

## O GÊNERO TEXTUAL CANÇÃO E A SEMIOLINGÜÍSTICA DO DISCURSO: IMAGINÁRIOS DE RESISTÊNCIA E PASSIVIDADE EM "CAROLINA" (1967)

THE TEXTUAL GENRE OF SONG AND THE SEMIOLINGUISTICS OF DISCOURSE: IMAGINARIES OF RESISTANCE AND PASSIVITY IN "CAROLINA" (1967)

Graziela Borguignon Mota<sup>1</sup>

**RESUMO:** O período da ditadura militar brasileira (1964-1985) foi marcado por uma repressão sistemática que impôs desafios estéticos e políticos à produção artística nacional. Este artigo analisa a letra da canção "Carolina" (1967), de Chico Buarque de Holanda, com o objetivo de identificar como as estratégias linguístico-discursivas constroem imaginários de resistência e passividade. A fundamentação teórica ancora-se na Teoria Semioliológica de Patrick Charaudeau, articulada às concepções de gêneros discursivos de Bakhtin e Marcuschi e à perspectiva semântico-estilística de Valente. Metodologicamente, realiza-se uma análise qualitativa pautada nas operações de discursivização (identificação, qualificação, ação e causação) e no dispositivo da encenação narrativa. Os resultados revelam que a personagem Carolina transcende o lirismo nostálgico para atuar como uma metáfora da inércia e omissão da sociedade brasileira frente ao regime autoritário, enquanto o narrador personifica o anseio pela redemocratização. Conclui-se que o texto utiliza o sentido implícito e o contrato de comunicação para burlar a censura, consolidando um imaginário sociodiscursivo de melancolia vinculado ao confinamento sociopolítico da época.

**Palavras-chave:** Gênero textual letra de canção. Chico Buarque. Semioliológica. Ditadura Militar. Imaginários Sociais.

**ABSTRACT:** The Brazilian military dictatorship (1964-1985) was marked by systematic repression that imposed aesthetic and political challenges on national artistic production. This article analyzes the lyrics of the song "Carolina" (1967), by Chico Buarque de Holanda, aiming to identify how linguistic-discursive strategies construct imaginaries of resistance and passivity. The theoretical framework is grounded in Patrick Charaudeau's Semioliological Theory, integrated with the discursive genre concepts of Bakhtin and Marcuschi, and the semantic-stylistic perspective of Valente. Methodologically, a qualitative analysis is conducted based on discursivization operations (identification, qualification, action, and causation) and the narrative staging device. The results reveal that the character Carolina transcends nostalgic lyricism to act as a metaphor for the inertia and omission of Brazilian society regarding the authoritarian regime, while the narrator personifies the longing for redemocratization. It concludes that the text employs implicit meaning and the communication contract to bypass censorship, consolidating a socio-discursive imaginary of melancholy linked to the socio-political confinement of the period.

**Keywords:** Lyrics as a textual genre. Chico Buarque. Semioliologicals. Military Dictatorship. Social Imaginaries.

---

<sup>1</sup>Doutora. Professora da Universidade Veiga de Almeida. UVA/UFF.

## INTRODUÇÃO

O Brasil permaneceu entre 1964 e 1985 governado por um regime ditatorial. Este período foi marcado por intensa repressão, violência, perseguição e censura aos movimentos sociais que se apresentavam contrários ao regime opressor. Centrados no período aqui recortado (décadas de 60 e 70 do século XX), notamos a dimensão do alcance da repressão militar.

Sabe-se que a sociedade, a televisão, os jornais, as rádios, ou seja, os meios de comunicação, em geral, foram duramente censurados, impedidos de fazer menção negativa ao regime imposto pelo golpe militar. Até mesmo os artistas brasileiros consagrados nacionalmente “perderam” seus direitos de composição e expressão verbal. O lirismo, a subjetividade e a arte dos intérpretes ganharam novos contornos, em virtude da recorrente violência na ditadura.

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

2

Nesse cenário de repressão, nota-se a dimensão que a estratégica expressão verbal, especialmente materializada em forma de canção, é capaz de atingir. Por meio da canção mobilizam-se multidões, como fora o caso de certas canções buarqueanas. Um bom exemplo foi “Apesar de Você” (1970), símbolo das canções de protesto, conhecida como uma espécie de “grito” libertário.

Neste artigo, pretende-se abordar o gênero letra de canção de acordo com a perspectiva de Valente (2004) e apresentar aspectos teóricos calcados em Charaudeau (2004). Apresentaremos uma breve revisão da literatura sobre gêneros discursivos a partir dos estudos de Marcuschi (2008) e Bakhtin (2011).

