

POLIFONIA	CUIABÁ	EdUFMT	V. 12	N. 1	p. 107-132	2006	ISSN 0104-687X
-----------	--------	--------	-------	------	------------	------	----------------

O LÉXICO DE *PRA CINEMA*, DE CHICO CÉSAR: ASPECTOS IDEOLÓGICOS

Beatriz Daruj Gil* (USP)

RESUMO: As escolhas e interpretações lexicais realizadas pelos interlocutores em uma situação discursiva materializam ideologias entendidas como significações e representações da realidade que resumem uma visão de mundo ou conhecimento coletivo. Neste artigo, busca-se descrever os sentidos do léxico de *Pra cinema* de Chico César, com base nas escolhas lexicais do autor determinadas pelas condições de produção do discurso – identidade dos sujeitos e condições sócio-históricas objetivando conhecer a visão de mundo exposta na letra da canção.

PALAVRAS-CHAVE: Léxico. Canção. Ideologia.

THE LEXIS OF THE SONG “PRA CINEMA” BY
CHICO CÉSAR: IDEOLOGICAL ASPECTS

ABSTRACT: The choices and lexical interpretations made by interlocutors in a discursive situation materialize ideologies understood as significations and representations of realities that summarize a view of the world or collective knowledge. This article aims to describe the meanings of the lexis of *Pra cinema* (*For cinema*) by Chico César departing from the author’s lexical choices determined by the conditions of the discourse production – identity of the subjects and socio-historical conditions – , with the

* Professora de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

aim of knowing the view of the world shown in the lyrics of the song.

KEYWORDS: Lexicon. Song. Ideology.

1. Introdução

Na atualização da língua em discurso, o léxico é o módulo em que mais objetivamente estão representadas as visões de mundo dos sujeitos participantes da prática discursiva. Nessa perspectiva, as unidades lexicais revelam valores ideológicos, retratam o conjunto da experiência humana acumulada, assim como práticas sociais e culturais.

Quando posto em ação, nos discursos diversos, o vocabulário materializa as ideologias, processo para o qual contribuem variados elementos da situação comunicativa em que estão envolvidos os interlocutores, sejam eles as relações sociais entre os participantes da enunciação, o tempo, o lugar ou a identidade dos participantes.

Com base nesses aspectos, este artigo procura realizar uma análise do léxico de uma canção *Pra cinema* – do compositor paraibano Chico César – em uma perspectiva discursiva, com ênfase nos aspectos ideológicos revelados na escolha lexical.

Objetiva-se, inicialmente, discutir o conceito de ideologia, sua relação com os atos de cognição e o vínculo existente entre o discurso e a materialização e reprodução da ideologia na sociedade. Em seguida, busca-se descrever aspectos da prática discursiva que é objeto de análise deste estudo - a canção - e, finalmente, apresenta-se a análise das ocorrências lexicais na canção já definida, buscando apreender o caráter ideológico dos sentidos das palavras.

Para o desenvolvimento dessa análise, contribuem os estudos teóricos voltados à questão da ideologia e sua relação com o discurso (LÖWY, 2003 e VAN DIJK, 2003, 2004) e as orientações sobre a canção como gênero do discurso (TATIT, 1987 e TATIT, 2004).

2. Ideologia, cognição e discurso

Depois de a ideologia ser conceituada de diversas maneiras, Marx apreende-a, inicialmente, com um caráter pejorativo, considerando-a como uma consciência deformada e falsa da realidade, determinada pela classe dominante.

Mais tarde, ainda na teoria marxista, esse conceito é modificado e aparece como o entendimento da realidade sempre vinculado aos interesses de determinadas classes sociais. Mannheim (*apud* LÖWY, 2003, p. 12) organiza o conceito de ideologia de forma bastante elucidadora. Para ele há um fenômeno que consiste na

[...] existência de um conjunto estrutural e orgânico de idéias, de representações, teorias e doutrinas, que são expressões de interesses sociais vinculados às posições sociais de grupos ou classes, podendo ser, segundo o caso, ideológico ou utópico (LÖWY, 2003, p. 13).

