



REP's - Revista Even. Pedagóg.

Edição Especial Temática: Análise de Discurso em conceitos e procedimentos

Sinop, v. 13, n. 1 (32. ed.), p. 27-50, jan./maio 2022

ISSN 2236-3165

<https://periodicos.unemat.br/index.php/reps/index>

DOI: 10.30681/2236-3165

CANÇÃO-HOMENAGEM: opressão e resistência no Regime Militar¹

TRIBUTE-SONG: oppression and resistance in the Military Regime

Ana Cláudia de Moraes-Salles

Olimpia Maluf-Souza

RESUMO

O presente trabalho procura compreender as tensões entre repressão e resistência, e seus efeitos de sentido, a partir de uma canção-homenagem a sujeitos vítimas da ditadura. Tomando o recorte da canção e discursos sobre ela como materialidade, discorremos nossas análises fundamentados teoricamente pela Análise de Discurso de linha francesa e base materialista, que compreende o discurso enquanto efeito no outro, considerando a impossibilidade de univocidade dos sentidos, em razão de sua noção de sujeito descentrado. Pelo trabalho, pudemos dar visibilidade às regularidades e às possibilidades de sentido mediante a canção-homenagem, com base na sua imbricação entre diferentes materialidades significantes.

Palavras-chave: Ditadura Militar. Resistência. Canção-homenagem. Análise de Discurso.

ABSTRACT

¹ Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado intitulada **ARQUIVO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA: a constituição de sujeitos e de sentidos pelo regime militar**, sob a orientação da Profa. Dra. Olimpia Maluf Souza, Curso de Doutorado em Linguística, Programa de Pós-graduação em Linguística (PPGL) da Universidade do Estado de Mato Grosso.

The present paper aims to understand the tensions between repression and resistance, and their meaning effects, based on a tribute-song to subjects that were victims of the dictatorship. Taking the cutting of the song and discourses about it as materiality, we discuss our analysis theoretically grounded by the Discourse Analysis of French line and materialist basis, which understands the discourse as an effect on the other, considering the impossibility of univocity of the senses, due to its notion of an off-center subject. Through the paper, we were able to give visibility to the regularities and possibilities of meanings through the tribute-song, based on its imbrication between different significant materialities.

Keywords: Military dictatorship. Resistance. Tribute-song. Discourse Analysis.

Correspondência:

Ana Cláudia de Moraes Salles. Mestra (2017) e doutoranda em Linguística pela Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGL/UNEMAT). Professora efetiva no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT – *Campus Juína*). Cáceres, Mato Grosso, Brasil. E-mail: anaclaudia.salles@gmail.com.

Olimpia Maluf Souza. Doutora e mestre em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora do Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (PPGL/UNEMAT). Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: olimpiamaluf@gmail.com.

Recebido em: 15 de outubro de 2021.

Aprovado em: 1 de abril de 2022.

Link/DOI: <https://periodicos.unemat.br/index.php/rep/article/view/6283/4595>

1 INTRODUÇÃO

Em razão do controle exercido pelos militares (entre 1964 a 1985), sua força administrativa e política, estabelecida por meio do exército nacional, massacrava a frente de resistência da minoria. Aqueles que estavam empossados, naturalmente, utilizavam dos artifícios que lhes eram dispostos para impingir domínio, através da força armada, reprimindo manifestações.

Um dos modos de resistência foi a partir da música, a partir da qual compositores procuravam dar voz, mediante suas canções, à opressão e às várias

violências sociopolíticas que os militares propunham na ditadura. Porém, era um trabalho árduo publicizar tais canções, visto que todas precisavam passar pelo crivo da censura. Portanto, as produções musicais desse período são marcadas por características próprias, que de algum modo visavam o dribble à divisão de censura.

Com base nas condições de produção da ditadura, que envolvem os sujeitos e a situação, a matriz da discussão se fará por uma canção lançada no período da ditadura – **Angélica** –, composta por Chico Buarque, em 1977, em homenagem a Zuzu Angel. Para compreendermos as condições de produção das canções, traremos ainda os discursos que circularam/circulam sobre elas, como entrevistas do compositor e de sujeitos próximos da homenageada, a fim de compreender o funcionamento constitutivo dos discursos que, amalgamados de linguagens e de sentidos, compõem as canções-homenagens.

Para tanto, tomamos como fundamentação teórica a Análise de Discurso de linha francesa e base materialista, área que compreende o discurso seu objeto enquanto efeito de sentidos entre locutores, constituídos pelo atravessamento do interdiscurso.

Tomando a Análise de Discurso e seus pressupostos para que possamos desenvolver nossas considerações analíticas, percebemos o quanto uma área do conhecimento que se atente à interpretação, precisa entrecruzar-se e tocar o campo da história e da psicanálise; refletindo memória, sujeito e língua sem delinear limites por entre eles, a fim de articular e entretecer todos os pontos que fazem tais campos interdependerem-se na feitura da concepção de uma teoria do discurso. Teoria que nos atrai exatamente por apresentar-se como “interdisciplinar”, que não descarta e exterioriza fatores imanentes à língua(gem).

Todo esse caráter material híbrido – do qual não podemos separar ou medir o que lhe é mais vital em razão dessa interdependência mencionada – só pode ser visto pela materialidade significativa, em que a língua e a linguagem se corporificam e transcendem a estrutura desse mesmo corpo, que em sua dança embalada por historicizações, movimenta sentidos.

A partir das análises verificamos, pelo amálgama entre distintas tipologias de linguagem compondo a canção, características que dizem respeito a sua formulação, entre letra, voz, canto, instrumentalizações e que são atravessadas pela historicidade, com a memória do dizer tocando a materialidade da canção-

homenagem, edificando posições-sujeito, gestos de resistência, e dando visibilidade ao acontecimento discursivo (PÊCHEUX, 2012), que se erige no toque entre memória e atualidade.

2 CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO: Ditadura Militar e resistência

O governo militar manteve-se à frente política do Brasil, com uma manutenção turbulenta do poder, marcada por protestos em razão de atos antidemocráticos, praticados pelos militares: o presidente eleito pelo voto da população foi deposto; sem nenhuma eleição, coloca-se um militar no poder; fecham-se partidos; promove-se a censura e a proibição; direitos constitucionalmente assegurados são extintos, dentre várias outras determinações (ARNS et al, 2001).

Na Ditadura, o país teve cinco presidentes: Castelo Branco, Costa e Silva, Médice, Geisel e Figueiredo, todos generais, com altos cargos nas Forças Armadas. Durante a administração desses governantes foram instituídos dezessete Atos Institucionais (AIs), que tinham a função de conferir legitimação e legalidade às ações militares. Do mesmo modo, instituíram diversos Atos Complementares (ACs) e Atos Excepcionais (AEs), que seriam, em sua maioria, incabíveis com os preceitos constitucionais pré-estabelecidos no Brasil. Essas ações eram disseminadas pelos presidentes e por seus apoiadores, como medidas de exceção, necessárias para repelir a “sombra comunista” e para promover a “reedificação da democracia”.

