectativa da troca e, então, possam estabelecer um contrato de reconhecimento. Dessa forma, constituem-se as *comunidades comunicacionais*, as quais reúnem em um mesmo espaço sujeitos que partilham representações daquilo que devem ser as constantes das situações de comunicação.

A *memória das formas* está ligada às maneiras de dizer, isto é, importa a forma de execução da linguagem. Em torno dessa maneira de falar (quer sejam trocas verbais, icônicas, gestuais) se constituem as comunidades semiológicas. Tais comunidades associam virtualmente sujeitos que se reconhecem por meio da rotinização das formas de comportamento e de linguagem.

O estudo das representações sociais foi retomado por Serge Moscovici, em 1961, em uma pesquisa sobre a representação social da psicanálise. O referenciado teórico atualizou e redefiniu esse conceito, tratando-o como um fenômeno, ressaltando sua capacidade de construção do real por meio de sua função simbólica. Foi a partir desses estudos, no campo da psicologia social, que a representação social passou a ser tratada como teoria, desenvolvida inicialmente por Moscovici e alargada por Jodelet (2001).

De acordo com Jodelet (2001, p. 21), as representações sociais são fenômenos múltiplos e complexos sempre ativados e em ação na vida social. Nas palavras dessa autora, “a representação social é uma forma de conhecimento, elaborada e compartilhada em sociedade, que colabora para a concepção de uma realidade comum a um conjunto social”. Jodelet (2001) e Moscovici (2001) concordam no que diz respeito à complexidade do fenômeno da representação social, sua definição e tratamento.

Sua posição mista na encruzilhada de uma série de conceitos sociológicos e psicológicos (Moscovici, 1976, p. 39) implica sua relação com processos de dinâmica social e psíquica e com a elaboração de um sistema teórico também complexo. Por um lado, deve-se levar em consideração o funcionamento cognitivo e do aparelho psíquico, e, por outro, o funcionamento do sistema social, dos grupos e das interações, na medida em que afetam a gênese, a estrutura e a evolução das representações que são afetadas por sua intervenção (Jodelet, 2001, p. 26).

Ainda, segundo Jodelet (2001, p. 27), a representação é caracterizada como uma forma de saber prático que liga um sujeito a um objeto. Para essa autora, a representação possui quatro características específicas: a representação social é sempre representação de alguma coisa; tem com seu objeto uma relação de simbolização (substituindo-o) e de interpretação (conferindo-lhe significações); todo estudo de representação passará por uma análise das características ligadas ao fato de que ela é uma forma de conhecimento, uma modelização do objeto

diretamente legível ou inferida de diversos suportes linguísticos, comportamentais ou materiais; e a representação serve para agir sobre o mundo e o outro.

De acordo com a Teoria Semiociológica do Discurso, a realidade tem origem no processo de interpretação. Esta construção do real está associada ao sujeito e às condições de produção que emergem do contexto social em que ele está inserido. Por isso, segundo Charaudeau (2006a, p. 195), as representações sociais devem ser consideradas aliadas a uma *teoria do sujeito*. Este, por sua vez, é em parte sobredeterminado pelas representações do grupo social ao qual pertence.

Na troca comunicativa, os sujeitos interagentes criam elos sociais oriundos de normas de comportamentos e estabelecem representações necessariamente compartilhadas. Portanto, para Charaudeau (2006a, p. 26), “as representações sociais organizam os esquemas de classificação e de julgamento de um grupo social e lhe permitem *exibir-se* através de rituais, de estilizações de vida, de signos simbólicos”.

A realidade não possui significação em si mesma. De acordo com Charaudeau (2006a, p. 26), o significado é concedido pelo homem em interação social, “a partir da relação que o homem mantém com a realidade por meio de sua experiência, e a que estabelece com os outros para alcançar o consenso de significação”.

Dessa maneira, as representações sociais constroem o real como universo de significação, constituindo-se em *imaginários*. Charaudeau (2006a, p. 203) funda assim o conceito:

Identificados por enunciados linguageiros produzidos de diferentes formas, mas semanticamente reagrupáveis, nós os chamaremos de “imaginários discursivos”. Enfim, considerando que circulam no interior de um grupo social, instituindo-se em normas de referência por seus membros, falaremos de “imaginários sociodiscursivos”.

Charaudeau (2006a), baseado na noção de imaginário social, propõe, para integrar o quadro teórico da Semiociologia, o conceito dos imaginários sociodiscursivos. Para desempenhar o papel de espelho identitário frente aos membros de um grupo social, os imaginários devem ser materializados. Isso pode advir dos comportamentos sociais e das atividades coletivas. No entanto, essa materialidade deve ser sustentada por uma racionalidade discursiva, que pode estar inserida nos textos escritos ou orais de assuntos diversos, e que podem ser transmitidos por gerações: doutrinas religiosas, teorias científicas, manifestos culturais, intervenções políticas, provérbios. Portanto, “esses textos são sociodiscursivos porque são representações construídas pelo dizer, sendo, pois, perceptíveis e identificáveis nos e pelos discursos que circulam nos grupos sociais” (Charaudeau, 2009, p. 326).

Os imaginários são engendrados pelos discursos que circulam nos grupos sociais, que se organizam

em sistemas de pensamento coerentemente criados por valores, representam o papel de justificativa da ação social e se depositam na memória coletiva (Charaudeau, 2006b). Segundo o autor, os imaginários são apreendidos por meio do discurso e estão fundamentados em saberes de crença e saberes de conhecimento. Os saberes, portanto, são maneiras de dizer tais discursos enunciados, uma vez que colaboram para a estruturação dos sistemas de pensamento.