## EIXO TEÓRICO

A eficácia da canção está, também, no âmbito da reflexão gerada no interlocutor projetado, que estava inserido na situação social e histórica da nação. A canção atua sobre o ouvinte provocando envolvimento emocional, efeito sinestésico e empatia a quem aprecia o canto. Dessa forma, aproximava-se e promovia-se interação entre as instâncias produtora

(compositor) e receptora (público-alvo brasileiro), as quais – imaginava-se – comungavam os mesmos anseios e propósitos naquele momento, expressos nas letras de canção.

Valente (2004) postula um estudo semântico-estilístico das poesias cantadas combinadas aos elementos antropológicos e sociológicos presentes na cultura brasileira. Segundo o autor, uma abordagem linguística não deve ignorar a relação histórica presente na letra de canção: é preciso comungar língua e povo. Valente (2004, p.194) diz:

No que respeita às letras de música, é fundamental que sejam vistas como integrantes de canções e não poemas da Literatura. Elas são letras musicais ou letras poéticas e devem ser abordadas nos aspectos morfosintáticos e semântico-estilísticos quando apresentarem expressividade textual. Se há quem diga que compositores como Caetano e Chico não devem ser considerados poetas e não podem ser incluídos na geração 60, existem aqueles como Anazildo Vasconcelos da Silva<sup>2</sup> – e eu entre eles me incluo – que vêm como artífices da linguagem poética tais compositores.

De acordo com Valente (2004), o Modernismo promoveu a convergência entre música e literatura. O autor enfatiza o percurso de Vinicius de Moraes, poeta modernista, que migrou da poesia literária para a canção popular. Para Moriconi (2002, p.250 apud Valente, 2004, p.198):

O poeta letrado pós-modernista ou pós-tropicalista parte de Caetano Veloso e não de Camões. Ele não parte de Carlos Drummond, ele parte de Chico Buarque. Inclusive ele vai chegar a Drummond Via Chico. Pois, do outro lado, em Caetano, Chico, Gil e todos os demais, a canção popular muitas vezes busca a tradição da cultura letrada como fonte de inspiração.

Na perspectiva Semiolinguística, cunhada por Charaudeau (1999), os estudos sobre os gêneros discursivos podem ser abordados distintamente. Os gêneros podem ser classificados como uma problemática cognitiva quando realçam categorias formais da língua (construções de frases, emprego de pronomes e de conectores). Ao passo que, quando estão inseridos numa problemática comunicativa, há uma correlação entre a recorrência de marcas formais e as respectivas condições de produções situacionais (discurso publicitário, discurso didático, entre outros).

Charaudeau (2004) propõe pensar os gêneros a partir da natureza comunicacional. Segundo o autor, essa noção deve articular aspectos fundamentais, tais como: a ancoragem social do discurso, a natureza comunicacional, as atividades languageiras e as características formais dos textos.

Nesse sentido, Charaudeau (2004, p.18-19) propõe que um gênero do discurso não pode

