

## O LAMENTO DA FIGURA MATERNA NA CANÇÃO DE CHICO BUARQUE: CONTRA O SILÊNCIO E A OPRESSÃO

**Micheline Mattedi Tomazi<sup>1</sup>**

**RESUMO:** A proposta deste artigo é apresentar uma leitura interpretativa da letra da canção “Angélica”, de Chico Buarque, procurando resgatar no jogo enunciado-enunciação os traços linguísticos que marcam a presença dos sujeitos enunciadores na produção discursiva da canção. No referido poema, acreditamos que, ao se constituir, o sujeito da enunciação institui o seu interlocutor e o referente, direcionando o sentido para uma denúncia contra o silêncio imposto no contexto histórico da ditadura, construindo no enunciado poético da canção um documento histórico de uma época. Apoiamos nossa análise interpretativa nos trabalhos de Bakhtin (1999), Benveniste (1989-1995), entre outros, que contribuem de alguma forma, para o resgate das estratégias linguísticas que direcionam o sentido da canção para uma dimensão histórica e social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Enunciado; enunciação; MPB; subjetividade; ditadura.

**ABSTRACT:** The proposal of this article is to present an interpretative reading of lyrics of the song “Angélica”, of Chico Buarque, rescuing on scheme enunciation-enunciation, the linguistics traits that point out the enunciator subjects on a discursive production of the song. In that poem, we believe that when it is constituted, the subjected of enunciation establishes with its interlocutor and the referent directing the sense for a denounces against the silence required in the historical context of the dictatorship, building on poetic enunciation of the song a historical document of a time. We support our interpretative analysis based on the works of Bakhtin (1999), Benveniste (1989-1995), inter alia, contributing somehow, for the rescue of linguistics strategies that direct the meaning of the song for a historical and social dimension.

**KEYWORDS:** Enunciation; Enunciation. MPB; Subjectivity; Dictatorship

### Considerações Iniciais

Muitas são as opções de abordagem teórica para a análise de um texto. No entanto, para a análise da letra de uma canção é preciso que se procure entender as complexas relações que se estabelecem para a produção de efeitos de sentido. Essas relações estão relacionadas a efeitos semânticos, expressivos e estilísticos, a processos coesivos e coerentes e ao contexto linguístico, histórico e social do discurso.

A proposta deste artigo é uma leitura interpretativa do jogo enunciado-enunciação na

---

<sup>1</sup> Doutora em Linguística pela UFF. Professora Adjunta do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória-ES, Brasil – michelinetomazi@gmail.com.

canção “Angélica”, de Chico Buarque, a partir das marcas linguísticas que apontam para uma figura materna que enuncia, questiona e denuncia a perda de seu filho no contexto da ditadura no Brasil. Entendendo que toda atividade de linguagem é um processo de construção marcado pela inscrição do sujeito, procuramos refletir sobre as pistas linguísticas que instauram a subjetividade no enunciado da letra da canção, pressupondo que, na referida canção, o eu, ao constituir-se, institui o seu interlocutor e o referente, resgatando estratégias linguísticas que direcionam o sentido para uma dimensão histórica e social. Observamos, então, a linguagem e suas estratégias, dentro da relação enunciado-enunciação, procurando resgatar os traços linguísticos que marcam a presença dos sujeitos enunciadores na produção discursiva de “Angélica”. Já que a língua é, em si, ela mesma, categoria histórica e social, entendemos que a leitura interpretativa da letra de uma canção requer uma análise que leve em conta não só os mecanismos linguísticos específicos que instauram a subjetividade na linguagem, mas também as categorias contextuais que se referem ao social, ao histórico e aos sistemas ideológicos.

Este artigo será desenvolvido da seguinte maneira: a seção seguinte, denominada “A subjetividade e suas relações de sentido na linguagem”, apresenta a contribuição teórica de Benveniste e Bakhtin para as questões que envolvem o sujeito enunciativo e que servirão de base para nossa análise; no tópico seguinte, apresentamos o item “Instrumental de análise” no sentido de esclarecer alguns pontos sobre o gênero escolhido e a forma como tomamos a canção para objeto de análise; depois, apresentamos a análise do poema-canção “Angélica”; logo após, fazemos algumas considerações finais.

### **A subjetividade e suas relações de sentido na linguagem**

Tomando como ponto de partida as postulações de Benveniste (1989-1995) ao pressupor que é na e pela linguagem que se constitui o sujeito enunciativo, ao imprimir na língua as marcas de sua enunciação, marcando, pois, o seu lugar e implantando diante de si a figura do seu interlocutor, procuramos um diálogo com as contribuições de Bakhtin (1999), no sentido de reconhecer a interação e o dialogismo como imprescindíveis para se pensar as relações construídas na e pela enunciação.

Ao especificar o “aparelho formal da enunciação” (BENVENISTE, 1989), por meio das categorias de pessoa e das demais, principalmente, tempo e espaço, delas advindas, Benveniste fala de uma razão da enunciação e, ao se preocupar em determinar o teor de fundamentação dessa categoria, faz antever um sujeito de enunciação distinto de um sujeito do enunciado. Dessa forma, Benveniste resgata e acolhe, na dita modernidade, a categoria sujeito, muito embora a história do estruturalismo e a própria história da linguística nos mostre que ambos, Benveniste e sua visão de sujeito, continuam barrados, recalçados. De um lado, esse recalque acontece porque a linguística não se abre, de imediato, às questões suscitadas pela categoria sujeito, julgando-as mais próximas e próprias da filosofia e da psicanálise, deixando, então, que só mais tarde a proposta do sujeito benvenisteano venha a produzir efeitos *de e na* linguística (Cf. MORIM, 2001).