Assim, as ideologias podem ser as idéias e representações coletivas voltadas à manutenção e estabilização da ordem, e também os conjuntos de crenças, idéias e significações coletivas que apresentam uma dimensão crítica e pretendem uma ruptura da ordem estabelecida.

Verifica-se, então, que a ideologia pode assumir duas formas: uma de legitimação da ordem social e outra de subversão.

O discurso é uma prática social bastante importante para a manifestação da ideologia, tanto ideologias que legitimam a realidade como aquelas que buscam revolucioná-la, ou seja, o uso discursivo pode ao mesmo tempo propagar e disseminar uma ideologia como propor sua modificação.

Os indivíduos aprendem ideologias convivendo com as práticas discursivas presentes em sua vida em sociedade. Práticas que estão, por exemplo, na família, nas relações sociais, no contato com as mídias diversas.

Do ponto de vista sociocognitivo, as ideologias encontram-se na memória social que consiste em um conjunto de

crenças compartilhadas socialmente. Como membros de um grupo, os indivíduos partilham crenças e conhecimentos que formam um conjunto de representações mentais. Assim, a ideologia pode ser considerada como uma forma de representação que os indivíduos realizam de si e dos outros baseada em critérios de identificação dos membros do grupo (VAN DIJK, 2003, p. 22-24).

Essa identidade do grupo em relação às crenças, que determina a ideologia, é manifestada em discursos concretos.

Paralelamente à memória social, identifica-se um outro tipo de memória que interfere nos atos de cognição social e por conseqüência na ideologia. É a memória episódica, formada por representações pessoais, subjetivas, que os indivíduos constroem com base nos episódios e acontecimentos que geram as experiências cotidianas. Essas representações são chamadas de modelos mentais e, ainda que representem especialmente informações subjetivas, podem ser afetadas pela cognição social, pelas crenças coletivas traduzidas na ideologia. Assim, muitos modelos construídos inicialmente de forma subjetiva, com base em experiências prévias, podem ser afetados por ideologias que possuem um caráter social (VAN DIJK, p. 2003).

Ainda que essa influência não seja automática, importa observar como as representações ideológicas têm força sobre experiências mais subjetivas. Segundo Van Dijk (2003, p. 35), é no discurso que se estabelece a ligação entre os modelos mentais e as ideologias:

[...] si queremos hablar de un hecho, debemos usar el modelo del hecho que hemos representado. A la inversa, cuando escuchamos una historia, construimos un modelo mental (el nuestro) que nos permite entenderla. En otras palabras, el lenguaje incluye la expresión y la composición de cómo construimos (o actualizamos) los modelos mentales.

O modelo mental está sempre disposto a receber influências das crenças coletivas marcadas nas ideologias, transcendendo sua subjetividade, e é na manifestação discursiva

que é ativado. Nesse sentido, Van Dijk (2003, p. 35) compara os discursos a icebergs, já que só apresentam parte do significado que está presente nos modelos; o resto da informação do modelo mantém-se implícito, porém compartilhado pelos membros de uma mesma cultura.

Com base nisso, vê-se que, por meio da observação e análise das crenças dos membros dos grupos – modelos mentais e ideologias – podem ser compreendidos aspectos discursivos essenciais ao desvendamento dos sentidos. Esses modelos revelam fragmentos ideológicos compartilhados por um grupo, o que contribui para a categorização e entendimento da realidade, como, por exemplo, descrever e explicar determinada visão de mundo.

Para a compreensão da ideologia, também merecem atenção os modelos contextuais. Eles estão relacionados essencialmente à situação de interação. Conhecer os modelos contextuais consiste em conhecer as crenças do interlocutor – crenças dos interlocutores em uma relação entre duas pessoas ou crenças públicas. Esses modelos variam de acordo com as mudanças que ocorrem nas relações entre os participantes. Para cada situação específica há um modelo determinado que interfere na sua produção e interpretação.