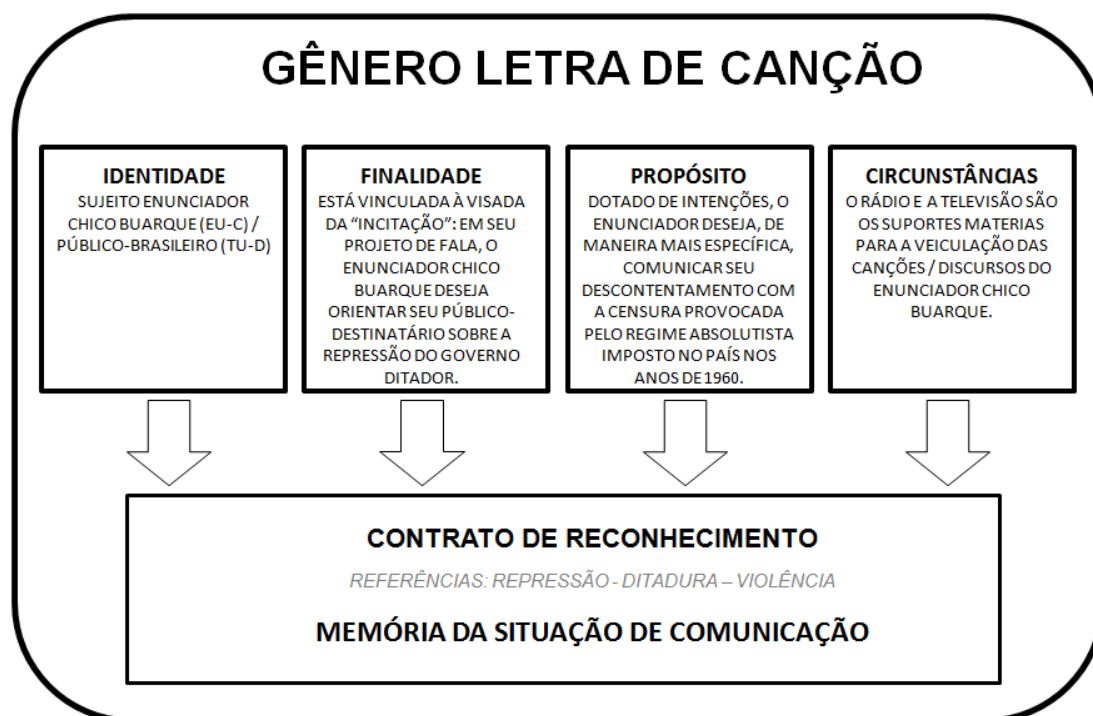
---

<sup>2</sup>Segundo Anazildo (2002, p.77 apud Valente, 2004, p.194), a única alternativa para os poetas de 60, que não comungavam com ideias formalistas das Vanguardas, era buscar outro canal de comunicação. Foi assim que a poesia invadiu o setor música popular e ganhou o rádio e a televisão, e o palco dos festivais da canção virou plataforma de lançamento dos manifestos poéticos da geração de 60.

ser definido por meio de características formais exclusivas, e sim, pelos traços específicos e recorrentes constitutivos de um determinado gênero. “As características formais seriam somente traços caracterizadores que trariam aos textos propriedades específicas e não traços definitórios que trazem aos textos propriedades constituintes”.

Para Charaudeau, a visada é um dos elementos essenciais na caracterização de um gênero. Ressalta-se, ainda, que o componente finalidade será o responsável pela construção de uma visada discursiva. Charaudeau (2004, p.23) define a visada como “uma intencionalidade psicosociodiscursiva que determina a expectativa (*enjeu*) do ato de linguagem do sujeito falante e, por conseguinte da própria troca linguageira”. Além da finalidade, Charaudeau (2004) destaca outros três componentes essenciais do contrato comunicacional: identidade, propósito e circunstâncias. Segundo Sousa (2004, p.192), “é pelo contrato comunicacional que são constituídos e definidos os gêneros do discurso, o que permite a um sujeito reconhecer um discurso, seja ele oriundo de uma publicidade, romance ou dos diversos aspectos da falas cotidianas”.

Com base nos pressupostos de Charaudeau (2004) sobre os gêneros discursivos, representamos no quadro a seguir o Gênero Letra de Canção, aplicado ao contexto das canções buarqueanas.



**Quadro 1** – Gênero Letra de Canção buarqueana à luz da Teoria Semi linguística do Discurso

Assim como o Contrato de Comunicação, postulado central da Teoria Semioliúística, um gênero discursivo apresenta suas restrições e estratégias. Para Charaudeau (2004), a questão que se coloca fundamentalmente é das restrições e da liberdade disponíveis ao sujeito falante, já que toda produção linguageira está submetida a restrições próprias dos gêneros do discurso.

Charaudeau (2008, p. 77-78) salienta ainda que os gêneros textuais podem coincidir com um modo de discurso predominante em sua organização, contudo, podem, também, resultar da combinação de vários desses modos. O autor estabelece uma distinção entre texto e gênero textual.

O texto é a manifestação material (verbal e semiológica: oral / gráfica, gestual, icônica etc.) da encenação de um ato de comunicação, numa situação dada, para servir ao Projeto de fala de um determinado locutor. Ora, como as finalidades das Situações de comunicação e dos Projetos de fala são compiláveis, os Textos que lhes correspondem apresentam constantes que permitem classificá-los em Gêneros Textuais. (Charaudeau, 2008, p.77-78)

Por sua vez, os gêneros textuais, segundo Marcuschi (2008), são textos materializados em situações comunicativas presentes em nossa vida diária, vinculados aos aspectos culturais, sociais e históricos de uma dada comunidade linguística. Para o autor, a comunicação verbal se origina por meio de algum gênero textual, caracterizando-se como atividade sociodiscursiva, ancorada na tríade linguagem, homem e sociedade. Nessa perspectiva sobre os gêneros textuais, Bronckart (1999) diz que “a apropriação dos gêneros é um mecanismo fundamental de socialização, de inserção prática nas atividades comunicativas humanas”.