Os saberes de crença se estabelecem a partir de nosso julgamento acerca dos fatos do mundo, isto é, constroem-se valores e conhecimentos sobre o mundo pautados pelo julgo humano, sem comprovação científica. De acordo com esse “saber de experiência”, o vínculo entre o homem e o mundo é atravessado pela subjetividade, sobre a qual o homem se sobrepõe ao mundo.

Os saberes de conhecimento tendem a estabelecer uma verdade acerca dos fenômenos do mundo, livre da subjetividade do sujeito. Esses saberes são construídos a partir de uma lógica científica, resultado de uma verificação ou experimentação, que podem ser atestados e comprovados no mundo real. No âmbito do saber científico, o conhecimento do mundo se impõe ao homem, ou seja, a representação da realidade vale pelo conhecimento do próprio homem.

Nota-se, então, que os imaginários sociodiscursivos são concebidos a partir dos diferentes tipos de saber encontrados na sociedade. São esses tipos de saber que firmam os discursos circulantes e servem como argumentos para a criação dos imaginários.

O imaginário é da ordem do verossímil, porque reflete a visão que o homem tem do mundo. Essa visão do homem é sempre pautada por uma verdade, construída a partir de suas percepções individuais sobre o mundo. Por isso, Charaudeau (2006a) salienta que o imaginário não pode querer *testemunhar* uma verdade, pois todo imaginário é um *imaginário de verdade* essencializado em um saber do mundo.

Na perspectiva de Charaudeau (2006a, p. 203), o imaginário é construído a partir das representações percebidas e significadas sobre o real. Tal prática de significação produz os imaginários, os quais em contrapartida dão sentido a essa realidade.

O imaginário é efetivamente uma imagem da realidade, mas imagem que interpreta a realidade, que a faz entrar em um universo de significações. Ao descrever o mecanismo das representações sociais, aventamos com outros a hipótese de que a realidade não pode ser aprendida enquanto tal, por ela própria: a realidade nela mesma existe, mas não significa. A significação da realidade procede de uma dupla relação: a relação que o homem mantém com a realidade por meio de sua experiência, e a que estabelece com os outros para alcançar o consenso da significação (Charaudeau, 2006a, p. 203).

Os imaginários sociodiscursivos são difundidos em um espaço de *interdiscursividade* e não só testemunham

as identidades coletivas, como também contribuem para a reflexão dos indivíduos e dos grupos sobre os acontecimentos e, por conseguinte, pelos respectivos julgamentos.

Mulheres de Chico Buarque e imaginários sociodiscursivos de Brasil

O Brasil permaneceu entre 1964 e 1985 governado por um regime ditatorial. Este período foi marcado por intensa repressão, violência, perseguição e censura aos movimentos sociais que se apresentavam contrários ao regime opressor.

Centrados no período aqui recortado (décadas de 1960 e 1970), notamos a dimensão do alcance da repressão militar. Sabe-se que a sociedade, a televisão, os jornais, as rádios, ou seja, os meios de comunicação, em geral, foram duramente censurados, impedidos de fazer menção negativa ao regime imposto pelo golpe militar. Até mesmo os artistas brasileiros consagrados nacionalmente “perderam” seus direitos de composição e expressão verbal. O lirismo, a subjetividade e a arte dos intérpretes ganharam novos contornos, em virtude da recorrente violência na ditadura.

Embora recursos estilísticos diversos fossem utilizados com maestria nas composições em geral e nas de Chico Buarque em particular, as letras passavam por um crivo, ou seja, um censor. Cabia a este designado funcionário a análise e interpretação do que fora escrito, podendo ser liberado ou não para a veiculação ao público. A recusa constante a inúmeras canções pelo órgão censor fez com que Chico Buarque, por exemplo, lançasse mão de estratégias linguístico-discursivas diversas, a fim de driblar os censores.

Nesse cenário de repressão, nota-se a dimensão que a estratégica expressão verbal, especialmente materializada em forma de canção, é capaz de atingir.

A eficácia da canção está, também, no âmbito da reflexão gerada no interlocutor projetado, que estava inserido na situação social e histórica da nação. A canção atua sobre o ouvinte provocando envolvimento emocional, efeito sinestésico e empatia a quem aprecia o canto. Desta forma, aproximava-se e promovia-se interação entre as instâncias produtora (compositor) e receptora (público-alvo brasileiro), as quais – imaginava-se – comungavam os mesmos anseios e propósitos naquele momento, expressos nas letras de canção.

O *corpus* deste trabalho é composto por letras de canções do cantor e compositor Chico Buarque de Hollanda. O ano de composição das canções foi considerado para traçarmos o recorte metodológico, visto que este estudo compreende duas canções produzidas com temáticas voltadas, explicitamente, para o universo feminino (com nomes de mulheres como títulos) entre os anos 1965 e 1977, período em que o Brasil vivia a ditadura militar.

Nesta análise, optamos pela temática explícita que faz referência ao universo feminino na obra buarquiana,

pois notamos ser marcante a presença da personagem “mulher” em seus cinquenta anos de composição musical. Para o DVD *À Flor da Pele*, sobre a temática feminina de suas canções, Chico Buarque declara ter uma grande curiosidade sobre a alma feminina. Chico revela ser um grande “desconhecedor” das mulheres e, por esse motivo, diz ter um profundo interesse em entendê-las. Segundo Chico Buarque (2005),

a alma feminina é um grande mistério. Sinto-me um *voyeur* diante das mulheres, gosto de observá-las, e não de ser observado por elas. Acho uma contradição isso de dizer todo tempo que eu expresso muito bem o sentimento feminino, pois, para mim, as mulheres são um enorme mistério.