Devido a essa força, estabelecida pelos oficiais, a resistência dos contrários provocava a resistência dos militares, configurando uma maior opressão, pois, em razão das medidas prévias tomadas para controlar os manifestos não serem suficientes, restringia-se ainda mais. A resistência dos militares, a recusa em permitir que o grito dos revoltosos os atingisse, tramava-se pela violência. O que fere o corpo do homem e do sujeito, o que impede e tenta emudecer é o que produz a procura pelo transcender das determinações, como foi feito a partir dos movimentos de resistência. Uma transcendência que concorreu, ainda que paulatinamente, para a desconstrução da dominação militar da época.

Como só se faz política pela língua, Pêcheux (2011, p. 273) afirma que “[...] a luta de classes ideológica é uma luta pelo sentido das palavras [...]”, assim, mesmo

com as bravias medidas de permanência de domínio, a ferramenta perfeita que os militares almejavam instituir mostrou-se insustentável e a falha relativa irrompeu, significando o insucesso, para uns, e o êxito, para outros.

O conflito por essas duas posições, as dos militares e a dos oponentes, indubitavelmente era um conflito pelo domínio dos dizeres, pela absolutização de uma das partes. O que temos são disputas pela singularidade do sentido e pelo convencimento do outro, não apenas essa disputa aberta e consolidada empiricamente, mas uma batalha histórica que se arrasta longamente em nossa sociedade e que delinea e atualiza, pela ideologia, o próprio enfrentamento político que acontecia naquele período, embora não lhe detivesse exclusividades discursivas, visto que são acontecimentos que se dão apenas em razão de outros.

Apesar de dizermos que os militares tinham domínio da mídia, este não era um domínio integral, pois controlavam somente o material divulgado e não a maneira como aqueles que trabalhavam nesse meio concebiam a administração vigente. Portanto, a não aceitação do governo militar era muito grande.

Os espaços que mais externavam críticas ao regime eram o acadêmico e o artístico, que se ligaram, nesse período, aos festivais de música, muitas vezes promovidos nos *campi* das universidades. Contrariando o autoritarismo militar, o discurso desses sujeitos conquistava simpatizantes, que aderiam aos ideais de mudança pela revolução.

Quanto mais visibilidade conseguiam tais discursos, mais enfraquecida era a junta militar. E é por esse motivo que as leis de restrição se enrijeciam, como a promulgada pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), que concedeu poderes absolutos para o então presidente Artur da Costa e Silva, obsteu manifestações e abateu o “habeas corpus”, no caso de crimes políticos, ou seja, contra aqueles que resistiam de alguma forma às diretrizes. Dessa maneira, nesse período de vigilância, medidas de segurança estipuladas pelo governo foram firmadas, como a proibição de se frequentar certos ambientes, e a “liberdade” sondada.

Por essa coerção advinda dos Atos e pela relutância em aceitá-los, nesse momento, diferentes posições são visualizadas no Brasil em período de domínio militar. A mídia, submetida ao regime, estava repleta de filmes curtos, propagandas e textos que louvavam o grupo ditatorial, não havendo espaço para os grupos de oposição se colocarem. Assim, o lugar de escape, o ponto de fuga se fazia pela arte,

principalmente pela música, que, reproduzida em outros ambientes – fora da plataforma da televisão, do jornal e do rádio – difundia-se em canções entoadas nos teatros, nas praças, nos bares e nos pátios, por grupos de resistência, que vocalizavam suas angústias perante o militarismo.

Desse modo, as chamadas canções de protesto possuíam, em grande parte, um teor apelativo que se efetivava em seu propósito, razão pela qual existia uma censura prévia extremamente rígida, criada pela ditadura. Contudo, mesmo em face a todos esses contratempos, as canções eram cantadas e promoviam a dispersão de diversos sentimentos e sentidos em efeito.

3 ZUZU E STUART: uma história de confronto e de morte

As canções de protesto apresentavam várias características que procuravam permitir sua publicização, como jogo de palavras, neologismos, referências à outras canções, mas sempre com a regularidade da denúncia das mazelas advindas desse período. Dentre esse tipo de canção, temos as canções-homenagem que rememoram a vida e a luta de sujeitos vítimas da ditadura. Como expusemos, neste trabalho nos atentaremos a uma dessas canções, intitulada **Angélica**.

Na canção de Chico e Miltoninho, a homenageada é Zuleika Angel Jones, mais conhecida com Zuzu Angel, famosa figurinista brasileira. Nascida em Minas Gerais, Zuzu iniciou seu trabalho costurando para fora e fazendo roupas para as primas, e ascendeu com sua moda ao expô-la internacionalmente, tendo ótima receptividade com peças coloridas e regionalistas. Em 1970, abre loja em Ipanema, no Rio de Janeiro, consolidando o nome de sua marca.

Em 1971, Zuzu encontrava-se no auge de sua carreira, mas o que realmente a lançou aos holofotes, a partir dessa data, foram os seus esforços para encontrar justiça no caso de seu filho, Stuart Edgar Angel Jones. Stuart era um dos dirigentes do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e foi preso em maio de 1971. Após ter conhecimento da prisão do filho, Zuzu inicia a procurá-lo em todos os lugares de seu possível encarceramento, mas tanto o exército quanto a marinha e a aeronáutica negaram diametralmente ter Stuart em seus domínios. A partir daí, inicia-se a batalha de Zuzu, primeiramente para encontrar o local em que seu filho

estava preso e soltá-lo. E, posteriormente, depois de saber de sua morte, reaver o corpo, para poder ter o direito de enterrá-lo.

A estilista faz uma verdadeira mobilização para chamar a atenção de figuras políticas importantes que pudessem ajudá-la com o caso de Stuart. Utiliza a dupla nacionalidade do jovem, que tinha pai americano, para fazer apelos a deputados e senadores estadunidenses.

Zuzu morre em 1976, em um acidente de carro, ou pelo menos isso foi o relatado na época. Publicaram-se, ainda, outras alegações concernentes ao acidente pela Comissão Nacional da Verdade (CNV):

Chegou-se a cogitar que a estilista tivesse ingerido bebida alcoólica e, por isso, perdido o controle do veículo. Essa possibilidade foi logo descartada após o exame toxicológico que atestou a ausência de álcool em seu sangue.

Noticiavam, também, a fadiga da motorista, que poderia ter adormecido no volante, e problemas mecânicos, que poderiam ser a causa do acidente. Fatos que não se comprovaram. (CNV, 2014, p. 1837).