Por outro lado, o sujeito formalizado pela enunciação benvenisteano acaba sendo recalçado por essa mesma linguística que, ao tentar valorizar sua existência, insiste em negar a ideia de diálogo implícita no “aparelho formal da enunciação”, ao se ler equivocadamente, uma ênfase a um *ego*, sem se atentar para sua constituição, sempre condicionada à existência de um outro, o tu. De fato, nessa recepção a Benveniste, leu-se que o sujeito passa a receber um lugar de destaque, um lugar onde a linguagem passou a ser a possibilidade de subjetividade e o sujeito a fonte do sentido responsável direto do enunciado. Sendo assim, o processo de enunciação é estruturado a partir do ego, centro da enunciação e responsável direto por tudo que “acontece”, já que tudo parte da relação do “eu” com a enunciação. Ao denominar esse *eu* de *ego*, as colocações de Benveniste abrem espaço para uma fissura suscetível a críticas, pois, ao acentuar uma subjetividade “ego-cêntrica” para reger todo o mecanismo da enunciação, ele não teria considerado que a subjetividade é algo inerente a toda a linguagem e que a sua constituição ocorre mesmo quando não se enuncia de um *eu*.

Essa perspectiva traz a emergência de um sujeito-falante como objeto de estudo e pode ser explicada dentro de uma visão histórica, ou seja, essencialmente privado, esse sujeito parece refletir o sujeito cartesiano vislumbrado em sua singularidade e particularidade. Decerto que foi essa nova (ou antiga) visão do sujeito lida como sendo proposta por Benveniste que trouxe a crítica à sua obra: o fato de ter colocado o sujeito como origem e senhor do seu discurso, já que ele se tornou onipotente, dissocializado e fechado em si

mesmo; ou seja, de acordo com essa visão, o ato da enunciação seria totalmente individual.

Dessa leitura rápida e incauta, surgiram interpretações que negam um dos fundamentos básicos da teoria do autor que entende ser o diálogo “a situação inerente ao exercício da linguagem”, que se processa pela troca naturalmente entre um eu e um tu. É, pois, essa dupla função do ato de discurso que faz da linguagem o próprio instrumento da comunicação intersubjetiva. Ao compreender a atividade linguística como uma atividade cognitiva e, ao mesmo tempo social, a língua, nessa perspectiva, será entendida como produto sócio-histórico-cultural, construído por seus usuários que se afirmam como sujeitos únicos de seus discursos, definindo a si mesmos como "eu" do discurso e ao parceiro como "tu". Os usuários utilizam a língua no processo de interação, compartilhando sentidos, sentimentos, idéias e emoções. É por meio do uso da língua que o usuário constitui sua realidade, a própria língua e até a si mesmo como ser social. A língua faz parte de uma estrutura processual e está em constante funcionamento.

Para Benveniste, as marcas de enunciação atestam o jogo da intersubjetividade na comunicação considerando como fatos enunciativos os traços linguísticos da presença do locutor dentro do seu enunciado, os lugares de inscrição e as modalidades de existência, o que constitui para ele, a subjetividade na linguagem. Ao acreditar que a propriedade que possibilita a comunicação e a atualização da linguagem é a relação do homem que se constitui sujeito pela linguagem, Benveniste determinou que o fundamento básico da subjetividade é fixado pelo estatuto linguístico de pessoa, não um “euzinho” bem individual, mas um sujeito que só é fundado no encontro com o outro. Dessa maneira, achamos relevante relativizar a importância das ideias de Benveniste que, ao resgatar o sujeito, concedeu um lugar especial à enunciação, o lugar de instauração do sujeito que, ao enunciar de um dado lugar e num determinado tempo, torna-se o ponto de referência das relações espaço-temporais. Benveniste assinala a necessidade de uma análise linguística dos enunciados e coloca o sujeito como "ponta de lança" para essas análises enfatizando a questão da subjetividade.

Bakhtin (1999) desenvolve sua concepção de língua pressupondo que, ao lado de leis internas, que ele não descarta, a língua é regida por leis externas, de natureza social, por isso, seus postulados teóricos seguem contestando as correntes teóricas da linguística, que não permitem apreender o "núcleo" da realidade linguística. O pensador russo postula que a língua

não pode ser estudada como um produto acabado, conjugada a um sistema de normas imutáveis, mas sim como um grande diálogo que se constitui na interação verbal e pressupõe um processo de evolução ininterrupta. Desse modo, o processo é dialógico, se constitui na corrente de interação verbal, que acompanha o homem num dado contexto e numa dada situação. Bakhtin propõe uma abordagem de caráter dialógico e não imobilista para a língua. Segundo ele, “a verdadeira substância da língua” é constituída “pelo fenômeno social da interação verbal, realizada através da enunciação ou das enunciações”, sendo, pois, a interação verbal que constitui a “realidade fundamental da língua” (BAKHTIN, 1999, p.123).

Para o pensador russo, vista como processo de interação verbal, a categoria básica da linguagem passa a ser estudada na atividade entre sujeitos, conjugada às condições concretas em que se realiza (BAKHTIN, 1999, p.124). É, portanto, Bakhtin quem teve o mérito de questionar a unicidade do sujeito falante. Ao conceber a língua como um jogo de interações constante entre fontes de enunciação múltiplas e as unidades linguísticas como unidades habitadas pelas palavras (ou discursos) dos outros, o pensador russo antecipa, por meio da noção de alteridade que atravessa nossos discursos, uma abordagem dialógica do discurso, hoje, um dos grandes temas da linguística moderna.

O sujeito bakhtiniano se mostra, então, inserido na sociedade, ele é um "sujeito social" que pode "dizer" muitas coisas possibilitando a existência de várias vozes e, como tal, integra-se à sociedade e por ela é interpelado; ou seja, ele só se constitui numa relação de espelhamento com o "outro". É, portanto, um sujeito inacabado, que funda seu discurso na interação dialógica. Nesse sentido, o "eu" e o "outro" se alternam na constituição do processo discursivo e na constituição do sentido.