O *corpus* selecionado é assim constituído pelas canções *A Rita* (1965) e *Angélica* (1977).

Este trabalho faz uma pesquisa documental e exploratória, de natureza qualitativa. A escolha desse viés para a orientação metodológica é fundamental, pois este estudo está voltado para a interpretação de letras de canções e, por isso, nosso propósito é a investigação detalhada dos níveis semiolinguístico e discursivo do texto associados ao contexto social e político em que o processo de escritura se originou (nível situacional). Buscamos investigar, de acordo com a perspectiva Semiolinguística do Discurso, os deslizamentos de sentido (nível semântico) produzidos nas canções de protesto de Chico Buarque.

Além disso, analisaremos as canções buarquianas norteados pelos estudos de Adélia Bezerra de Meneses, autora dos livros *Desenho mágico: Poesia e Política em Chico Buarque* (2002) e *Figuras do Feminino na canção de Chico Buarque* (2001). A proposta da autora é um estudo temático das letras que *modulam o feminino* na poesia de Chico Buarque. Tal abordagem adotada pela autora é interessante para nossa pesquisa, especialmente no que diz respeito ao tratamento do material de análise: as letras de canções. Apreciaremos as canções buarquianas centradas nas letras, consoante também a perspectiva de Meneses (2002, p. 15) que diz:

Quando se fala em “poesia” em Chico Buarque, alude-se a mais do que a “poema”. No entanto, suas composições serão encaradas aqui somente enquanto letras. Na canção popular, palavra cantada, letra e melodia formam um todo único. Separá-lo, privilegiando um dos elementos, como farei, significará, num certo sentido, uma mutilação, sobretudo porque a música é produtora de significado. No entanto, parto do pressuposto de que, dada a sua grande penetração, as canções de Chico já fazem parte integrante da sensibilidade musical do brasileiro contemporâneo, tornando-se, assim, na maioria dos casos, simplesmente impossível “ler” tais letras, sem cantá-las mentalmente. Faço, assim, nessa abordagem temática de letras que aqui proponho, apelo não apenas à boa vontade, mas à memória musical do leitor.

Meneses (2002) divide a obra de Chico Buarque em quatro fases: *Lirismo Nostálgico, as Canções de Repressão, Variante Utópica e Vertente Crítica*. Neste trabalho, em virtude do recorte temporal (1965-1977),

selecionamos para a análise canções que figuram nas duas primeiras fases delineadas pela autora.

O *Lirismo Nostálgico* compreende as canções dos três primeiros discos de Chico Buarque. Tais canções revelam um distanciamento, fruto de uma forte decepção política. Para Meneses (2002, p. 47), “há crítica social, não um mero saudosismo. Mas crítica feita com um registro de nostalgia – como se a situação anterior, o passado, é que fosse bom”.

As *Canções de Repressão* também intituladas como “canções de protesto” apresentam um tom de ameaça em suas temáticas. Nessas canções são notórios os sentimentos de inquietação social e política. Por isso, algumas canções criticam o presente, sem perspectiva de futuro; enquanto outras sugerem uma recusa do momento atual, aliando uma proposta cujo futuro é libertador, porém vingativo.

Nas palavras de Meneses (2002, p. 69), as *Canções de Repressão* representam uma “recusa do presente, espera de um futuro renovado, mas espera que é exigência: é assim que se apresentarão as canções de protesto de Chico Buarque, que aliarão crítica + utopia”.

Estabelece-se assim uma correspondência entre as canções do *corpus* e as fases delineadas por Meneses (2002) para a obra de Chico Buarque, a saber: *A Rita* (2013a [1965])/ *Lirismo Nostálgico* e *Angélica* (2013b [1977])/ *Canção de Repressão*.

A seguir, as referidas canções serão examinadas de acordo com os seguintes parâmetros de análise: contextualização da canção; aspectos formais da canção; e processo de discursivização.

As canções serão contextualizadas em consonância com o momento social e político, levando-se em conta o ano de lançamento de cada composição. Com o intuito de interpretarmos, de maneira ampla, o contexto situacional, apresentaremos a temática central das canções que compõem o *corpus*. Observaremos, também, os aspectos formais das canções buarqueanas, tais como o número de versos, estrofes e construção composicional.

Em seguida, o foco da investigação será o processo de discursivização da língua, de acordo com os pressupostos da Teoria Semi linguística. Para isso, serão consideradas as quatro operações constitutivas do processo de transformação: *identificação*, *qualificação*, *ação* e *causação*, com vistas à captura dos imaginários socio-discursivos projetados nas letras de canção sob análise.