É importante destacar as contribuições teóricas de Mikhail Bakhtin acerca dos gêneros textuais ou gêneros do discurso, expressões que podem ser usadas intercambiavelmente, sendo a segunda adotada pelo linguista russo. Para Bakhtin (2011, p.261), a utilização da língua se manifesta em forma de enunciados (orais ou escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados são caracterizados como tipos relativamente estáveis, pois contribuem para que a troca comunicativa entre falantes ocorra de forma organizada e de maneira que os falantes da língua se compreendam mutuamente e utilizem os gêneros adequados à situação linguageira. Nas palavras de Bakhtin (2011, p.261-2):

Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo de comunicação.

Schneuwly (2004) filia-se à noção de gênero proposta por Bakhtin quando concorda que o gênero é um instrumento. Contudo, o autor propõe que se deva acrescentar um sujeito (locutor-enunciador) e uma ação (situação definida por uma série de parâmetros) com o auxílio de um instrumento semiótico, o gênero. Segundo ele, a escolha do gênero se faz em função da definição dos parâmetros da situação que guiam a ação, que se institui em uma relação meio-fim, considerada como a estrutura de base da atividade mediada.

A comunicação entre falantes de uma língua se realiza verbalmente por algum texto. Essas manifestações verbais encontram-se estabilizadas em gêneros textuais. Segundo Marcuschi (2010), autores como Bakhtin e Bronckart consideram a língua em seus aspectos discursivos e enunciativos, e não em suas peculiaridades formais, caracterizando a língua como atividade social, histórica e cognitiva. Nesse viés, privilegia-se a natureza funcional e interativa e não o aspecto formal e estrutural da língua. Tal noção associa-se ao caráter de indeterminação e de constituição da língua, pois a língua, para os autores citados, não é percebida como espelho da realidade nem como um instrumento. Para Marcuschi (2008, p.163), a “língua é uma atividade sociointerativa de caráter cognitivo, sistemática e instauradora de ordens diversas na sociedade”.

O gênero textual, para o autor, refere-se aos “textos materializados” presentes em nosso dia a dia e que apresentam “características sociocomunicativas” definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição particular. Caracterizam-se como textos empiricamente realizados que cumprem funções em situações comunicativas. Possuem um número expressivo de representações, tais como: carta pessoal, telefonema, bilhete, reportagem jornalística, sermão etc.

Os gêneros textuais são baseados em aspectos sociocomunicativos e discursivos, considerados como critérios externos, já os tipos textuais estão fundamentados em traços linguísticos e formais, os critérios internos. Para Marcuschi (2010), os gêneros são entidades comunicativas e formas verbais de ação social que permanecem organizadas e vinculadas à vida social e cultural do homem.

Os gêneros estão vinculados às práticas sociais, nas quais os seres sociais estão profundamente envolvidos. Os gêneros exercem no cotidiano, portanto, o papel de um “balizador” situado social e culturalmente, que orienta o falante a agir e usar o código adequadamente.

Nesse contexto, propomos, como análise de *corpus* neste trabalho, um estudo sob o viés semiolinguístico da letra de canção buarqueana, com o propósito de descortinar aspectos linguístico-discursivos que integram a constituição de um imaginário sociodiscursivo multifacetado de luta contra a censura.

## A CANÇÃO BUARQUEANA EM ANÁLISE: “CAROLINA” (1967)

A canção será investigada a partir de sua temática, com vistas a interpretarmos seu contexto. Em seguida, observaremos os aspectos formais característicos do gênero textual letra de canção. Além disso, analisaremos o processo de discursivização<sup>3</sup> com base nas quatro operações que envolvem o processo de transformação. Finalmente, será apresentada a organização narrativa e a correspondente encenação a fim de alcançarmos os imaginários sociodiscursivos projetados.

### Chico Buarque/1967

*Carolina  
Nos seus olhos fundos  
Guarda tanta dor  
A dor de todo esse mundo  
Eu já lhe expliquei que não vai dar  
Seu pranto não vai nada mudar  
Eu já convidei para dançar  
É hora, já sei, de aproveitar  
Lá fora, amor  
Uma rosa nasceu  
Todo mundo sambou  
Uma estrela caiu  
Eu bem que mostrei sorrindo  
Pela janela, ói que lindo  
Mas Carolina não viu*

*Carolina  
Nos seus olhos tristes  
Guarda tanto amor  
O amor que já não existe  
Eu bem que avisei, vai acabar  
De tudo lhe dei para aceitar  
Mil versos cantei pra lhe agradar  
Agora não sei como explicar  
Lá fora, amor  
Uma rosa morreu  
Uma festa acabou  
Nosso barco partiu  
Eu bem que mostrei a ela  
O tempo passou na janela*

---

<sup>3</sup>Este termo não está associado aos estudos funcionalistas. O termo “discursivização” é usado por Pauliukonis (2013) quando se passa do nível da língua para o do discurso.