Bakhtin (1999) deixa claro que a enunciação é produto da interação do locutor e do ouvinte, ambos inseridos numa "situação social mais imediata" e num "meio social", ambos determinando seu discurso; trata-se, pois, de um diálogo em que a compreensão se instaura a partir da atuação de duas consciências, de dois sujeitos discursivos. É justamente essa perspectiva do discurso de outrem que possibilita uma incursão pelo trabalho bakhtiniano e pelos conceitos advindos dessa dialogicidade interna do discurso. Ao fazer referência ao discurso citado, Bakhtin confirma a existência de um interlocutor, mostrando, então, que, atrás da voz autoral, instala-se o discurso de um outro, sugerindo que esse discurso é o

discurso no discurso, a enunciação na enunciação, sendo no entanto, e ao mesmo tempo, “um discurso sobre o discurso” e “uma enunciação sobre a enunciação”.

Vale, então, notar que tem sido desenvolvido um tipo de análise sobre a enunciação que contrasta Benveniste e o pensador russo, Bakhtin que, já na década de 20, teve o mérito de trazer as discussões linguísticas para o terreno da enunciação. Certamente, autores que trataram de questões tão próximas, enunciação, são sempre objeto dessas comparações. Antes, porém, de ver uma contraposição entre os dois, estamos fazendo um esforço para ver muito mais um caráter de complementariedade, de integração, pois embora reconheçamos que Benveniste está preocupado em determinar a razão da enunciação, e Bakhtin, por sua vez, está interessado no teor da interação, preocupado com os seus efeitos sociais e, portanto, contempla uma dimensão emocional, entendemos torna-se inegável o diálogo entre os dois pensadores. Nessa direção, as concepções de Benveniste e Bakhtin (1999) podem ser tidas como complementares e não dicotômicas, já que existe o reconhecimento de que a subjetividade na linguagem passa pela relação dialógica entre um eu e um tu que estão marcados no próprio sistema linguístico.

Respeitando, pois, o fato de que esses dois autores, Bakhtin e Benveniste, apresentam pontos de vista diferentes, intentamos reforçar um diálogo entre suas concepções, a fim de reconhecer que, se o sujeito, produtor e produto de ideologias, é resultante da interação verbal que se efetiva na enunciação, como condição de linguagem e produção de sentidos, ele é também o responsável pela reversibilidade na língua e nesse movimento dialógico ele instaura a si mesmo e ao outro a partir de índices linguísticos fornecidos pelo aparelho formal de enunciação. É, pois, a partir desse entendimento que pretendemos direcionar a leitura interpretativa da letra da canção “Angélica”.

### **Instrumental de análise**

A escolha do instrumental de análise torna-se uma consequência quando se tem consciência do campo de trabalho em sua materialidade. A partir da noção de que o sujeito só pode ser pensado a partir da relação dialógica que mantém com o outro e que, portanto, ele se faz significar pela linguagem, no seu uso, que representa o lugar de articulação do sentido,

procuramos perscrutar na linguagem os vestígios do sujeito que opera com e sobre o código, ora para reproduzi-lo, ora para confrontá-lo, mas sempre se valendo de mecanismos linguísticos para construção de efeitos de sentido.

Tomamos como aporte teórico os fundamentos de Benveniste e Bakhtin e recorremos, sempre que necessário, aos conhecimentos da Teoria da Enunciação, da Semântica e da Estilística.

Se todo texto encena uma interlocução, na qual o enunciador se apresenta com maior ou menor nitidez, por meio de pistas, reconstituímos a situação de enunciação, que é um acontecimento histórico único, por pistas deixadas no enunciado. Assim, ao acionarmos a linguagem, encontramos as alternativas propiciadas pelo próprio sistema linguístico, que se encarrega de disponibilizar os meios adequados à produção do sentido e à recuperação dos referentes. Desse modo, os pronomes, os artigos, os dêiticos pronominais ou adverbiais, as descrições definidas, os nomes próprios, os tempos verbais, e muitas outras formas linguísticas funcionam como instrumentos, como padrões instrumentais que permitem resgatar, no plano da representação, traços de uma realidade que o signo, por economia, descartou (MARI, 1991).

Entendemos com Tatit (1996, p. 234) e também com Costa (2004, p. 334) que Chico Buarque faz letras de canção e não poesia, no sentido literal do termo, é certo, no entanto, que essas letras são marcadas por uma grande forma de expressão artística, por isso, ora optamos por chamar o objeto de análise de canção, ora optamos por chamá-lo de poema-canção. Dessa forma, mesmo correndo risco de infringir esse lugar estabelecido, reconhecemos que estamos diante de uma produção poética, cujo estatuto lírico abona o valor poético e confirma a trajetória de um eu lírico que se insere no âmbito da problemática humano-existencial (SILVA, 2004, p. 178).

Se a produção musical de Chico Buarque é considerada verdadeiras “poesias” é porque há, de fato um traço estético em suas canções que as fazem pertencer a um gênero híbrido na interseção entre melodia e substância verbal. A letra da canção seria um outro gênero que não canção ou poesia, já que ela possui características próprias que se por um lado não permitem uma análise da letra da canção, também não permite uma análise somente de sua substância sonora (TATIT, 1996). Sendo assim, assumimos a mesma postura de trabalho

anterior (TARDIN, 2008) para a análise interpretativa da canção, conforme propõem também os trabalhos de Rufino (2006) e Menezes (2000b), que não pretende articular texto e música, mas sim “o ritmo impresso pela oralidade internalizada das canções, que é característica de base para a categorização do gênero canção” (RUFINO, 2006, p.15).

### **Angélica: Quem é essa mulher?**

Muitas são as representações do feminino na extensa produção do cancionista Chico Buarque, mas a canção “Angélica” chama nossa atenção justamente por sua literalidade. Não há metáforas para a análise dessa figura feminina da mãe que busca pelo filho, sendo, pois, o referente da canção tão forte e traumatizante que foi capaz de transformá-la em um “documento histórico do seu tempo” (MENEZES, 2000a, p. 99).