(a) *A Rita* sob análise

- 1 *A Rita levou meu sorriso*
- 2 *No sorriso dela*
- 3 *Meu assunto*
- 4 *Levou junto com ela*
- 5 *E o que me é de direito*

- 6 *Arrancou-me do peito*
- 7 *E tem mais*
- 8 *Levou seu retrato, seu trapo, seu prato*
- 9 *Que papel!*
- 10 *Uma imagem de São Francisco*
- 11 *E um bom disco de Noel*

- 12 *A Rita matou nosso amor*
- 13 *De vingança*
- 14 *Nem herança deixou*
- 15 *Não levou um tostão*
- 16 *Porque não tinha não*
- 17 *Mas causou perdas e danos*
- 18 *Levou os meus planos*
- 19 *Meus pobres enganos*
- 20 *Os meus vinte anos*
- 21 *O meu coração*
- 22 *E além de tudo*
- 23 *Me deixou mudo*
- 24 *Um violão*

A Rita foi gravada em 1965, logo após a implantação da ditadura militar no país. Ainda neste ano de lançamento da canção, o então Presidente Castelo Branco decretou o Ato institucional número 2 (AI-2), que extinguiu os partidos políticos e determinou a eleição indireta para todos os governantes. Tal medida estabelecida no Brasil fomentou o absolutismo do regime ditatorial, acarretando perda de liberdade na instância social e engessamento no âmbito político.

No que diz respeito aos aspectos formais, a canção é composta por duas estrofes: a primeira é constituída de onze versos e a segunda de treze versos, diluídos em versos brancos (os quais não apresentam rimas regulares ou encadeadas). Em relação à sua tematização, notamos que a canção se apresenta, explicitamente, como uma história que conta a separação de um casal. Nesta narrativa, a desunião é relatada sob o ponto de vista do cônjuge, que reclama do abandono da personagem *Rita*. A despeito de um relato sobre a separação de um casal, postulamos a hipótese de que os textos de Chico Buarque fazem uma contestação à censura e isso será apreciado no estudo dessa narrativa. E, mais do que isso, postulamos a hipótese de que essa mulher que atravessa suas canções, em tempos de regime militar, é o próprio Brasil multifacetado – do democrático ao ditatorial.

Concordamos com Meneses (2002, p. 45), que diz que *A Rita* retrata o sentimento de que suspirávamos “pelo retorno a uma situação em que a felicidade parece que tinha acontecido”, quando os personagens ainda se amavam, antes da ruptura. Isto é, trata-se de um Brasil democrático, antes do golpe militar. Nessa perspectiva, retomamos as palavras da autora quanto às fases da obra buarqueana, a qual diz que a canção em estudo pertenc-

ceria ao denominado “lirismo nostálgico”, momento que revela um compositor distanciado da realidade política, em virtude de uma intensa desilusão com o regime político praticado no Brasil, mas não menos envolvido com a produção de canções que militavam contra a Ditadura.

Procuramos observar o aspecto situacional de composição da canção, pois, como já dissemos, o momento político no Brasil era de Ditadura Militar e os meios de comunicação em geral tinham sido censurados pelo governo, assim como os movimentos sociais e culturais (teatro, música etc.), também cerceados em nome da “ordem”, a fim de inibir movimentos contra o regime vigente. Portanto, é neste cenário cerceado de violência, de perseguição política, exílio, de enfrentamento entre civis e militares, que se encontrava a sociedade brasileira.

A canção *A Rita* torna-se discurso quando traz à cena esse período político recortado, a partir de uma encenação narrativa específica e de determinadas escolhas linguístico-discursivas encontradas no *texto*.

O levantamento e a análise dessas pistas são essenciais para descortinarmos o imaginário sociodiscursivo e alcançar o ponto de vista implicitamente delineado do sujeito enunciatador sobre esse período da ditadura. No entanto, nesta canção, notamos, em primeiro lugar, elementos explícitos textualmente que indicam uma menção à mulher como personagem mandatária da dor masculina, expressa nos versos (1) “A Rita levou meu sorriso/ No sorriso dela/ Meu assunto”. Esses elementos, num primeiro nível de leitura, apontam para um campo semântico de **separação de casal** (do marido abandonado), conforme orientam as passagens (2) “Levou junto com ela”, “Levou seu retrato”, “matou nosso amor”. Tal nível superficial de interpretação está ligado ao que Charaudeau (2008) denomina como *Simbolização Referencial*, por se tratar do nível explícito da linguagem.

Contudo, uma enunciação discursiva pode apresentar diferentes leituras e possibilidades interpretativas motivadas pelo nível implícito da linguagem, conforme designado por Charaudeau (2008) como “paráfrases seriais”, associado às informações que o sujeito interpretante possui das condições de produção e da situação comunicativa em que se insere o discurso. Calcados nesse nível implícito, defendemos a hipótese de que essa mesma mulher, representada na canção buarqueana, pode ser lida de acordo com outra possibilidade interpretativa, a partir dos versos (3) “A Rita matou nosso amor/ Levou os meus planos/ Meus pobres enganos/ Os meus vinte anos”. Nesse escopo, a “mulher” seria lida como o “Brasil ditador” que deixou mudo o sujeito militante, no âmbito de um campo semântico do **silêncio**, conforme verificamos em (4) “Me deixou mudo/ Um violão”.

Observando a seleção verbal e nominal investida nas letras de canções de Chico Buarque, podemos contemplar um campo semântico plural, carregado de significados que indicam um enunciatador que deseja provocar seu público

interpretante e conscientizá-lo acerca de um momento de intensa repressão e tristeza causado pelo regime ditatorial. Isso se revela em *A Rita*, por meio das escolhas dos seguintes **nomes**: *vingança*; *herança*; *perdas*; *danos*; *enganos*; e dos **verbos**: *arrancou*; *levou*; *causou*; *matou*. A reunião dessas marcas linguísticas no corpo da letra indica um campo semântico específico: dor/ditadura. Isto se configura como um forte indício de que o enunciatador está se referindo também a algo profundo em consonância com o período político vivido, talvez mais profundo do que propriamente a mera desilusão amorosa narrada na letra da canção.