Nos discursos explicativos, relacionados a situações polêmicas, como a da morte de Zuzu Angel, as notas publicadas pelos órgãos de segurança são sempre coniventes com os interesses dos governantes. Isso porque os meios midiáticos não podiam publicar nada que ofendesse os interesses militares. Por fim, o que ficava fichado, registrado, escrito, podendo ser revisitado por um possível levantamento de informações documentais posteriores, era apenas uma voz, que abafava as demais. Os discursos produzidos são magnetizados por um lugar detentor de poder, e esse lugar almejava que apenas uma posição-sujeito se erigisse, mesmo que esse tipo de controle não possa se fazer, em um nível discursivo. Sobre esse funcionamento de interdição, próprio de espaços em que ocorre repressão, Orlandi (2010, p. 65) diz que

Há, assim, ‘furos’, ‘buracos’ na memória, que são lugares, não em que o sentido se ‘cava’ mas, ao contrário, em que o sentido ‘falta’ por interdição. Desaparece. Isso acontece porque toda uma região de sentidos, uma formação discursiva, é apagada, silenciada, interdita.

Os sentidos, em situações como a da Ditadura Militar no Brasil, são constantemente tutelados, interditados e, como a autora diz, o sentido não “cava”, se aprofundando ou se movimentando, ele é enterrado, tem sua locomoção impedida, e

as outras formações discursivas esvanecem-se frente às formulações permitidas e nutridas pelo Regime.

Desse modo, vemos como os discursos dos militares sempre procuram se desresponsabilizar mediante qualquer possível ameaça de acusação que possa recair sobre si, assim como foi com o caso da morte de Zuzu. Os jornais estampavam que o que aconteceu foi um acidente e que, como retomado pela CNV, alguns dos motivos levantados para a ocorrência foram a “ingestão de bebida alcoólica” pela motorista, e a fadiga que poderia tê-la feito “adormecer no volante”. Nessa formação discursiva, a culpabilidade recai no próprio sujeito, pois seria somente sua a inadimplência que nada teria a ver com as punições ou os interesses dos oficiais das Forças Armadas.

Tal rechaço da culpa pôde ser visto não só no caso Angel, mas também em diversos outros, envolvendo artistas, jornalistas e guerrilheiros. Esse modo de dizer, próprio da formação ideológica e política da Ditadura, remonta ainda à ideologia capitalista, na qual o fracasso do sujeito é sempre atribuído a ele mesmo e não a uma conjuntura político-social macro.

São por esses discursos veiculados em todas as mídias e impregnados em cartazes espalhados pelos espaços públicos, que o gesso que envolvia as formações discursivas de protestos se tornava mais espeço e rijo, mas ainda assim rachaduras insistentes permaneciam a aparecer. Antes de morrer, a estilista foi uma dessas rachaduras, que confrontou os militares e não cansou de perguntar onde estava seu filho, mesmo que fosse essa a indagação que os militares mais quisessem calar.

A resistência de Zuzu não se marca apenas na sua arte, pois seus esforços não pararam nos primeiros meses após a morte do filho, mas se estendeu por anos, até que sua voz não pode mais ser ouvida, devido a sua controversa morte.

Zuzu era amiga de vários artistas brasileiros, sendo um deles Chico Buarque. Ela frequentava a casa do cantor e, antes de morrer em um “acidente” de carro, deixou uma carta para Chico, alegando que se algo a ela acontecesse seria obra dos mesmos assassinos de seu filho. Em entrevista, Chico Buarque explica um pouco de sua relação com a estilista e as suspeitas dela a respeito de um possível atentado a sua vida:

Eu conheci muito a Zuzu. Ela foi uma mulher que durante anos depois da morte do filho não fez outra coisa senão se dedicar a denunciar os assassinos do filho, a reivindicar o direito de saber aonde é que estava o corpo dele. Ela ia de porta em porta mesmo. E lá em casa ela ia com muita frequência, como em outras casas também. Ela sabia, inclusive, das ameaças que pairavam sobre ela e dizia que tinha certeza que se alguma coisa acontecesse com ela a culpa seria dos mesmos assassinos do filho, que ela citava nominalmente. Na manhã do dia em que aconteceu o acidente com ela, ela tinha estado lá em casa e deixado as camisetas que ela fazia, gravadas com aqueles anjinhos que eram a marca dela, para as minhas três filhas. Aquilo me chocou muito. Ela passava em casa quase semanalmente, mostrando os relatórios todos do trabalho que ela estava fazendo aqui e nos Estados Unidos [...] Ela chegou a entregar a documentação ao Kissinger pessoalmente, se não me engano, no Hotel Sheraton, quando ele esteve aqui. Clandestinamente ela furou o bloqueio e, um pouco depois, lhe entregou uma pasta com os documentos todos que ela tinha e distribuía entre as pessoas em quem confiava, gostava. Ela morreu um pouco depois disso. (BUARQUE, s.p., 1985).

Como pudemos observar pela entrevista do compositor, a ânsia por justiça de Zuzu tomou proporções gigantescas. O mundo soube de sua história, pois ela a divulgava abertamente em todos os eventos em que participava, entregando dossiês a todos que pudessem ajudá-la em sua causa.

Chico enquanto amigo, como o próprio disse, ficou chocado com a notícia da morte de Zuzu Angel, que no mesmo dia em que faleceu esteve presente na casa do cantor. Talvez por essa proximidade, pelo choque diante da morte e por estar a par dos esforços desempenhados por uma mãe, que, de tão afoita, não temeu as consequências de seus reclames. Chico Buarque, em parceria, compôs, então, uma canção que homenageou e que perpetuou, em letra, arranjo e melodia, os clamores dessa mulher/mãe.

3.1 O estribilhar dos *Angels*: cantos e angústias

Angélica foi composta pouco tempo depois da morte de Zuzu Angel em 1977, e lançada no álbum *Almanaque* de Chico Buarque, em 1981².

² Trabalhamos, exatamente, com a versão de **Angélica** disponível no álbum *Almanaque*, interpretada por Chico Buarque, com Miltoninho ao violão, Novelli ao baixo elétrico, e com arranjo de Dori Caymmi. A canção *Angélica*, na versão analisada por nós, pode ser ouvida acessando o link: <https://www.youtube.com/watch?v=2njisDw3HmA>.

Angélica

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 um sino?

Queria cantar por meu menino
Que ele já não pode mais cantar

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

(**Angélica** – Chico Buarque e Milton³)

Iniciamos lançando nossos olhares a essa canção, enquanto canção-homenagem, composta em período de repressão. Existem algumas propriedades desse tipo de canção, produzida nessas condições de produção, que pretendemos dar visibilidade em nosso trabalho.