Passamos, então, à transcrição e análise da letra da canção "Angélica", buscando resgatar, nas marcas linguísticas do enunciado, o contexto enunciativo de um discurso que vem entremeado de melancolia e despeja todo o conteúdo social de uma época:

Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse estribilho?  
Só queria embalar meu filho  
Que mora na escuridão do mar

Quem é essa mulher  
Que canta sempre esse lamento?  
Só queria lembrar o tormento  
Que fez o meu filho suspirar

Quem é essa mulher  
Que canta sempre o mesmo arranjo?  
Só queria agasalhar meu anjo  
E deixar seu corpo descansar

Quem é essa mulher  
Que canta como dobra o sino?  
Queria cantar por meu menino  
Que ele já não pode mais cantar.

Essa canção foi produzida por Chico Buarque, no ano de 1977. Ela é composta de quatro estrofes, cada qual de quatro versos. Nota-se que os dois primeiros versos de cada estrofe acusam um retorno sonoro a partir da estrutura da pergunta que se forma. Tal repetição

fônica parece sugerir a repetição semântica que vai sendo formada no texto, devido à variação sobre o tema do sofrimento pela ausência do ente querido, motivo que perpassa todo o poema-canção.

Nos terceiros versos de cada estrofe, têm-se a estrutura variante do verbo "queria" acompanhado nas três primeiras estrofes do advérbio "só". No quarto verso de cada estrofe, há uma reiteração da rima em "-ar" para a retomada da pergunta retórica que abre o início de cada estrofe.

O enunciador construído na composição "Angélica" é introduzido no verso inicial das quatro estrofes a partir da pergunta "Quem é essa mulher". A resposta a essa pergunta que se repete ao longo da canção revela-se no título e nos remete ao contexto social do Brasil de 1971. Essa mulher, Angélica, é a figura materna Zuzu Angel, que lutou, desesperadamente, até morrer, em 1976, num acidente de carro em condições até hoje não esclarecidas, para desvelar o caso do desaparecimento e morte de seu filho, Stuart Edgard Angel Jones, preso político, em 1971. O nome-título feminino corresponderia a um referente da realidade.

De acordo com Menezes (2000a, p. 99), a canção "Angélica" enquadra-se na ordem do trágico, sendo o referente muito forte e, portanto, mesmo que se corra o risco de infringir o estatuto lírico da canção, a autora aposta que a composição é eloquente por si e representa, como já dissemos, um documento histórico. Em "Angélica", texto da vida e texto da obra se unem.

Ao que parece, o nome próprio título da canção "Angélica" nomeia um ser individual, mas como assegurar que a presença desse nome próprio "Angélica" tem como referente a pessoa de Zuzu Angel? Ora, *a priori*, nada existe que possa garantir qualquer comprovação, mas como sabemos, em determinados casos, o nosso conhecimento histórico dos fatos permite inferências decisivas para a produção de sentido de um texto.

Assim, no caso da letra da canção, a leitura se centrará no significado mais amplo do texto, significado esse que não se confunde com o que o texto diz, mas reside no modo como o texto diz, no tom através do qual o texto diz e na perspectiva sob a qual ele o diz. E é esse modo que vai predicar um sentido que será associado ao nome de Zuzu Angel, o que fará com que o nome próprio "Angélica" seja relevante para o sentido do texto.

A própria estrutura do poema-canção utiliza como estratégia para a construção do

referente de "Angélica" a reiteração da pergunta "Quem é essa mulher", pressupondo tratar-se de um ser feminino. Essa mulher é Zuzu Angel que, na canção de Chico Buarque, torna-se Angélica. Segundo Meneses (2000b, p. 57), essa estratégia representaria a passagem do individual para o social, de pessoa a personagem, de documento de seu tempo para obra de arte.

Na verdade, não se estão criando interpretações imagináveis para referenciar o nome de Zuzu Angel ao nome da personagem-título "Angélica"; o poema-canção parece revelar transparentemente esse nome e o seu sentido, mas ao mesmo tempo, parece guardá-lo intocado. Os questionamentos sobre o sujeito enunciador surgem na materialidade textual e incitam o leitor: "Quem é essa mulher"? Quem é esse filho? "De quem é essa história infeliz? Tais perguntas recaem sobre seres cujas ligações, "entremeadas num tecido alusivo e muito sutil, não saltam à vista, embora mantenham um poder de convencimento que se antecipa ao entendimento e garantem sua força" (BOSI, 2001, p. 195).

De fato, existe uma relação de sentido que é dada pela própria língua: a palavra inglesa "angel" tem origem latina, *angelus-i*, remetendo ao substantivo anjo; assim, angélica que vem do latim *angelica-ae*, é substantivo feminino de *angelicus*, relativo a anjo. Angélica, na letra da canção, é ainda, a mãe de um filho/anjo, conforme deixam transparecer os versos onze e doze. Podemos dizer, então, que o nome "Angélica" direciona um sentido importante para a compreensão do texto. Indo mais além, esse nome "Angélica" estaria remetendo ao domínio do discurso religioso e musical, já que angélica, além de ser um instrumento musical era, também, uma lição cantada por ocasião da bênção do círio pascal, levado em procissão de um lugar a outro, remetendo à crucificação, ao sofrimento, à morte e à ressurreição de Jesus.

Essa leitura também abre frentes importantes para a questão da subjetividade; ao remeter o signo "Angélica" ao discurso religioso e conjugá-lo à morte de Cristo, estaria sendo, pois, desvelada, na linguagem que vela, uma outra pista linguística para a produção do sentido desse nome no texto. Há razões históricas contextuais que reiteram essa interpretação: após o desaparecimento do filho, numa busca desesperada e mesmo obsessiva, Zuzu Angel criou um visual de denúncia, passando a se vestir toda de negro, com uma *écharpe* de organza cobrindo os cabelos, um anjo nu rodeado de flores ornamentava o seu colo e, na cintura, muitas cruces de todos os tamanhos; com isso, o símbolo do martírio de Jesus Cristo era o reflexo do seu

martírio de mãe, de sua vida sacra, de sua peregrinação em busca do filho.