O processo de discursivização da língua como postulado por Charaudeau (2005) pode ser apreendido na letra de canção em análise e contribuir para o alcance de conclusões. Para isso, retomamos os quatro tipos de operações que envolvem o processo de transformação do mundo.

• **Identificação**: os substantivos e pronomes identificados na canção por meio dos nomes *Rita*, *sorriso*, *direito*, *vingança*, *herança*, *danos*, *enganos*, e os pronomes *me*, *meu*, *meus*, *seu* estabelecem um embate entre as personagens, o qual, no nível da *Simbolização Referencial*, remete a uma separação de casal. Nesse embate, contudo, é sintomática a referência ao nome “Rita”, que integra o título da canção, como alcunha da ditadura: “Dita”. Cria-se, portanto, nessa narrativa, um plano de oposição que está timbrado no texto (marido x esposa = militante x ditadura). Por meio dos substantivos e dos pronomes, isso pode ser constatado em referência à personagem feminina Rita: (5) “Levou *seu* retrato, *seu* trapo, *seu* prato”, quando identificada a partir do pronome *seu* proferido pelo narrador. Notamos também a presença do enunciatador por meio dos pronomes de 1ª pessoa em: (6) “E o que *me* é de direito” e “Levou *meu* sorriso”. Esse enunciatador masculino/militante é tão calado pelo seu algoz que aparece sintaticamente como adjunto adnominal de posse.

• **Qualificação**: os versos em destaque colaboram para o processo de caracterização da personagem *Rita*. Ela é apresentada pelo enunciatador por meio de qualificações subjetivas e valorativas: (7) “Levou seu retrato, seu *trapo*, seu prato/ Que papel! E um *bom* disco de *Noel*”. Quando o enunciatador opta pelo item lexical *trapo* para a caracterização de Rita, denota-se uma implicação pejorativa (de inferioridade), pois ela é descrita como alguém que faz um “papelão”, considerada um ser desprezível. Já em relação ao próprio enunciatador, percebemos o uso do adjetivo *bom* para a qualificação de *disco* como um indício que revela apreço pelo objeto levado por *Rita*. No momento em que a personagem feminina deixa o lar, ela leva também consigo um objeto simbólico para o casal: (8) “Uma imagem de *São Francisco*”. Nos versos (9) “Levou os meus planos/Meus *pobres* enganos”, entendemos que, além de a personagem feminina descrita ter desfeito os planos desse narrador, ela o deixou desprovido de seus sonhos, de suas aspirações e de seus próprios “enganos”.

• **Ação:** a partir da observação dos excertos (10) “A Rita matou nosso amor” e “Arrancou-me do peito”, atestamos que os verbos *matar* e *arrancar* determinam o fim da relação entre os personagens. Interessa-nos dizer que, embora Rita não tenha voz na canção, é ela quem cala, sendo essa informação correspondente à função sintática assumida por ela, qual seja a de sujeito. Já o enunciador (marido), como já foi dito, é calado pela personagem feminina.

• **Causação:** considerando os excertos (11) “A Rita matou nosso amor/ *De vingança/ Nem herança deixou*”, vale observar o modo como a personagem agiu e o fato decorrente de sua atitude. O uso dos conectivos *porque* e *mas*, nos versos (12) “Não levou um tostão/ *Porque* não tinha não/ *Mas* causou perdas e danos”, fomentam a orientação argumentativa proposta pelo enunciador: embora não tenha levado algo de caráter financeiro, a personagem *Rita* causou prejuízo. Infere-se, então, que o legado prioritário deixado por *Rita* foi o da tristeza e da dor.

Com base no postulado de Charaudeau (2005), Pauliukonis (2013, p. 250) acrescenta ao *processo de transformação* a operação de *relação*. Segundo a autora, é esta operação que “demarca os laços coesivos e especifica as regras de combinação e hierarquização, entre os diversos componentes da frase e do texto, nos níveis sintático e semântico”.

Observam-se certos mecanismos desta *operação de relação* nos versos da letra em análise, como em (13) “E além de tudo”.

O uso do elemento argumentativo “*além de tudo*”, em um dos versos finais da canção, une as demais proposições aventadas pelo enunciador, conferindo mais credibilidade aos argumentos, reforçando-os juntamente à ideia final, ou seja, funciona como um recurso argumentativo a título de conclusão do assunto abordado. Remetendo ao contexto da narrativa, infere-se, com o uso desse elemento “*além de tudo*”, que o narrador pretende produzir um efeito hiperbólico relacionado à sua insatisfação com a personagem *Rita*, esta mandatária de tanto sofrimento. O narrador, após descrever em seus versos tantos desenganos relacionados à personagem feminina, ainda sugere que há algo pior a ser contado: (14) “Me deixou mudo/ Um violão”.

Do ponto de vista linguístico, nota-se nos versos mencionados (14) a proposital alternância de um importante termo sintático da oração, o objeto: ora assume, implicitamente, essa função o próprio enunciador (“*me*”), ora tal função é assumida, explicitamente, pelo sintagma “um violão”. Como recurso estilístico, com fim estético, o hipérbato evidencia a *focalização* do elemento deslocado. Já do ponto de vista discursivo, o uso dessa estratégia linguística pelo enunciador Chico Buarque caracteriza-se como uma manobra para escapar aos órgãos censores.