*Só Carolina não viu*

Em 1967, ano de gravação de *Carolina*, foi aprovada uma nova Constituição para o país imposta pelo regime ditatorial. Essa medida institucionalizou e assegurou as formas de atuação do governo militar. Ainda neste ano, assume a presidência do Brasil o general Costa e Silva, eleito indiretamente pelo Congresso Nacional. Seu governo ficou marcado por inúmeras manifestações, protestos e pelo surgimento da guerrilha urbana, formada principalmente por jovens de esquerda com o objetivo de montar um movimento de oposição armada.

Como podemos observar, do ponto de vista formal, a canção é composta por duas estrofes, ambas com quinze versos. No âmbito da letra sob análise, cria-se um plano de oposição entre os versos de ambas as estrofes. Essa oposição será abordada no decorrer dessa análise.

Com relação à temática, notamos que a canção se apresenta, no nível explícito, como uma nostálgica história de amor entre um homem (o narrador) e uma mulher (Carolina). Nesta mini-narrativa, o personagem masculino tem o desejo de alegrar a mulher amada. Resignada, Carolina vive um momento de tristeza e dor, motivado pela melancolia e estagnação de outrora.

Em relação ao aspecto situacional da canção, trata-se de um período ainda mais complicado para a sociedade, especialmente para a classe artística. A censura já patente impede os artistas de publicarem seus escritos e manifestações. No rol da Música Popular Brasileira, Chico Buarque passa a figurar como o compositor com o maior número de canções alijadas pelo frequente entrave dos censores. A ação truculenta dos militares tornava-se cada vez mais constante e “escancarada” (sem pudor). Em pouco tempo no Brasil, passaria a vigorar o Ato Institucional número 5 (AI-V), conhecido como o mais duro entre os demais atos.

No dizer de Charaudeau (2008, p.26), o sentido implícito comanda o sentido explícito da linguagem para constituir a significação de uma totalidade discursiva. Por isso, devemos nos atentar não só para as marcas linguísticas, mas também para a situação comunicativa. Assim, alcançamos outras possibilidades interpretativas pautadas em uma análise semiolinguística de *Carolina*.

Em *Carolina*, há um clamor pela mudança. Embora comedido, há um apelo enviesado pela forma narrativa, uma convocação do compositor com o desejo de influência sobre seu público, a partir dos versos “Eu já convidei para dançar / É hora, já sei, de aproveitar”. Ressalta-se nessa canção a ausência de voz da personagem feminina, enquanto sobressalta-se a voz do narrador. Notamos, no entanto, interlocução do narrador-personagem e *Carolina* no verso já



destacado “É hora, já sei, de aproveitar”; o enunciador insere dialogicamente o “outro” dentro do texto.

A despeito da convocação feita pelo personagem masculino, “Carolina” não reage, mantém-se inerte. Decorre desse imobilismo da personagem representada por “Carolina” a abstenção do narrador, ou seja, o personagem masculino desiste de lutar pela pessoa amada, conforme expressa o verso “Eu bem que avisei, vai acabar”.

O imobilismo da personagem está timbrado nos versos “Seu pranto não vai nada mudar / Eu já convidei para dançar (...) / Pela Janela, oi que lindo / Mas Carolina não viu”. Essa convocação, como um apelo proferido pelo narrador, em nada resulta; *Carolina* mantém-se estática. Assim, a personagem se abstém do deleite da vida e permanece à janela. No dizer de Meneses (2001, p.89):

As personagens femininas estão com bastante frequência na janela e, portanto, na posição de quem fica à margem das coisas, vendo a vida e a banda passarem. (...) Carolina ignora o convite para dançar, e da janela não vê a rosa nascer, a estrela cair e as coisas acontecerem “lá fora.

A personagem feminina representada em “Carolina” não possui fala: permanece apática diante dos fatos de sua própria vida. Ancorados no nível implícito da linguagem, é possível postular que “Carolina” reproduz a passividade da Nação em relação aos desmandos e falcatruas promovidos pelo regime autoritário dos generais.