A canção leva como título o nome próprio feminino 'Angélica', formulando uma relação com o sobrenome da homenageada, advindo de seu casamento com o americano Norman Angel Jones. Em português, a palavra inglesa *angel* significa anjo, podendo advir daí o título da canção: **Angélica**. A característica principal da canção-homenagem é exaltar seu sujeito alvo, mas vemos que a canção leva o título com um nome que não é o da homenageada. O título poderia ser Zuzu, ou até mesmo Angel, porém ele se coloca como **Angélica**, e não é por acaso.

Na canção-homenagem existe o desejo de se homenagear e de se falar abertamente a respeito do homenageado, entretanto a censura ferrenha estipulada

³ Letra completa da canção disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45106>. Acesso em: 10 out. 2016.

pelo Regime não permitia que se estampasse o louvor, pois isso seria se posicionar contra o governo militar, correndo-se o risco de veto total da canção, que assim não poderia ser veiculada ao público.

Nos efeitos em funcionamento pelas condições de produção do Regime, uma das principais finalidades do louvor prestado em canções-homenagens era mostrar ao outro os dotes e os esforços de quem se foi, arriscar ter a canção guardada e impedida de ter sua divulgação feita seria contrariar esse princípio.

Assim, o título é **Angélica**, fazendo relação não só com o nome, mas também com os anjinhos que sempre apareciam como marca registrada, nas peças de roupa da estilista. Por outro lado, pela morte, o nome funciona como ligação divina, tendo o anjo como aquele que habita os céus e que zela pelos humanos. Por conseguinte, a canção não coloca em funcionamento apenas a memória do sobrenome de Zuzu, mas homenageia também o outro Angel, seu filho.

A canção é composta por dez estrofes de dois versos, os chamados dísticos. Na canção, o último verso da estrofe anterior sempre rima com o primeiro da seguinte, o que consiste em certa metrificação, algo característico da produção de Chico Buarque. As estrofes intercalam-se entre perguntas e desejos não realizados. Na primeira estrofe temos a indagação – “Quem é essa mulher/ Que canta sempre esse estribilho?” – e a resposta como um desejo não realizado – “Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar”. Assim, entre a pergunta e a resposta instituem-se diferentes ordens: a ordem do simbólico, pela pergunta, e a ordem do inconsciente, pela resposta na forma de um desejo. Ao mesmo tempo, produz-se um efeito de encenação do acontecimento discursivo pela atualização da dor, ou seja, pela melodia atualizam-se sentidos.

Como podemos verificar, o título da canção, como dissemos, é **Angélica** evocando o nome de Zuzu Angel, e ao longo de todos os versos vemos mais concordâncias com sua vida e seu sofrimento. Entretanto, o questionamento que surge antes de todas as estrofes, que falam do desejo, é: “Quem é essa mulher?”.

A indagação é sempre construída pela sentença “Quem é essa mulher?” que compõe o primeiro verso, acompanhada do segundo verso da estrofe que diz de ações desenvolvidas por essa mesma mulher, como no primeiro complemento trazido: “Que canta sempre esse estribilho?”.

O estribilho no canto é uma repetição de um verso ou conjunto de versos, que produz efeito de ênfase, sendo que o que se é retomado apresenta-se como tema central. A repetição intensifica as significações trazidas pela música, e nesse caso em particular, partindo das condições de produção da canção composta em homenagem a Zuzu Angel, vemos que esse estribilho foi feito pelo sujeito homenageado na canção, não em canto, mas em exigências, em reclames e em súplicas, enfim, em resistência.

Posteriormente à indagação, é posto, como dissemos, uma resposta que traduz um desejo: “Só queria embalar meu filho/Que mora na escuridão do mar”. A posição-sujeito ocupada na canção é, pois, a de uma mãe que gostaria de ter o corpo do filho, para enterrá-lo de acordo com seus ritos e crenças, mas não pôde, pois este encontra-se perdido, jazendo, possivelmente, no oceano⁴. Podemos ver que a vontade/o desejo da mulher é significada a partir do verbo “queria”, que está no futuro do pretérito, um tempo verbal que exprime situações que poderiam acontecer, mas não acontecem. Portanto, produz-se o efeito de que os esforços foram feitos para que esse objetivo fosse realizado, o de embalar o filho, porém algo impediu a sua concretização. Houve uma impossibilidade, e o “queria” continua ressoando como se essa impossibilidade permanecesse.

De acordo com alguns relatos, o corpo de Stuart teria sido jogado ao mar, entretanto nenhuma asserção sobre o paradeiro dos restos mortais foi confirmada, mesmo a partir das investigações feitas posteriormente pela Comissão Nacional da Verdade:

No momento de fechamento desse Relatório, a CNV segue realizando pesquisas em arquivos policiais com vistas ao esclarecimento do destino final de Stuart Angel e à localização e identificação de seus restos mortais. (CNV, 2014, p. 603-604).

Tais investigações e informações não existiam no momento de composição da canção, e ainda hoje, diz-se que o corpo de Stuart foi jogado no oceano. Porém,

⁴ No período de chumbo, os militares consumiam com os corpos daqueles que morriam, durante as sessões de tortura. Esses corpos não velados, não enterrados geravam uma série de especulações, sendo uma delas a de dizer que a prática dos ditadores consistia em colocar blocos de cimentos nos pés dos mortos e jogá-los nas profundezas do mar. Essa questão, contudo, jamais poderá ser confirmada, pois o mar, além de possuir profundidade e imensidão abissais, possui predadores que poderiam dar fim aos corpos.

a colocação do oceano, diante da falta de informação a respeito do paradeiro do que restou do corpo do filho de Zuzu, acaba por tornar-se uma metáfora adequada, a partir do momento que o mar, em sua composição e profundidade, movimentava sentidos de incerteza e de mistério. Assim, “morar na escuridão do mar” metaforiza um fato histórico, como o voo da morte, quando, na Ditadura Argentina, corpos dos opositores eram atirados ao mar do alto de aviões. Na canção, a pacificidade do mar também é evocada, como se fosse ali que o menino finalmente tivesse encontrado paz em meio a toda luta, tortura, perda e morte⁵.

Hildegard, irmã mais nova de Stuart, após ter descrito a emoção sentida quando ouviu **Angélica** pela primeira vez, lembra de um dos escritos do irmão encontrado por ela:

Lembro-me de Herivelto Martins, que além de um compositor maravilhoso era pai-de-santo e, uma vez, mandou-me o recado: queria falar comigo sobre meu irmão desaparecido. Fui até a casa dele, na Urca. Ele me recebeu de branco, num quarto escuro, velas. Estava em transe espiritual, e me disse que meu irmão estava no fundo do mar. Fiquei muito mexida com aquilo. Pois eu tinha esperança de reencontrar Tuti.