Voltemos, pois, à pergunta retórica ("Quem é essa mulher...") presente no texto, a fim de perscrutar-lhe o sentido. Nela, parece ser feita uma eliminação da representação direta do enunciador; este não se apresenta na primeira pessoa; é como se o enunciador não pudesse ou não quisesse, num primeiro momento, ser reconhecido; por isso, o enunciado acaba por soar como a expressão de um fato real, uma verdade incontestável, que está sendo questionada por um enunciador que não se identifica como um ser uno, mas como parte de um grupo que compartilha da mesma cena, ou seja, do conhecimento das coisas que aconteceram e do sofrimento da mulher. O pronome indefinido que inicia o verso, embora faça referência a um sujeito indefinido, é logo recuperado no próprio título do texto ao indicar que se refere não a "não-pessoa", mas a uma pessoa real.

A interrogação vai indiciar a existência de uma entidade linguística que, na proposta de Benveniste (1989, p. 86) "é uma enunciação construída para suscitar uma 'resposta', por um processo linguístico que é ao mesmo tempo um processo de comportamento com dupla entrada". Desse modo, a interrogação funciona como um recurso dêitico do qual o enunciador se vale para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário (enunciatário); no caso, a operação discursiva operada pelo dêitico interrogativo vai remeter a um outro discurso, ou seja, a um discurso interrogando um outro discurso. Esse fato chama a atenção para a importância no processamento discursivo da seleção lexical e prova o quanto o enunciador, numa atividade de interação linguística, opera *com* e *sobre* o léxico, ativando suas propriedades semânticas, sintáticas e discursivas a fim de enunciar-se.

Logo, o que motiva a pergunta recorrente em todo o texto é uma cena lembrada por um sujeito a um outro que dela participa. Essa cena que motiva a pergunta inicial remete a uma experiência real que permanece para nós como segredo, partilhado pelo "eu" e pelo "tu" internos à canção.

Ainda que o enunciador, cuja voz instaura os dois primeiros versos de cada estrofe, não se represente no texto usando a primeira pessoa, ao escolher as palavras e as estruturas, ele vai marcando certa perspectiva diante do que diz. A modalização, que pode estar marcada no texto por diferentes recursos linguísticos, é essa capacidade de modular o discurso deixando nele pistas que marcam essa perspectiva.

Dessa forma, o uso dos verbos no modo indicativo – **é** e **canta** – (Quem *é* essa mulher/Que *canta* sempre esse estribilho) poderia atestar uma modalização da verdade, já que esse tempo expressa asseveração (o enunciador poderia, então, demonstrar que considera o que diz como verdadeiro). Mas note, entretanto, que esses verbos estão empregados em uma frase na interrogativa (modalização-interrogativa) que, de um modo geral, tem como função suspender as condições de verdade da frase. Logo, ela não é nem falsa, nem verdadeira.

Além do tempo verbal instaurado na pergunta, que presentifica o momento da enunciação em discurso direto, o advérbio **sempre** é repetido nas três primeiras estrofes, talvez expressando a certeza do enunciador com relação ao que está dizendo. Assim, a interrogação, que poderia marcar uma quase-asseveração, está acompanhada no texto de verbos no indicativo e de um advérbio que expressam a certeza e não a quase-certeza, o que representa, em nossa leitura, mais uma marca de subjetividade no texto. Além disso, o pronome interrogativo **quem**, empregado em uma interrogação direta, cuja indicação refere sempre à pessoa (função substantiva), está acompanhado do pronome demonstrativo **essa** que, em função do discurso direto, não está perto do locutor que pergunta "-Quem é essa mulher". Mas há, ainda, outro ponto a ser destacado: os dois primeiros versos, que funcionariam como um refrão, trazem, na verdade, um estribilho, um lamento, um arranjo indicado pelo **essa** anafórico, na primeira, segunda e terceira estrofes, (versos três e quatro, sete e oito, onze e doze).

Esse novo estribilho, que compreenderia os terceiros e quartos versos das estrofes, imprime uma marca subjetiva eivada de um tom de "acusação", uma vez que a pergunta, ao ser dirigida, solicita uma resposta que é dada por "essa mulher" que enuncia a partir de uma estrutura que deixa emergir uma idéia de desculpa, "- Só queria", do desculpar-se quanto à interrogação, talvez porque o estribilho, o lamento, o arranjo acabem incomodando. Decerto que, tanto em textos escritos como orais, uma pergunta solicita uma resposta, ou seja, a presença do pronome interrogativo orienta a continuidade do texto, dá seu valor funcional e semântico. Pode-se dizer, então, que há dois estribilhos (lamento, arranjo): um do enunciador e outro da mulher. O segundo responde ao primeiro e este se repete como quem escutasse permanentemente a voz segunda.

Vale notar ainda que o verso final de cada estrofe termina sempre por um movimento

melódico com rima em *-ar* que vai retomar a curva entoativa da interrogação. Dessa maneira, a melodia da interrogação fixa-se como padrão motivico e ressoa nas frases seguintes como se a pergunta ficasse ressoando na melodia da canção.

A circularidade está ainda na pergunta que se refaz embora a resposta se "dê"; pergunta e resposta, portanto, não se complementam, nem gramaticalmente. Isso talvez aponte para vozes que não são necessariamente um "eu" que pergunta e um "tu" que responde, desculpa-se, lamenta e "canta" sem parar, sem direção, repetindo a frustração da situação extralinguística.