De acordo com Meneses (2002, p.61), “Carolina” tornou-se nos fins dos anos 60 um ícone da canção nostálgica por excelência. Segundo a autora:

É o caso de nos perguntarmos também por que *Carolina* revelou-se tão instigante. Na verdade, é uma canção extremamente significativa de um determinado momento histórico: aquele em que uma parcela da intelectualidade brasileira, alijada da práxis política, tende a se refugiar em situações de melancolia e inação: da janela, vê (ou não vê) o tempo passar.

Nesse sentido, inferimos que esse emudecimento da personagem *Carolina* é um indício de burla. O compositor, com a finalidade de conscientizar seu público, fala sobre a situação política e social por meio de uma narrativa fictícia. *Carolina* assim como a população brasileira é coagida pela censura.

O processo de construção do sentido, conforme postulado por Charaudeau (2005), pode ser identificado na letra de canção em análise. Para a passagem do nível de língua para o nível do discurso, retomaremos os quatros tipos de operações que contemplam o processo de transformação do mundo:

Identificação: Os nomes Carolina, olhos, dor, pranto, amor, rosa, mundo, estrela, janela, e os pronomes seus, eu, lhe, nosso, ela, marcam o contraste existente entre os personagens, que,

no nível explícito da linguagem, significa uma divergência entre o casal. No entanto, nessa canção, notamos que esse desentendimento do casal aponta, assim como em “A Rita”, para um plano de oposição (homem x mulher = mudança x passividade) que faz referência à estagnação da nação brasileira frente ao regime militar. Os substantivos e pronomes são responsáveis por designar a personagem feminina Carolina: “Nos seus olhos fundos”. Embora sua participação não seja definida por uma marca enunciativa, sua presença virtual é atestada pelo pronome seus. Por outro lado, o narrador pode ser apontado por meio da modalidade elocutiva no trecho “Eu já lhe expliquei que não vai dar” e “É hora, já sei, de aproveitar”.

**Qualificação:** A caracterização da personagem “Carolina” é apresentada pelo enunciador por meio dos versos “Carolina / Nos seus olhos fundos / Nos seus olhos tristes”. Nota-se que, no processo de construção do sentido comunicativo, a adjetivação compõe o espaço de construção do personagem e, por conseguinte, delinea, conforme as intenções do enunciador, as características próprias desse personagem. No caso de Carolina, os referentes linguísticos em destaque indicam melancolia e tristeza. Tais sentimentos da personagem feminina apontados pelo narrador se mantêm até o desfecho da narrativa. Apesar desse desalento, o enunciador, por meio do verso “Pela janela, ói que lindo”, descreve um mundo mais feliz e agradável com perspectivas de mudança, mas Carolina é incapaz de alcançar (vislumbrar).

10

**Ação:** Essa classificação é um ponto forte na canção em análise, tendo em vista o valor semântico dos verbos identificados nos versos da primeira estrofe “Uma rosa nasceu / Todo mundo sambou / Uma estrela caiu” em oposição aos dos versos da segunda estrofe “Uma rosa morreu / Uma festa acabou / Nosso barco partiu”. Nesses versos estão timbradas marcas discursivas de uma oposição, isto é, os últimos verbos contrapõem-se aos dos primeiros versos. Configura-se, portanto, uma dicotomia entre as estrofes, o que nos leva a crer que, em um primeiro momento, esse enunciador batalhou pela mudança, contudo não logrou êxito, e desistiu. Esse encadeamento dos verbos morreu, acabou e partiu, por meio da gradação, ratifica nossa interpretação acerca desse enunciador: desprovido de esperança, o amor por Carolina se desfaz face ao tempo.

**Causação:** Essa operação pode ser flagrada no momento em que o narrador revela-se desmotivado diante da estagnação da personagem feminina. Tal fato pode ser percebido nos versos “Eu bem que mostrei a ela / O tempo passou na janela / Só Carolina não viu”.

Verificamos, também, a indignação desse enunciador, fruto do imobilismo de *Carolina*, por meio dos advérbios destacados nos versos “Agora não sei como explicar / Lá fora, amor /

Uma rosa morreu”. Segundo esse entendimento, é possível inferir que o verdadeiro opressor está travestido na imagem da mulher, isto é, a própria passividade de *Carolina* fomenta a repressão.