Depois, muitos anos depois, achei uma poesia feita por meu irmão na adolescência, em que ele parafraseava Caymmi, dizendo que devia ser "doce morrer no mar". (HILDEGARD, s.p., 2004).

A jornalista, mesmo sabendo da não confirmação do paradeiro de seu irmão, por todos os discursos que a rodeavam, postulou relações e coincidências que pareciam conformá-la a tomar, de fato, o mar como jazigo de Stuart. Como vimos, o irmão era, conforme a jornalista, um estudioso erudito, e este também em algum momento de sua vida, refletiu a respeito da serenidade do mar diante da morte, como um espaço que silencia gentilmente. Há toda uma poesia entre o fim da vida e o mar, vistas não só em Caymmi, Angel e Buarque, e que fazem funcionar essa memória, que, de algum modo, tornou a perda menos frustrante diante do desconhecimento.

A canção segue, e depois do questionamento de quem poderia ser essa tal mulher, percebemos que ela sempre canta, isto é, todas as ações da mulher em

⁵ Sônia Maria de Moraes Angel Jones, esposa de Stuart, também fazia parte do mesmo grupo de guerrilha do marido, mas precisou fugir do país. Ao saber da morte do companheiro, volta e passa a fazer parte do grupo Ação Libertadora Nacional (ALN). Após dois anos da morte de Stuart, Sônia também é presa, torturada brutalmente e morta.

todos os versos é o cantar. Canta diferentes cantos, com diferentes palavras que são todas encaminhadas para sentidos de resgate e de reencontro, mas não deixa de cantar.

O gesto do canto contínuo pode ser relacionado com o título da canção: **Angélica**, enquanto aquele que é angelical. Sendo uma vez o costume dos anjos, de acordo com o catolicismo, entoar cantos de louvores a Deus, o anjo da canção também faz ressoar seu martírio através da música, pois a “[...] a voz que canta é liberação: o recorte descontínuo das sucessivas articulações cede ao *continuum* das durações, das intensidades, dos jogos de pulsações.” (WISNIK *apud* ROSSI, 2003, p. 27). As nuances vocalizadas pelo proferir das palavras significam um sujeito que diz transcendendo as palavras proferidas que produzem sentidos diferentes no plano do canto.

Outra particularidade na formulação da música é o modo como as pessoas gramaticais são intercaladas em toda a canção. A pergunta “Quem é essa mulher?” e seus devidos complementos são sempre postos na terceira pessoa, enquanto que a vontade vinda em seguida se coloca na primeira, como a voz da própria mulher. É possível dizer, diante dessa alternância de pessoas, que a indagação “Quem é essa mulher?” possa ser feita pela própria mulher que procura por um entendimento de si mesma, por uma identidade perdida em meio à violência e a tanta busca por justiça. É, portando, o “eu” manifestando suas ilusões: querendo se conhecer totalmente, saber quem é, e mostrando seu desejo como bem delimitado:

Algo sempre falta. Aquilo que poderia existir para suprir nossa hiância e ajustar-se às nossas demandas aparece somente como alucinação. Assim, seu caráter é não possuir uma consistência. Sendo um dia desejado alucinadamente pelo *infans*, seu suposto aparecimento é tecido por imagens, contornado pela pulsão, mas sua presença só quer tamponar um vazio, um nada. Por isso, o destino humano é delineado pela insatisfação. Ao mesmo tempo, esta é a mola propulsora da busca. (ROSSI, 2003, p. 48).

Assim, diante da não completude presente no sujeito e no desejo, temos a possibilidade da pergunta partindo do próprio sujeito feminino, que protagoniza a canção, pela perseguição de autoconhecimento. Ou ainda, por outro lado, a questão pode ser feita por uma voz externa, terceira, outra, que pergunta a identidade dessa mulher que melodiza anseios em canto. A voz, com a pergunta, produz efeito de um

retorno, marcado pelos incansáveis cantos da mulher, ao ponto de se querer saber quem é ela, e de onde advêm tais rogos.

A questão da terceira pessoa também poderia se relacionar ao comportamento dos militares, na conjuntura de Ditadura vivida no país, em relação ao caso de Zuzu Angel. A estilista não mediu esforços para disseminar, não só para o Brasil, mas para todo o mundo, a história do assassinato de seu filho, em vistas de conseguir o mínimo, que era enterrá-lo. Notícias a respeito da batalha dessa mãe eram publicadas em diversos lugares do globo, mas no Brasil era abafada o máximo possível. Assim, perguntar “Quem é essa mulher?”, nessas condições poderia agir como uma ironia, ao dizer que não se sabe quem ela é, bem como queriam os militares.

Nos próximos versos da canção dá-se continuidade, com as regularidades de construção, ao que comentamos anteriormente: “Quem é essa mulher/Que **canta** sempre o mesmo arranjo?” Desta vez o que é cantado pela mulher é um arranjo, que entra na mesma rede de sentidos das palavras postas anteriormente, com a mesma função na sentença. Primeiramente “estribilho”, depois “lamento”, e agora “arranjo”, todas significando repetição, insistência, mas com a predominância de terminologias advindas da música como no caso de “estribilho” e de “arranjo”. “Lamento” também poderia adentrar no campo musical, enquanto temática central que toda canção tem em sua composição.

Em resposta, desta vez temos “Só queria agasalhar meu anjo”, verso que é uma paráfrase do terceiro: “Só queria embalar meu filho”. As duas construções fazem significar esse desejo não correspondido de mãe de maneira amena, quando remetemos à história de vida e de morte do filho. As bárbaras torturas imprimidas à Stuart envolvem o caso a uma dor tão crua quanto a violência efetuada. Porém, na canção, não vemos desespero e ódio, mas sim cansaço, advindo da repetição.

Por conseguinte, as repetições de palavras, dispostas na canção, não só imprimem uma recorrência estilística de construção, mas também uma relação com as condições de produção, nas quais Zuzu Angel reitera sem descanso seus pedidos. É por esses entrecruzamentos que a discursividade acontece: comunhão entre memória e atualidade constituída na língua. Portanto, “[...] para ressoar, é preciso a forma material, a língua-e-a-história. Algo do plano da existência produz essa possibilidade junto ao que dá linguagem” (ORLANDI, 2001, p. 102). O material

não fala por si mesmo, pois ele é também materialidade que para operar precisa indispensavelmente da exterioridade, que não é apenas contexto – podendo-se dar a impressão de que é acessório – é na verdade peça basilar no processo de produção de sentidos.

Na materialidade da canção, pensando ainda a língua através da letra, durante todos os versos vistos anteriormente temos a mulher cantando com seus lamentos sendo significados em tom de perpetuidade, o que pode ser confirmado com a presença recorrente da palavra “sempre” nas perguntas (de outro alguém, ou dela para ela mesma), que aparece posterior ao verbo “cantar”, conjugado na terceira pessoa do singular, como na última estrofe a que nos atentamos, e em todas as outras.