Desse modo, todo verso final está comprometido com a volta da interrogação, por meio de uma espécie de dobra circulatória, o que Tatit (1996) chama de "parada da parada", entendido como um lugar onde todo começo seria sempre um recomeço. Inclusive, "essa mulher que canta" desde o primeiro e segundo versos e em todos os primeiros e segundos versos das estrofes, no final do poema, acaba por querer "Cantar por meu menino/ Que ele já não pode mais cantar", imitando mesmo o dobrar do sino que repete, repete, ou seja, "essa mulher..." canta como dobra o sino. Assim, o primeiro e o segundo versos de cada estrofe são respondidos pelo terceiro e quarto, imitando, pois, o dobrar do sino que estaria lembrando a morte.

Acompanhando a pergunta que se inicia no primeiro verso de cada estrofe "Quem é essa mulher...", estão os outros versos "que canta sempre esse estribilho?", "que canta sempre esse lamento", "que canta sempre o mesmo arranjo", "que canta como dobra um sino", que dão um encadeamento linear de palavras e orações que ajudam na produção de sentido, na teia de significados que se tece, pouco a pouco, pela interligação dessas palavras e orações.

Além da reiteração dos verbos no presente e do advérbio **sempre**, que vão produzir efeitos de modalização (e, logicamente, de sentido), temos a articulação sintática que é fator decisivo para a produção de sentido no texto. A estrutura sintática descreve os processos de relacionamento entre as palavras do refrão – a oração subordinada adjetiva restritiva, introduzida pelo pronome relativo *que* é instrumento de inserção. Pode-se dizer que o pronome relativo é o instrumento que opera, entre outras, a propriedade de obrigar toda uma oração a comportar-se como parte de outra; articulando-se a um substantivo, a oração integra-se a um sintagma nominal como termo periférico, em função adjetiva; e o substantivo

escolhido como ponto de inserção é exatamente aquele que o pronome, como anáfora, representa. De fato, o pronome relativo **que** retoma, de forma anafórica, o mesmo substantivo **mulher**, que se repete em todos os versos, com a função de sujeito do verbo **ser**.

É importante também destacar que essas orações, que contêm uma oração subordinada adjetiva restritiva, envolvem uma pressuposição. Essa pressuposição é factual, visto que o verbo dessa oração está no modo indicativo e no presente (**canta**).

Além disso, o uso do pronome demonstrativo **essa** ("Quem é essa mulher..."), além de indicar que o enunciador já havia falado antes na mulher e que volta a referir-se a ela, indica também que a mulher está próxima do interlocutor "essa mulher aí", não "esta mulher aqui". É, pois, a que está cantando e próxima de outro, do **tu**. Nesse sentido, a voz da mulher pode estar respondendo (desculpando-se) ou/e respondendo (insistindo em se fazer ouvir, como uma voz "de fundo") e seria um interlocutor e a pergunta, também se dirige a outro **tu**.

Há, pois, razões linguísticas que parecem atestar essa ilação: a resposta da mulher não combina gramaticalmente com a pergunta do enunciador, "Quem é essa mulher", uma vez que tal resposta está estruturada a partir de um advérbio **só** que modaliza uma desculpa; também o pronome **essa** se refere a uma mulher próxima do **tu**, do interlocutor, e combina com "esse estribilho / esse lamento", próximos a uma segunda pessoa.

Vale ressaltar, ainda, o trabalho feito com o léxico para essa produção de sentido no texto. Observe-se que os substantivos **estribilho**, **lamento**, **arranjo** e **sino** pertencem a um mesmo campo semântico, que expressam a focalização de um assunto e representam certa parcela do mundo que conhecemos. Parece que, numa primeira leitura, esse conjunto está relacionado semanticamente à música, mas, ao explorar o sentido desses substantivos que se interligam pela posição semelhante na estrutura dos versos/das estrofes, constrói-se uma outra teia de significados. Vejamos:

1-estribilho, além de nos levar ao significado de versos que são repetidos no fim de cada estrofe de uma composição, também nos lembra de um significado figurativo, bordão, aquilo que, no caso da personagem aqui retratada, é repetido sempre de forma exaustiva;

2- lamento remete à música na medida em que retoma a forma intertextual, já que nas óperas dos séculos XVII e XVIII, o lamento era um episódio lírico-dramático, cantado ou recitado, antes do desfecho, ou seja, antes da tragédia, do drama e, surge, então, o outro

sentido, de lamentação, de pranto, de choro;

3- arranjo pode tanto ser uma disposição harmoniosa ou artística, como também um conchavo, um conluio; há ainda um outro fator ligado ao uso desse substantivo no texto: ele vem precedido de **mesmo** que é uma palavra demonstrativa de referência textual, cuja função realça a identidade de um elemento do texto. A escolha desse item lexical **arranjo**, precedido de **mesmo**, aponta para uma produção de sentido no texto: na primeira e segunda estrofe, os itens **estribilho** e **lamento** estão acompanhados do pronome **esse**, já na terceira estrofe, ao utilizar o signo **arranjo**, a construção do sintagma é modificada com a inserção de **mesmo**, o que parece denunciar o próprio sentido de conluio, uma vez que esse **o mesmo arranjo** é o que não é o mesmo no texto.

4- com sino acontece algo ainda mais interessante, o enunciador utiliza uma comparação: a "mulher que canta *como dobra um sino*". O signo **sino** vem do latim *signu* que significa **sinal**, mas além desse sentido, o signo **sino** pode ser tomado no campo semântico musical como um instrumento de sonoridade rica. Seguindo o mesmo caminho, o verbo **cantar**, que remete à família semântica da música, pode ser analogicamente substituído por **falar**, e é justamente isso o que a mulher faz no texto, ela fala, denuncia, de forma tão repetitiva e tão sentida, que essa fala pode ser repercutida em forma de música.

Essa fala repercutida em forma de música direciona nossa leitura para outro fio discursivo. Referimo-nos a uma das formas de dramaticidade, a tragédia, que tem como uma de suas finalidades suscitar o terror e a piedade, ou seja, suscitar o terror pela ação hedionda representada, a execração de uma ação criminosa, vergonhosa ou imoral e o medo de que a mesma coisa possa acontecer a nós na vida real. Dessa maneira, a tragédia adere ao real e pode ser entendida "como o meio artístico mais adequado para recolher a desventura humana, assumi-la como indispensável à natureza das coisas e justificá-la sob a forma de uma necessidade, de uma experiência ou purificação" (D'ONÓFRIO, 2000, p. 157).