É pelo não-dito, “diz sem de fato dizer”, que ele foi calado por *Rita*/ “Dita”. Nesse verso em análise, o enunciador marca a censura ao mesmo tempo em que se resguarda da repressão, alegando que “mudo” ficou foi o “violão”.

Com base nessa análise, acreditamos que o enunciador Chico Buarque representa, em seu texto, pela imagem feminina, o Brasil sobre o qual ele não pode tecer críticas. Por isso, concluímos que essa configuração de Brasil representada pela imagem da mulher pode representar a ditadura. Esta mulher “Rita” é o Brasil ditatorial.

Depreendemos, então, da análise elaborada na canção *A Rita*, de maneira ampla, um imaginário sociodiscursivo de luta contra a censura e, mais especificamente, um imaginário de desilusão provocado pela repressão do governo militar, à medida que o enunciador delineia essa mulher como a própria ditadura.

(b) *Angélica* sob análise

1 *Quem é essa mulher*
2 *Que canta sempre esse estribilho*
3 *Só queria embalar meu filho*
4 *Que mora na escuridão do mar*

5 *Quem é essa mulher*
6 *Que canta sempre esse lamento*
7 *Só queria lembrar o tormento*
8 *Que fez o meu filho suspirar*

9 *Quem é essa mulher*
10 *Que canta sempre o mesmo arranjo*
11 *Só queria agasalhar meu anjo*
12 *E deixar seu corpo descansar*

13 *Quem é essa mulher*
14 *Que canta como dobra um sino*
15 *Queria cantar por meu menino*
16 *Que ele já não pode mais cantar*

Em 1977, ano de lançamento da canção *Angélica*, o Brasil era governado por Ernesto Geisel, general afamado por seu comando de linha dura. Contudo, o Brasil já entrava em uma fase da abertura política. O Ato Institucional V (AI V), que vigorava desde 1968, estava perto do fim. Nesse momento, a economia apontava sinais de crise e a pressão social se mantinha fortalecida contra o regime ditatorial. O que não cessou neste período foi a ação truculenta e rigorosa dos militares: civis contrários à ditadura ainda eram perseguidos, torturados e duramente assassinados.

No que diz respeito aos aspectos formais, podemos observar que a canção *Angélica* é composta por quatro estrofes com quatro versos. Sua temática diz respeito a uma triste história de amor: amor entre mãe e filho. Nessa canção, o narrador expressa a demasiada dor de uma mãe que perdeu seu filho de maneira trágica.

É importante salientar que a canção em análise origina-se da história real da estilista Zuzu Angel. Essa mulher travou uma verdadeira batalha contra o regime ditatorial ao destrinchar o inexplicável desaparecimento de seu filho Stuart Angel Jones, militante político, preso e morto por militares. Zuzu Angel, reconhecida nacional e internacionalmente por seu trabalho artístico, cuja atividade era a moda, passou a figurar, no cenário nacional, como símbolo de resistência à ditadura.

Angélica pertence à fase denominada por Meneses (2002) como “Canções de repressão”. As canções que figuram nesse período são marcadas por denunciismo e pelo pungente engajamento político do enunciador Chico Buarque. Sobre *Angélica*, Meneses é eloquente (2001, p. 57):

Evidencia-se em *Angélica* a dimensão política de seu gesto. E é por isso que Zuzu Angel também encontrará a morte: terá também a sua voz emudecida pela repressão. Mas depois que ela se cala, quando também ela “já não pode mais cantar”, seu canto é continuado pelo canto do Poeta. A Poesia eterniza seu protesto. Com a canção de Chico Buarque, Zuzu Angel torna-se *Angélica*: passou do individual para o social, passou de pessoa a personagem; de documento de seu tempo para obra de arte.

Diante desse cenário de horror e opressão, *Angélica* se torna discurso. Essa narrativa é um registro legítimo de sua época. Por esse motivo, é fundamental procedermos à análise dos aspectos situacionais de escritura da canção. Para isso, é coerente e indispensável a investigação das marcas discursivas timbradas pelo enunciador a fim de flagrarmos os imaginários sociodiscursivos delineados no interior da canção.

Presentifica-se em *Angélica* uma correlação entre o *sentido implícito* e o *sentido explícito* da linguagem. Essa afirmação baseia-se na posição teórica apresentada pela Análise Semiolinguística do Discurso, que concebe o ato de linguagem como um objeto não transparente. Nessa perspectiva, é importante considerar a identidade do sujeito enunciador e as informações do contexto sócio-histórico no qual o mesmo está enquadrado.

A significação de *Angélica* está no contexto, ou seja, para construir o sentido comunicativo desse ato de linguagem devemos elucidar o escopo referencial à luz das circunstâncias de produção do discurso. Nesse percurso, interessa-nos observar o processo da passagem de língua ao discurso, denominado por Charaudeau (2008) como procedimento de *semiotização do mundo*. Para isso, retomaremos as quatro operações que constituem o *processo de transformação*.