Destaca-se, ainda, nesse processo de discursivização de *Carolina* a *operação de relação*. Verificam-se alguns elementos pertinentes à *operação de relação* nos trechos em destaque:

*Pela janela, ôi que lindo / Mas Carolina não viu*

Verifica-se que, no decorrer dessa estrofe, o personagem masculino convoca a amada a viver a vida, ou seja, a sair da janela. No entanto, a interlocutora permanece apática. A presença da conjunção *mas* no verso final da primeira estrofe indica uma contraposição do narrador. A partir desse trecho da narrativa, o enunciador exterioriza sua insatisfação em virtude da posição estática de *Carolina*, e a narrativa assume um curso diferente. Observamos que essa contraposição semântica passa a figurar discursivamente na segunda estrofe. O narrador que outrora convidou a personagem para dançar agora diz “O amor que já não existe”.

*O tempo passou na janela / Só Carolina não viu*

11

Nestes outros versos, como se pode observar, há uma correspondência entre as estruturas frasais. Sob um enfoque sintático, verificamos semelhanças na construção dos trechos, os quais estão dispostos nos dois últimos versos de cada estrofe. Tal relação sintática promove uma aproximação semântica, sendo impossível não correlacionar os trechos para a interpretação da totalidade discursiva.

No trecho acima o advérbio *só* introduz uma circunstância de exclusividade, isto é, pressupõe-se que apenas *Carolina* não se deu conta da passagem do tempo, fato este que poderia ser atestado por qualquer pessoa.

Inferese, portanto, que o valor das marcas enunciativas “*mas*” e “*só*” corrobora para a construção de uma imagem de um enunciador descrente e desapontado com relação à mulher amada.

Segundo Charaudeau (2008), a organização da lógica narrativa está voltada para o mundo referencial, pois funciona como uma proposição de construção do que constitui a trama de uma história. No que diz respeito à lógica narrativa, observamos em *Carolina* três princípios: o *princípio de coerência*, o *princípio de intencionalidade* e o *princípio de encadeamento*. No que tange ao

*princípio de coerência*, destacamos os versos que introduzem a função de *abertura* e de *fechamento* das sequências, os quais, respectivamente, referem-se à expectativa sobre a atitude da mulher amada e ao descontentamento do enunciador em virtude da omissão de *Carolina*.

**Função de abertura:**

“É hora, já sei, de aproveitar / Lá fora, amor / Uma rosa nasceu”.

**Função de fechamento:**

“Carolina / Nos seus olhos tristes / Guarda tanto amor / O amor que já não existe”.

O *princípio da intencionalidade*, a sequência que motiva a existência dos demais princípios, pode ser percebido nos versos da canção buarqueana *Carolina*.

**Abertura:** Tempo de Esperança

“É hora, já sei, de aproveitar”.

**Falta:** Estagnação

“Eu bem que mostrei sorrindo / Pela janela, ói que lindo / Mas Carolina não viu”.

**Busca:** Mudança

“Mil versos cantei para lhe agradar / Agora não sei como explicar”.

**Resultado:** Fracasso

“Uma rosa morreu / Uma festa acabou / Nosso barco partiu”.

A combinação dos princípios citados acima (*coerência* e *intencionalidade*) produz sequências cujos modos de *encadeamento* resultam em estruturas complexas. Dentre os quatro tipos de encadeamento, notamos, na canção em estudo, o *encaixe*. Tal tipo é percebido em *Carolina* em vista das micro-sequências timbradas na canção. Apesar de ser notório o percurso dessa narrativa, cuja sequência conta com *abertura*, *desenvolvimento* e *resultado* (fim), notamos que, em alguns versos, encontram-se encaixados apontamentos subjetivos do personagem masculino “Eu já lhe expliquei que não vai dar / Seu pranto não vai nada mudar”.

Nessa perspectiva, infere-se que o narrador dessa letra de canção visa atingir seu público - interlocutor (TU-i), salientando seu desapontamento com a estagnação de *Carolina* diante da vida.

No tocante à encenação narrativa da letra de canção “Carolina”, focalizamos os componentes que integram o dispositivo da encenação. São eles: a *identidade*, o *estatuto* e os *pontos de vista do narrador*. A configuração da encenação narrativa da canção “Carolina” aproxima-se

da canção “A Rita”. Isso se dá, principalmente, por se tratar de canções da fase do *Lirismo Nostálgico* cuja mulher figura sem voz; no entanto, são elas as mandatárias da dor e tristeza.