Nesse sentido, a utilização desses substantivos (estribilho, lamento, arranjo e sino), na voz do enunciador que pode ser coletivo, uma vez que representaria a voz do coro da tragédia, a voz do povo, deixa entrever a modalização afetiva e ideológica, porque além de esses substantivos permitirem ao enunciador revelar avaliações também afetivas e ideológicas do que está dizendo, eles traduzem, como vimos, por seu próprio significado, uma avaliação

negativa daquela história, embora de forma silenciosa ou silenciada, mas, sem dúvida, um resgate histórico.

Parece-nos que tais itens lexicais realçados, também se representam, no próprio poema como canto, mostrando, quem sabe, uma direção metalinguística: o **estribilho** nomeia e mostra o **estribilho**, assim como o **arranjo** que o poema indica e o **lamento** que o próprio poema é.

A voz que representaria o coletivo, o povo, quer saber "quem é essa mulher (...)", já a voz da personagem "Angélica" justifica, através de um descompasso entre pergunta/resposta tentando responder à pergunta do enunciador que "essa mulher" é a mãe que "Só queria embalar (s)eu filho"/ "Que mora na escuridão do mar", "Só queria lembrar o tormento" / "Que fez o (s)eu filho suspirar", / "Só queria agasalhar (s)eu anjo" / " E deixar seu corpo descansar", "Querida cantar por (s)eu menino"/ "Que ele já não pode mais cantar". Tal justificativa, dada por esse segundo enunciador, propicia uma visão de que a pessoa seja também uma voz coletiva que não se responde efetivamente, já que o mistério da morte perdura.

Além disso, essa pergunta tão reiterada poderia também ser lida como uma pergunta de repressão, cujo tom imprime o descompasso (pergunta/resposta), a culpa. Dessa maneira, ao assumir uma função inquiridora, essa pergunta retórica faz que a resposta assumira um tom de desculpa, "Só queria...", por uma acusação, e, por isso, tal estrutura pressupõe mais uma justificativa do que propriamente uma resposta.

Conforme já deixamos antever, estamos direcionando nossa leitura para defender que o texto foi construído a partir de uma enunciação que encontra sentido no contexto histórico da ditadura. Seguindo esse caminho, poderíamos dizer que a voz do segundo enunciador no texto também nos dá pistas que remetem à modalização afetiva e ideológica: os substantivos **filho**, **anjo** e **menino** fazem remissão ao rapaz, cuja vida foi silenciada; o advérbio **só**, além de poder ser lido como uma marca modalizadora que imprime um pedido de desculpas frente à interrogação, foi usado também como um termo quantificador, visto que demonstra a intenção argumentativa assumida pelo enunciador que busca impressionar, ou talvez, convencer o leitor do ponto de vista assumido por ele, o mesmo ocorre com **mais**, advérbio intensificador que tem a função de intensificar o conteúdo expresso pela locução verbal **poder cantar**.

No caso do advérbio **já**, em "Que ele já não pode mais cantar", a natureza desse advérbio instaura a instância enunciativa de lugar e tempo, visto que faz orientação por referência do segundo enunciador a um aqui-agora; portanto, esse advérbio pertence à categoria dos dêiticos, ou seja, **já** = neste/nesse/naquele momento ou período, considerado como precedente de outro(s). O **já** ligado ao **não** reforça ainda mais o processo formador de sentido do texto e funciona como um instrumento de interação dotado de intencionalidade para o recurso argumentativo. É preciso deixar claro, e esse enunciador investe nesse argumento de que "ele já não pode mais cantar", embora já o tenha podido um dia.

O texto registra as ações da figura materna na forma dos verbos **embalar**, agasalhar, **deixar descansar**, verbos esses que indicam os gestos próprios da figura materna, cujo estatuto máximo está na proteção, no cuidado e na preservação do que é frágil: meu filho, meu menino, meu anjo. Da mesma maneira, o pronome possessivo **meu** acompanha os substantivos que designam o filho e esse uso do pronome possessivo traduz basicamente a idéia de pertencer, no caso, o filho é parte do domínio de ação da figura maternal.

Junto aos verbos de ação, que remetem à figura da maternidade, estão os verbos epistêmicos **querer** e **poder** que, ao funcionarem como auxiliares, formam estruturas de perífrases verbais, cujo aspecto é o de desejo, de possibilidade de embalar, de lembrar, de agasalhar, de cantar. A estrutura sintática que esses verbos acionam na voz do enunciador estabelece, na primeira e segunda estrofes, uma sequência: uma oração principal, uma subordina substantiva objetiva direta e uma oração subordinada adjetiva restritiva: "Só queria embalar meu filho" / "Que mora na escuridão do mar"; "Só queria lembrar o tormento" / "Que fez o meu filho suspirar".

Na terceira estrofe, a articulação sintática é outra. A oração principal, cujo verbo é o epistêmico **querer**, tem como subordinada a oração subordinada objetiva direta, mas depois a estrutura não é mais subordinada e sim coordenada, instaurada pelo conectivo "e": "Só queria agasalhar meu anjo" / E deixar seu corpo descansar".

Já na estrofe seguinte, a estrutura também vai mudar na terceira oração, já que esta é explicativa: "Queria cantar por meu menino" / "Que ele não pode mais cantar". Isso prova a retomada, a volta à pergunta. A conjunção explicativa **que** (= *pois*), assume um poder de explicação imediata, mas esta não aponta diretamente para aquilo que a interrogação deixou

em aberto, mas abre a uma exposição da circunstância em que surge a pergunta, e do lugar existencial de onde ela provém, marcando novamente a circularidade que vai sendo construída no texto.