A exceção a essa recorrência faz-se no verso que é respondido como uma comparação: “Quem é essa mulher/ Que **canta como** dobra um sino?” (grifo nosso). Nessa estrofe, não temos o “sempre” acompanhado de algum gesto desenvolvido pela mulher; o que aparece é uma comparação, que marca um outro funcionamento para o canto do sujeito-mãe.

Compara-se o cantar ao dobrar de um sino. Dobrar o sino é uma tradição comum de igrejas catolicistas:

Na sua linguagem ancestral, uma das mais belas cadências dos sinos é o seu toque de dobre, o qual, em terra lusitana, do alto das torres das catedrais ou do cimo dos campanários de recônditas aldeias, é o toque de Finados: o choro dos sinos por aqueles que partiram desta vida. (A IDENTIDADE, 2009, s.p.).

Os sinos que dobram nas catedrais e nas igrejas são grandiosos e sempre se concentram no alto para poder disseminar o som longinquamente, atingindo os lugares mais afastados com suas batidas, vezes lúgubres, vezes festivas. Assim, o som advindo de tais sinos tem força e grande volume, bem como os pedidos não atendidos nas emissões melódicas da mulher.

No discurso da canção, a comparação produz, em um só batimento, paráfrase e polissemia (ORLANDI, 2012): parafraseia-se quando relaciona o dobrar de um sino, em tom de tristeza diante da morte, mas produz também polissemia no momento em que o mesmo instrumento, o sino, a partir do repique, produz sentidos de alegria e de comemoração.

Assim, pelo mesmo sino, sentidos outros, não só de melancolia, mas de alegria, são evocados. Porém, em **Angélica** a predominância é o tétrico e a impossibilidade de atingir objetivos, primeiro com Stuart na luta contra o Regime pelo qual foi morto, depois com Zuzu que não conseguiu reaver o corpo do filho e também foi morta pelo mesmo Regime. A luta iniciada por Stuart teve vitória com a deposição dos militares, mesmo que este não a possa ter presenciado. Porém, a luta de Zuzu nem no momento de seu falecimento nem agora se realizou: o local onde jaz o corpo do filho permanece desconhecido, seu canto parecido com o dobrar de um sino continua ecoando, na língua e na história.

Em 1979, Raul Seixas lança um álbum intitulado **Por Quem Dobram os Sinos**. Em uma faixa de mesmo nome, apresenta-se o seguinte verso: “O eco de suas palavras não repercute em nada”, que poderia ser relacionado aos esforços de Zuzu. As palavras da estilista, sem dúvida ecoaram sem serem atendidas, porém repercutiram, deram o que falar, foram assunto, foram notícia em todos os cantos. Uma mãe que “Querida cantar por [s]eu menino/ Que ele já não pode mais cantar”, os dois em conjunção num trajeto marcado pela morte.

Os finais de vida de Stuart e de Zuzu não afetaram apenas a vida um do outro, afetaram todo o brasileiro e toda a humanidade. Como disse o escritor John Donne, em 1764, “[...] a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. **E por isso não pergunte por quem os sinos dobram; eles dobram por ti**” (DONNE *apud* VIZIOLI, 1985, p. 105). Assim, os sinos não se dobram apenas por Stuart, Zuzu, e diversos outros homens mortos em decorrência dessas violências, os sinos também dobram por nós enquanto parte dessa mesma humanidade que, concomitantemente, violenta o outro e a si mesmo.

Podemos ver que a referência ao canto comparado a um sino que dobra pode conversar com outros discursos, produzidos em outros momentos, mesmo que essa talvez não tenha sido a pretensão de quem compôs a canção, pois os próprios “[...] já não decide[m]: ele[s] mesmo[s] faz[em] parte do funcionamento dos sentidos que inaugur[aram]. Ele[s] são parte do ‘evento histórico’.” (ORLANDI, 2007, p. 123). Desse modo, os discursos dispostos em diferentes tempos dialogam, rompendo as grades temporais e lineares que se tenta atribuir à história e à língua(gem).

3.2 A materialidade significativa da canção-homenagem

Logo após a menção do dobrar de um sino ser colocada na canção, um teclar de piano se inicia com intervalos simétricos encenando o badalar do instrumento. O som parecido com o tocar do sino só é interrompido quando os instrumentos passam a ser tocados com mais intensidade, conforme a versão de Chico Buarque, de 1977.

Ao longo de toda a canção, o que se destaca são os clamores da mulher sempre precedidos pela palavra “só”, com exceção da estrofe de comparação – “Quem é essa mulher / Que canta como dobra um sino”. A presença desse advérbio, sinônimo de “apenas” e “somente”, mostra que o desejo da mulher não era nada absurdo, ou de difícil realização. Era só aquilo, só “embalar o filho”, e nada mais. Além da tristeza da morte, o sujeito-mãe enfrenta a tristeza de não poder dizer adeus da maneira convencional. É como se o corpo fosse a peça que faltava, para que ela pudesse se acalmar e se conformar. Porém, a peça nunca foi encontrada, fazendo com que Zuzu não se aquietasse, o que transtornou a Ditadura a tal ponto que a fez findar a vida da mãe de Stuart.

Ter o direito de enterrar o filho morto é algo básico, é de fato, como diz a canção, “só” um gesto que faz parte de todo o processo que envolve a morte, portanto um direito que deveria simplesmente ser concedido, sem todo o calvário pelo qual passou Zuzu. Todavia, as condições de produção falam alto, elas designam “[...] a concepção central do discurso determinado por um ‘exterior’, como se dizia então, para evocar tudo o que fora da linguagem, faz que um discurso seja o que é: o tecido histórico social que o constitui.” (MALDIDIER, 2003, p. 23). Dessa forma, a situação de repressão ditatorial fez com que houvesse deslocamentos nos discursos da época. O que era direito passou a não ser, e o que em outra conjuntura jamais poderia ser visto como um problema e como um desejo repleto de empecilhos para se conceder (no caso o enterro para um filho) tornou-se praticamente uma saga.

O sofrimento vivenciado pela mulher vai além do que a letra faz significar a partir da linguagem verbal e se encontra em outros aspectos musicais, como o próprio modo de se produzir a canção. Em primeira instância, podemos dizer que **Angélica** é um tipo de toada:

Cantiga geralmente melancólica e lenta, sentimental e breve, onde o amor constitui um dos temas principais. Para a musicóloga Oneyda Alvarenga, a toada existe em quase todo o território nacional e **musicalmente não tem caráter definido e inconfundível**. (LAGO, 2016, p. 95, grifo nosso).