• **Identificação:** os substantivos e pronomes identificados na canção por meio dos nomes *Angélica*, *mulher*, *estribilho*, *filho*, *mar*, *escuridão*, *lamento*, *tortura*, *anjo*, *corpo*, *menino*, e os pronomes *essa*, *seu*, *meu*, *ele*, *quem* designam os personagens e estabelecem suas semelhanças. Sabemos com Charaudeau (2005) que é por meio da passagem de *um mundo a significar*

em um *mundo significado* pela linguagem que podemos identificar e designar os seres do mundo. Desse modo, é possível inferir que o nome *Angélica* faz referência à história da estilista Zuzu Angel – que numa clara relação entre *Angélica* e *Angel* – dá nome à canção buarquiana. Tal escolha como título da canção, como sabemos, não é gratuita, ao contrário é consciente e intencional. O título da canção propicia o acesso ao intertexto, já que a história de vida de Zuzu Angel está presente na memória discursiva dos leitores/ interlocutores brasileiros idealizados. Nos versos iniciais das estrofes, ecoa a pergunta (15) “Quem essa é essa mulher”. É interessante observar que o enunciador, por meio do pronome *quem*, não revela a sua identidade e que a pergunta retórica provoca uma discussão a esse respeito, estando a resposta, todavia, no próprio contexto situacional. Notamos também, no verso (16), “Que canta sempre esse estribilho”, que o substantivo *estribilho* determina a atitude da personagem feminina. No discurso, esse nome ganha uma nova significação, isto é, ele extrapola seu significado referencial ou explícito (“verso repetido”/metalinguagem). Tem-se, agora, *estribilho* como uma metáfora da atitude de Zuzu Angel, que, repetidamente, clamou pela averiguação da morte de seu filho. Podemos constatar, também, em *Angélica* a alternância de vozes do discurso. Ora tem-se um narrador em primeira pessoa, ora em terceira. Isto pode ser percebido, respectivamente, nos versos (17) “Só queria embalar meu filho” (voz da personagem feminina) e (18) “Que canta sempre esse lamento” (voz do enunciador). Esse jogo de vozes na canção em análise pode ser entendido como uma das estratégias para escapar dos órgãos censores da ditadura militar.

• **Qualificação:** essa operação discursiva é importante para a construção da narrativa, pois constitui o interesse do enunciador em exteriorizar a descrição do personagem. O verso em destaque, enunciado pelo narrador, caracteriza a personagem feminina: (19) “Que canta sempre o mesmo arranjo”. Nesse caso, nota-se uma avaliação subjetiva por parte do enunciador, que remete à insistência da personagem em solucionar o desaparecimento de seu filho.

• **Ação:** nos versos (20) “Que canta sempre esse estribilho”, “Que canta sempre esse lamento”, “Que canta sempre o mesmo arranjo” e “Que canta como dobra um sino”, o verbo *cantar* é ressignificado pelo contexto situacional da canção *Angélica*. Por isso, acreditamos que na canção em análise o “cantar” possui um valor catártico, de libertação. Nesse viés, inferimos que a reiteração do verbo “cantar” em todas as estrofes revela uma forma de resistência, já que a própria Zuzu Angel fora calada pelo regime ditador. Podemos observar também que os verbos *agasalhar*, *embalar*, *cantar* apontam para o campo semântico da maternidade, conforme orientam as passagens (21) “Só queria *agasalhar* meu anjo”, “Só queria *embalar* meu filho”, “Querida *cantar* por meu menino”.

• **Causação:** essa operação marca o ponto de vista do enunciador: (22) “Quería cantar *por* meu menino/ Que ele *já* não pode *mais* cantar”. No primeiro verso, a preposição *por* introduz a noção de zelo e dedicação ao filho morto por parte de uma mãe que milita no lugar desse filho ausente. No segundo verso em destaque, os advérbios “já” e “mais” denotam o perecer do referido *menino*, que corresponde na narrativa em questão ao filho desaparecido de Zuzu Angel. O conectivo “que” estabelece uma relação de causalidade entre as passagens supracitadas, reforçando a atitude de militância dessa mulher: Como o filho não pode mais resistir, a mãe representa a resistência em seu lugar. No verso (23) “Que canta *sempre* esse lamento”, o advérbio reitera a noção de persistência e resistência da personagem feminina. É importante salientar que tais traços identitários corroboram para a construção da imagem da personagem feminina, pois esclarece o posicionamento da protagonista na narrativa em análise.

Essa análise nos possibilitou observar que, em *Angélica*, o enunciador Chico Buarque representa o Brasil militante por meio de estratégias para escapar à censura. Acreditamos que essa configuração de Brasil representada pela imagem de *Angélica* simboliza um Brasil resistente contra o regime ditatorial. Consideramos, portanto, que *Angélica* é a personificação do Brasil militante.

Baseados nessa análise, depreendemos, então, um imaginário sociodiscursivo de luta contra a censura de maneira ampla e, mais especificamente, um imaginário sociodiscursivo de inquietude, decorrente do incontestável sentimento de denunciamento representado pela imagem da personagem feminina, delineada como a própria resistência ao regime militar.

Considerações finais

Este artigo foi realizado a partir da investigação de duas letras de canções produzidas, entre as décadas de 1960 e 1970, pelo compositor Chico Buarque de Hollanda. As canções relacionadas têm em comum o fato de serem intituladas por nomes de mulher. Focalizamos os nomes de mulher pela hipótese referente à correspondência entre nome de mulher e imagem de Brasil em contexto sócio-histórico específico, a saber: o da ditadura militar.

Sabendo que essas canções foram compostas na referida época para circular entre o grande público, a análise direcionou-se para as estratégias linguístico-discursivas utilizadas por Chico Buarque para escapar à censura. Neste estudo, objetivou-se analisar os modos de escape à censura pela identificação de estratégias timbradas nas canções buarqueanas. A análise neste trabalho permitiu a verificação do caráter sócio-histórico de suas composições sobre o Brasil dos tempos de ditadura militar. Isso foi possível com base no reconhecimento de manobras identificadas no processo de semiotização

do mundo (Charaudeau, 2005) ou processo de discursivização da língua.