Dessa forma, parece que "a explicação não versa sobre o enunciado da interrogação que acabou de ser feita, que permanecerá intacto na sua transparência irrespondível, mas sobre a raiz da sua enunciação no encontro entre sujeitos, onde mora o problema" (WISNIK, *apud* BOSI, 2001, p. 213).

É claro que o raio de ação dessa articulação sintática se torna importante para a produção de sentido do texto; há um encadeamento lógico entre as idéias que são desenvolvidas por esse enunciator. Além disso, vários itens lexicais ajudam nessa produção de sentido, como no caso da expressão **lembrar o tormento**, em que o artigo definido **o** acrescenta ao substantivo **tormento** a ideia de que esse tormento é tomado pelo enunciator como conhecido, como definido, e até mesmo vivenciado. Isso demonstra que, embora o artigo definido não tenha significação extralinguística, quando conjugado a um nome no texto, acrescenta a ele grandes efeitos de sentido.

Também a preposição **por**, na última fala, além de introduzir o complemento do verbo **cantar**, reforça a ideia de intercessão, de cuidado, de zelo da figura materna com relação ao filho.

Em "Angélica" temos a presença de uma figura materna que lamenta e sofre pela perda do filho encenando uma função social distinta. A voz dessa mãe, no poema-canção, aparece na voz de um segundo enunciator, pois é, justamente, a voz que representa **essa mulher** perguntada pelo primeiro enunciator sendo, pois, mais uma interlocutora.

Dessa forma, em "Angélica" parece ser possível dizer que há duas vozes distintas: a primeira responsável pela pergunta retórica tão reiterada ao longo do texto; e a segunda que, embora devesse, não consegue responder para essa primeira voz e sim para uma voz de lamento. Ora, esses dois discursos instaurados no texto a partir da utilização do discurso direto acabam por apontar outras vozes que podem ser trazidas para dentro do texto: a voz inquiridora, a voz comunitária, a voz coletiva, a voz da mãe, a voz da tragédia. Em certa medida, o poema-canção produz um discurso polifônico que nos conduz a uma orquestra de vozes críticas a entoar os hinos de lamento e angústia, por isso a defesa de seu lugar como

documento histórico, como testemunho de um tempo que quer ser esquecido por muitos.

### **Considerações finais**

O discurso do poema-canção analisado demonstrou que o sujeito responsável pela enunciação pode ser visto como um ser que se revela na e pela linguagem, mesmo que utilize uma “máscara” enunciativa, esse sujeito é apresentado na figura da mãe, da mulher, do outro, do inquiridor, do drama, da tragédia, do jogo entre um linguístico e outro. Assim, procuramos mostrar que existem recursos linguísticos que atuam a serviço da subjetividade no discurso, o que comprova a importância de estratégias linguísticas para construção de uma subjetividade que se manifesta na língua e desvela a imagem do sujeito enunciador.

A análise interpretativa do poema-canção procurou evidenciar que, embora a seleção lexical não constitua, em si, marca de subjetividade, sua importância é relevante para a constituição do sujeito que enuncia manipulando o código para a produção de efeitos de sentido.

A proposta de análise que desenvolvemos procurou evidenciar que pelas estratégias discursivas, a linguagem:

- a) instaura as marcas da subjetividade no discurso, ou seja, constitui enunciadores em um tempo e um espaço enunciativos, além de possibilitar ao fenômeno dêitico mostrar-se como um fator determinante das condições de produção do texto, uma vez que não há texto sem a construção de enunciadores em um determinado tempo e espaço definidos na e pela enunciação;
- b) permite que o enunciador, numa atividade dialógica, manipule o léxico, ativando suas propriedades sintáticas, semânticas e discursivas, a fim de enunciar-se;

Do ponto de vista sócio-discursivo, a análise do poema-canção demonstrou que por meio de estratégias discursivas podemos:

- a) resgatar a composição da memória histórica e política e construir representações dialógicas que evidenciam vozes que emergem diretamente da história social e política;

- b) apontar a enunciação do poema-canção como uma linguagem que o poeta articula para falar sobre determinados temas e também apresentar o tipo de sujeito a que ela (a linguagem) está dando voz.

Os resultados desta análise apontam, portanto, para a necessidade de se valorizar a linguagem como atividade enunciativa, considerando as estratégias discursivas e as condições de produção dos processos discursivos como essenciais para a leitura de um texto e para a produção de seus efeitos de sentido.

### **Referências bibliográficas**

- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. De M. Lahud e Y. F. Vieira. 9. ed. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. v. 1, Trad. Novak, M. da G. e Neri, M. L. Campinas, SP: Pontes, 1995.
- BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral*. v. 2, Trad. Guimaraes / et. al./, Campinas, SP: Pontes, 1989.
- BOSI, A. (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 2001.
- CHEDIAK, A. *Songbook: Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.
- COSTA, N. B. da. Um artista brasileiro: paratopias buarqueanas. In.: ANTUNES, R. (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 325-350.
- D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto: teoria da lírica e do drama*. v. 2. São Paulo: Ática, 2000.
- MARI, H. Os lugares do sentido. *Cadernos de Pesquisa*, Belo Horizonte, n. 1, julho, 1991.
- MENEZES, A. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2000a.
- MENEZES, A. A. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2000b.
- MORIN, E. *A religação dos saberes. O desafio do século XXI*. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

RUFINO, J. de A. *As mulheres de Chico Buarque: análise da complexidade discursiva de canções produzidas na época da ditadura militar*. Dissertação de Mestrado: Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006, 145p.

SILVA, A. V. da. O protesto na canção de Chico Buarque. In.: ANTUNES, R. (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2004, p. 173-178.

TATIT, L.A.M. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

TARDIN, M. M. T. *Cantigas de acordar: análise discursiva do enunciado poético de Chico Buarque*. Vitória-ES: Saberes/Huapaya, 2008.

**Artigo recebido em outubro de 2012.  
Artigo aceito em outubro de 2012.**