Angélica se constitui pela melancolia, tanto em letra quanto em melodia. Os seus versos são cantados compassadamente, com sílabas pronunciadas de maneira alongada como nas palavras “mulher” e “estribilho”, postas na indagação, e em “filho”, “escuridão” e “mar”, que são vocábulos componentes do desejo da mulher.

Nessa intercalação entre perguntas e respostas/desejos, as emissões vocais permanecem estendidas em palavras que ocupam sempre o mesmo lugar nos versos das estrofes como em “lamento”, “tormento”, “arranjo”, “anjo”, “descansar” etc. Esse alongamento produz sentido de continuidade, de maneira parecida com as reticências, em um plano gráfico. As palavras cantadas ressoam por muito tempo, bem como as lamúrias da mãe, que se relacionam a essa mãe em particular que fez com que suas palavras continuassem repercutindo, e que, de tão intensas, parecessem coro.

Como a própria conceituação de toada nos mostra, essa modalidade de canção é geralmente curta. Quando apenas lemos a letra, sem entrarmos em contato com a melodia, ela se apresenta como uma peça breve que poderia durar aproximadamente dois minutos quando em canção, porém conta com mais de três minutos de duração, e isso com uma curta introdução e um fechamento praticamente imediato depois da emissão da última palavra da produção musical. Isso ocorre em razão da grande expansão de sílabas em muitas palavras da canção.

Tatit (2002), ao refletir sobre as relações entre os temas de canções e os seus modos de construção melódicos, rítmicos e harmônicos, propôs três grandes grupos em que essas relações poderiam se fazer: a *figurativização*, na qual a melodia se aproxima mais da linguagem oral; a *tematização*, na qual são as palavras que se adequam a melodia mesmo que forçosamente, com frequente presença de silabadas⁶, e a *passionalização*, cuja dominância:

[...] desvia a tensão para o nível psíquico. A ampliação da frequência e da duração valoriza a sonoridade das vogais, tornando a melodia mais lenta e contínua. A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de

⁶ Mudança da sílaba tônica de uma palavra, com fins de encaixá-la em uma melodia em particular.

seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (*ibidem*, p. 23).

Vemos que o autor coloca nessa categoria canções que detêm lentidão ao melodizar a letra, que pelo alongamento da projeção da voz termina por dar destaque às vogais, bem como acontece em **Angélica**. Segundo ele, as canções do tipo *passionalização* chegam a levar aquele que entra em contato com elas à inércia, por meio de uma identificação que inebria através da cadência vagarosa e maleável.

O autor reflete a respeito da *passionalização*, como sugerido pelo nome, por um predomínio da paixão e do amor, de uma maneira romântica, porém **Angélica** também poderia entrar nesse campo, uma vez que narra o amor desunido de uma mãe e de um filho, com a presença reiterativa do “[...] sentimento de falta de um objeto de desejo.” (TATIT, 2002, p. 23). Um desejo que, como viemos discutindo anteriormente, não se concretiza e que continua a ecoar faltas.

A produção de sentidos, permitida a partir da materialidade musical, transita a partir do som, pela melodia e/ou pela instrumentalização. **Angélica**, no álbum *Almanaque*, compõe-se com predominância acústica por dois instrumentos: o violão e o baixo, bem marcados ao longo de toda a canção. Na introdução, temos um dedilhar de violão acompanhado de um piano, que tem seu volume diminuído no momento em que a voz entra. O baixo delineia-se ao longo de toda a música, e é um instrumento que possui sonoridade grave que traz profundidade, o que concorda com a lentidão marcante da canção, pois o grave pelo qual se caracteriza o baixo elétrico se edifica por “[...] sons de menor frequência, são **vibrações lentas** que correspondem a sons graves ou baixos.” (DAREZZO, 2016, s.p., grifo nosso).

Angélica inicia-se em um tom maior (C – Dó), mas, na disposição dos acordes, apresenta intercalação com tons menores (como Em7/B, Em/B, F7m/A etc.). Diante dessa característica, podemos observar que há uma preponderância de tons menores, e essas dissonâncias dão sofisticação à canção, produzindo o efeito de nostalgia e lamento.

O modo como o arranjo é montado segue o mesmo, até meados da canção, quando, a partir dos versos “Quem é essa mulher/Que canta sempre o mesmo arranjo?”, o arranjo passa a contar com o som de um violino produzindo um efeito

lastimoso, mas também suave. Sem metais e eletrônicos fortemente marcados, a doçura dos instrumentos arranjados em **Angélica**, respeita o tom fúnebre imanente às condições de produção da canção, significando perda e morte.

Doçura e leveza são, ainda, postas em relevo na voz de Chico Buarque, intérprete da canção. O estilo *cool*⁷ do artista, herdado da bossa-nova, atribui tenuidade a peça musical. Mais uma vez⁸, Chico, pelo assujeitamento à língua(gem) através da música, se constitui como sujeito pelo cantar e pelo modo como emite sua voz, produzindo o efeito de tomar posição feminina, em vínculo harmonioso com os componentes sonoros da canção e com a história e a ideologia concernentes ao período em que o discurso foi produzido.

A intersecção entre materialidades coloca a canção como produção de amálgama, na qual, como diz Souza (s.d.), as modulações vocais se apresentam como mais uma peça fundamental da canção como um todo:

É preciso mesmo uma escuta refinada, atenta aos pontos e modos de articulação entre esta voz e a materialidade da língua em que se articula, para apreender os traços furtivos que indicam sua distância entre o que profere e o contexto discursivo sobre o qual recaem frações desse proferimento. Frequência, intensidade, ritmo, duração podem induzir maneiras singulares de realizar sons a ponto de a voz resultar dominante, até mesmo indiferente com respeito ao ato de falar e o sentido a vir por ele. (SOUZA, s.d., p. 5).

O deslocamento da fala para o canto não consiste em uma maneira mesma de se assujeitar à língua(gem), pois há elementos que são próprios a cada uma dessas materialidades, mesmo que “[...] o canto sempre [seja] uma dimensão potencializada da fala.” (TATIT, 2002, p. 41). Assim, o canto advém do falar, entretanto se apresenta como espaço em que o sujeito se submete a todo um ordenamento melódico e rítmico, os quais não se fazem na fala, com preocupação técnica enquanto construção de peça artística.

As modulações e diferentes roupagens dadas à voz produzem sentido no discurso da canção. Em **Angélica**, a voz é disposta de maneira constante, sem

⁷ O *Cool Jazz* é uma evolução do *Bebop*, relacionado a um estilo de execução calmo e brando por parte do instrumentista. **Cool jazz 1950.** Disponível em: www.clubedejazz.com.br/ojazz/historia_cooljazz_01.php. Acesso em: 17 dez. 2016.