Em relação à *identidade* do autor, situada no circuito externo, como sujeito comunicante, temos o *Autor-escritor* Chico Buarque. No circuito interno do dispositivo comunicativo, como sujeito enunciador, situado no eixo discursivo, temos o *autor-indivíduo-cronista*. A história contada em *Carolina*, lida sob o enfoque da encenação narrativa, aponta uma mulher que representa o Brasil, que se manteve, tal qual Carolina, apático e estagnado frente ao regime opressor instaurado no país na década de 1960. Trata-se, aqui, de um autor-escritor que intervém no cenário artístico brasileiro, por meio de sua própria identidade psicossocial, já que Chico Buarque desempenha um papel particular nesse domínio.

No que diz respeito ao *estatuto* do narrador-personagem, tem-se, na canção em análise, um narrador em primeira pessoa que conta, por meio de uma história fictícia, o seu envolvimento político com o país, à medida que critica a alienação da nação brasileira. Salienta-se, portanto, que, assim como em “A Rita”, verificamos a presença de um narrador-personagem, que, como uma amálgama, é ao mesmo tempo *autor-indivíduo* e *indivíduo fictício*.

Podemos observar que o *ponto de vista do narrador* é subjetivo. Ele enuncia características internas do personagem, seus pensamentos e sentimentos, os quais não são observáveis do ponto de vista externo. Nos versos que seguem, o narrador manifesta sua frustração (tristeza) em consequência da passividade da mulher amada.

“Carolina / Nos seus olhos tristes / Guarda tanto amor / O amor que já não existe / Eu bem que avisei, vai acabar”.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dessa análise, podemos dizer que o circuito da encenação narrativa se completa quando o *leitor possível*, o público interessado na obra buarqueana, se aproxima do sentido implícito colocado na cena discursiva em “Carolina”, ou seja, quando a interpretação da encenação narrada extrapola o primeiro sentido: de uma corriqueira desilusão amorosa. Entendemos, portanto, que a *natureza desse ato de linguagem* versa sobre um desabrochar social e político, ou seja, *Carolina* é a representação de um Brasil passivo e melancólico, enquanto o seu par, o personagem masculino, representa a liberdade e a democracia. Vale ressaltar que o nome

*janela*, no verso “O tempo passou na janela”, nesse contexto, remete à condição de confinamento da personagem *Carolina*. Isto é, a estagnação é a personificação do aprisionamento.

Assim, postulamos que, em *Carolina*, o enunciador Chico Buarque representa o Brasil por meio de estratégias de subterfúgio para driblar a censura. Entendemos, portanto, que essa configuração de Brasil está representada pela imagem de *Carolina*. Por isso, afirmamos que *Carolina* é a personificação do Brasil reprimido.

Concluimos, então, que o imaginário sociodiscursivo amplamente flagrado em *Carolina* é o da tristeza e melancolia em virtude da passividade da Nação. Mais especificamente, notamos o imaginário sociodiscursivo que remete à omissão da sociedade brasileira após a instauração da ditadura militar.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRONCKART, Jean-Paul. Atividade de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sociodiscursivo. Tradução de Anna Raquel Machado e Péricles Cunha. Londrina: Editora da UEL, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. Langage et discours: Éléments de semiolinguistique. Paris: Hachette, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. La problemática de los géneros: de un modelo a la realidad. In: CORTÉS, M. (org.). La lengua escrita y los textos. Buenos Aires: Eudeba, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. Os imaginários sociais: uma questão de identidade e de alteridade. In: Cadernos de Letras da UFF, Niterói, n. 30, p. 13-27, 2005.

CHARAUDEAU, Patrick. Linguagem e discurso: modos de organização. São Paulo: Contexto, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Produção textual, análise de gêneros e compreensão. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (orgs.). Gêneros textuais e ensino. 7. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra de. Figuras do feminino: na canção de Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho mágico: Poesia e Política em Chico Buarque. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

PAULIUKONIS, Maria Aparecida. Texto e contexto. In: VIEIRA, Silvia R.; BRANDÃO, Silvia F. (orgs.). Ensino de gramática: descrição e uso. São Paulo: Contexto, 2013.

SCHNEUWLY, Bernard. Gêneros e tipos de discurso: considerações psicológicas e ontogenéticas. In: SCHNEUWLY, Bernard; DOLZ, Joaquim (orgs.). Gêneros orais e escritos na escola. Campinas: Mercado de Letras, 2004.

SOUSA, João M. C. O lapso na conversação oral como transgressão de gênero. In: MACHADO, Ida Lúcia; MELLO, Renato (orgs.). Reflexões em Análise do Discurso. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2004.

VALENTE, André. Letras de música nas aulas de português: estilo, cultura e cidadania. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.