O processo de discursivização da língua (Pau-liukonis, 2013) como parâmetro de análise das canções vistas nessa pesquisa nos possibilitou confirmar a principal hipótese de que, ao tratar do universo feminino – o tema explícito comum às duas canções constituintes do corpus – o enunciador deseja comunicar ao seu público destinatário seu descontentamento com o regime repressor praticado no Brasil.

Com efeito, tais canções caracterizam um percurso de sentido que confirma a construção de um imaginário de luta contra a censura. Em outras palavras, as canções buarqueanas analisadas neste trabalho fazem circular discursos de um Brasil multifacetado. Dessa maneira, identificamos no *corpus* analisado neste trabalho a pulverização de discursos convergentes sobre um mesmo Brasil: ditador e militante.

Dessa maneira, falar de assuntos do cotidiano e do amor aparentava tratar de temas desligados do momento social e político, sem compromisso de protesto contra o governo. É por meio desses artifícios linguístico-discursivos no uso da linguagem que o enunciador Chico Buarque lança mão das estratégias de subterfúgio e, assim, aciona a população, tornando pública sua crítica ao momento de repressão e angústia experimentado por ele.

Assim, pode-se dizer que, a partir da investigação das narrativas *A Rita* e *Angélica*, podemos inferir o ponto de vista do enunciador Chico Buarque, pois conforme diz Charaudeau (2010, p. 32):

As representações sociodiscursivas são como mini-narrativas que descrevem seres e cenas de vida, fragmentos narrados do mundo que revelam sempre um ponto de vista de um sujeito. Esses enunciados circulam na comunidade social criando uma vasta rede de intertextos que se reagrupam constituindo aquilo que chamo de um “imaginário sociodiscursivo”.

Em outras palavras, dizemos que as canções buarqueanas são como mini-narrativas que delineiam cenas da vida política brasileira das décadas de 1960 e 1970, revelando o ponto de vista do sujeito enunciador Chico Buarque. As enunciações produzidas nas canções do corpus circulam na comunidade brasileira criando entre si uma rede intertextual – que põe em diálogo as duas canções – as quais se reagrupam para falar de um Brasil multifacetado constituindo, em sentido amplo, o imaginário sociodiscursivo da resistência e militância. Isto é, ao descortinarmos esse imaginário sociodiscursivo, verificamos a construção desse Brasil multifacetado, cujos sentidos figuram num *continuum*: do Brasil ditatorial ao militante.

Referências

BUARQUE, C. 2013a. *A Rita*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=arita_65.htm. Acesso em: 28/07/2014.

- BUARQUE, C. 2013b. Angélica. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/construcao/mestre.asp?pg=angelica_77.htm. Acesso em: 28/07/2014.
- BUARQUE, C. 2005. À Flor da Pele. Direção: Roberto de Oliveira. Produção: Vinícius França. Rio de Janeiro, EMI-Universal. DVD. 96 min.
- CHARAUDEAU, P. 2004. Visadas discursivas, gêneros situacionais e construção textual. In: I.L. MACHADO; R. MELLO (orgs.), *Gêneros: reflexões em Análise do Discurso*. Belo Horizonte, NAD/FALE/UFGM, p. 13-41.
- CHARAUDEAU, P. 2005. Uma análise semiolinguística do discurso. In: M.A. PAULIUKONIS; S. GAVAZZI (orgs.), *Da língua ao discurso: reflexões para o ensino*. Rio de Janeiro, Lucerna, p. 11-29.
- CHARAUDEAU, P. 2006a. *Discurso político*. São Paulo, Contexto, 328 p.
- CHARAUDEAU, P. 2006b. Les stéréotypes, c'est bien, les imaginaires, c'est mieux. In: H. BOYER, *Stéréotypage, stéréotypes: fonctionnements ordinaires et mises en scène. Langue(s), discours*. Paris, Harmattan, 4:49-63.
- CHARAUDEAU, P. 2007. *Discurso das mídias*. São Paulo, Contexto, 285 p.
- CHARAUDEAU, P. 2008. *Linguagem e discurso: Modos de organização*. São Paulo, Contexto, 256 p.
- CHARAUDEAU, P. 2009. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: M. PIETRO-LUONGO (org.), *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro, Contra Capa, p. 309-326.
- CHARAUDEAU, P. 2010. A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. In: E. MENDES; I.L. MACHADO (orgs.), *As emoções no discurso*. São Paulo, Mercado de Letras, p. 23-56.
- CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. 2008. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo, Contexto, 555 p.
- JODELET, D. 2001. Representações sociais: um domínio em expansão. In: D. JODELET (org.), *As representações sociais*. Rio de Janeiro, EdUERJ, p. 17-44.
- MENESES, A.B. de. 2001. *Figuras do feminino: na canção de Chico Buarque*. São Paulo, Ateliê Editorial, 164 p.
- MENESES, A.B. de. 2002. *Desenho mágico: Poesia e Política em Chico Buarque*. São Paulo, Ateliê Editorial, 260 p.
- MOSCOVICI, S. 2001. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: D. JODELET (org.), *As representações sociais*. Rio de Janeiro, EdUERJ, p. 45-66.
- PAULIUKONIS, M.A. 2013. Texto e contexto. In: S.R. VIEIRA; S.F. BRANDÃO (orgs.), *Ensino de gramática: descrição e uso*. São Paulo, Contexto, p. 239-258.

Submetido: 30/03/2015

Aceito: 10/11/2015