⁸ Chico Buarque, em diversas composições interpretadas ou não por ele, toma posição feminina ao cantar, como em *Atrás da Porta* (1972), *Tatuagem* (1973), *Olhos nos Olhos* (1976), *O Meu Amor* (1978), *Folhetim* (1978), *A História de Lily Braun* (1983).

arrebatamentos e melismas. Com tonalidade baixa, a voz, em praticamente toda a canção, não se vê exigida a alcançar agudos. Durante toda a música, a voz toma entonação regradada, com reprodução das sílabas tônicas nos lugares adequados, mesmo com o alongamento das sílabas de algumas palavras.

A única parte em que a linearidade presente na voz é alterada acontece nas duas últimas estrofes que são a repetição exata das duas estrofes iniciais: “Quem é essa mulher/Que canta sempre esse estribilho?/Só queria embalar meu filho/ Que mora na escuridão do mar”. Há uma subida de um tom e meio (parte do C – Dó, para o Eb – Mi Bemol), que faz a voz de Chico deixar o moderado e ir para um ímpeto.

Tal mudança, feita na repetição da ideia principal da canção, produz efeito de ênfase, não só no plano da língua por aparecer de novo, enquanto única repetição de duas estrofes em toda a peça musical, bem como pelo tom mais alto que fez a voz do cantor se erguer, significando um brado insistente de uma mensagem final que precisa ser ouvida. Na última palavra do verso final, “mar”, há o maior alongamento de todas as palavras da canção. O vocábulo monossílabo é emitido por mais de cinco segundos suscitando sentidos de imensidão.

A homenagem a Zuzu Angel, em **Angélica**, é intimista e suavemente nos diz da dor de uma mãe, em meio ao desconhecido. Cada minúcia da canção significa, mas sem trazer um louvor direto e agressivo, pelo contrário, é alusivo, poético e gentil.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na empreitada desta pesquisa, diversos presentes/ausentes se materializaram no *corpus*, permitindo-nos dizer em análises como o discursivo funciona nessas produções de língua(gem). A imbricação entre diferentes materialidades nos permitiu observar o quão cambiante é o sentido, pois há produções, deslizamentos e contradições, em cada materialidade analisada. Assim, a aparente/evidente significação unívoca é sobrepujada pela dispersão, determinada pela ordem do discurso (LAGAZZI, 2007).

Portanto, em relação à imbricação da materialidade significativa, este trabalho nos permitiu a compreensão de algumas questões e, ainda, permanece suscitando

questionamentos que tangem aos liames constitutivos entre a língua, a história e as distintas materialidades produtoras de efeitos de sentido, encaminhando-nos a novas análises a partir das quais poderemos aprofundar nossa reflexão teórica sobre língua(gem) e sujeito.

Demos, então, visibilidade a esses gestos de resistência como modos de significar a dor da perda nas construções dos versos, nas modulações das vozes e nos instrumentos, mostrando o modo como esses elementos concordaram/concordam com as histórias de vida e de morte, desembocando-se em propriedades características do que chamamos canção-homenagem, modalidade musical que se apresenta como tributo.

Através desta escrita, pudemos compreender o quão curvilíneo é o caminho pelo qual uma análise pode seguir, tomando direções diversas. Tais direções são ditadas pela materialidade simbólica que anseia em se mostrar viva e dinâmica, em sua performance oscilante.

Essa materialidade dá-nos consentimento para tentar compreendê-la, em cada posição e movência de sentidos, funcionamentos que nos mostram que é esse dispositivo teórico, o da Análise de Discurso, que permite o desapego do estreitamento de olhares e o lançamento a um espaço de outros, de (des)conhecidos possíveis pela discursividade.

REFERÊNCIAS

ARNS, Paulo et al. **Brasil: nunca mais**. Projeto A. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985.

A IDENTIDADE: jornal da casa Botelho de Gusmão. 2009. O dobrar dos sinos. *In: A Identidade*. Disponível em: <http://aidentidade.blogspot.com.br/2009/10/o-dobre-dos-sinos.html>. Acesso em: 25 jan. 2017.

ANGEL, Hildegard. **Letra para uma mãe lutadora**. *In: Jornal do Brasil*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/artigos/artigo_ib12_0604.htm. 2004. Acesso em: 10 jan. 2017.

BUARQUE, Chico. Notas sobre Angélica. [Entrevista cedida a] Angélica Sampaio. **Radio Atividade**. São Paulo, 1985. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_angelica.htm. Acesso em: 7 dez. 2016.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE (CNV). **Relatório da Comissão Nacional da Verdade**: vol III, Mortos e desaparecidos políticos. Brasília: CNV, 2014. p. 1996.

Disponível em:

http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_3_digital.pdf. Acesso em: 16 maio 2016.

DAREZZO, Daniel. **Altura do Som**: O que é Grave e Agudo?. Disponível em:

<http://auladeviola.com/altura-do-som-o-que-e-grave-e-agudo/#sthash.hwgJ0RDm.PbxQ69wm.dpbs>. Acesso em: 26 jan. 2016.

LAGAZZI, Suzy M. O recorte significante na memória. *In*: INDURSKY, Freda; FERREIRA, Maria C. L.; MITTMAN, Solange (org.). **O discurso na contemporaneidade**: materialidades e fronteiras. São Carlos: Claraluz, 2009.

LAGO, Sylvio. **Música erudita brasileira**: gêneros e formas. São Paulo: Editora Biblioteca 24h, 2016.

MALDIDIER, Denise. **A inquietação do discurso**: (re)ler Michel Pêcheux hoje. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni. **Análise de discurso**: princípios e procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ORLANDI, Eni. **Discurso e texto**: Campinas: Pontes, 2001.

ORLANDI, Eni. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni. Maio de 1968: os silêncios da memória. *In*: ACHARD, Pierre et al. **Papel da memória**. Campinas: Pontes, 2010.

PÊCHEUX, Michel. As Massas Populares são um Objeto Inanimado?. Trad. Suzy Lagazzi. *In*: ORLANDI, Eni. (org.) **Análise de Discurso**: Michel Pêcheux. Campinas: Pontes, 2011. p. 251-273.

PÊCHEUX, Michel. **Discurso**: estrutura ou acontecimento? 6. ed. Campinas: Pontes, 2012.

ROSSI, Deise Mirian. **O amor na canção**: uma leitura semiótico-psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

SOUZA, Pedro. **O sujeito no discurso**: modulações operadas pelo drama na voz.

Disponível em:

https://www.academia.edu/4016382/O_sujeito_no_discurso_modulacoes_operadas_na_voz. Acesso em: 10 nov. 2015.

TATIT, Luiz. **O cancionista**: composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 2002.

VIZIOLI, Paulo. **Jonh Donne**: o poeta do amor e da morte. Ed. bilíngue. São Paulo: J. C. Ismael, 1985.