Em resumo, o conhecimento das crenças coletivas de um grupo, assim como das identidades dos sujeitos interlocutores, do lugar, do tempo, das condições sócio-históricas é condição para o desvendamento de sentidos produzidos nas práticas discursivas. No que se refere ao léxico no discurso, os interlocutores farão suas escolhas e interpretações ajustados às condições extralingüísticas que envolvem os atos de cognição social acima referidos, o que revela a importância em tratar a palavra não em estado de dicionário, mas em sua atualização discursiva, observando, no ato de sua materialização, as ideologias marcadas em elementos do discurso.

3. O espaço discursivo da canção

A canção encontra-se no universo da produção discursiva de nossa sociedade, configurando, por seus traços característicos relativamente estáveis, mais um gênero do discurso.

Antes de caracterizar esse gênero, importa observar sua gênese no Brasil. Para Tatit (2004), a participação de mestiços e brancos nas manifestações musicais desde o século XVIII revela que as origens da canção estão na mescla da cultura musical branca com a cultura dos batuques africanos.

Após a abolição dos escravos negros, no final do século XIX, os portadores da cultura musical negra que se concentravam em Salvador, Bahia, migram para a cidade do Rio de Janeiro e vão habitar casas da área central da cidade, próximas ao Cais do Porto, região chamada de Pequena África. Acolhidos pelas famosas tias que descendiam de escravos, os negros se reuniam em suas casas e faziam rodas musicais na parte dos fundos, produzindo o que, pouco mais tarde, resultaria no samba, já que a parte da frente, a sala de visitas, em geral, era destinada ao choro, gênero essencialmente instrumental, surgido décadas antes do samba e que já possuía prestígio:

Samba era coisa de preto e de pobre, e sem dúvida por isso mesmo, socialmente estigmatizada. [...] o samba precisava confinar-se no quintal. E esse mesmo quintal já constituía uma primeira etapa no processo de sua integração à cultura oficial, visto que seu lugar de eleição, aquele que mais estreitamente lhe estava associado, era o morro (MATOS, 1982, p. 27).

Esses cantores e compositores que faziam música nos quintais das casas é que vão conduzir o samba, posteriormente, ao seu novo lugar: o morro carioca. É lá que ele se desenvolve quando a população pobre perde seu espaço na cidade e é levada a ultrapassar a fronteira, tomando lugar no morro. Negros e pobres sem espaço na cidade vão sendo empurrados para viver nos morros, muitas vezes, vítimas da perseguição da polícia que

os considerava desordeiros e bandidos. Matos (1982, p. 28) afirma que

As favelas já existiam desde o final do século passado, mas apenas a partir dos anos 40 integram-se oficialmente ao complexo urbano carioca. Ambos portanto surgem, crescem e adquirem participação oficial na cultura da sociedade global em movimentos mais ou menos paralelos.

Vê-se, portanto, que esses músicos gozavam de pouco prestígio, já marcado no lugar que ocupavam nas casas das tias. Ocorre que, diferentemente do choro que apresentava mais requinte e sofisticação musical, além de ser executado por instrumentistas de qualificada formação musical, o samba possuía uma estrutura rítmica e melódica bastante simples.

Com a chegada do mercado fonográfico que trouxe as primeiras possibilidades de gravação, os músicos dos fundos foram favorecidos. As técnicas fonográficas eram novas, pouco desenvolvidas e compatíveis com composições simples.

Adaptadas aos recursos fonográficos, as canções eram gravadas e divulgadas em festas, no carnaval, no rádio e foram se consolidando no universo popular brasileiro, gerando a canção popular.

Tatit (2004, p. 34-35) afirma que essas canções reproduziam a sonoridade das conversas, além de apresentar letras extraídas das falas cotidianas: *serviam-se das entonações que acompanham a linguagem oral e das expressões usadas em conversa*. Além disso, apresentavam um vínculo com o corpo e a dança que vinha de suas origens africanas e indígenas.

Essa proximidade com a linguagem oral era vista, por exemplo, nas letras pouco ajustadas ao padrão prescritivo da língua e principalmente no seu uso como veículo de comunicação. Segundo Tatit (2004, p. 42), os sambistas

mandavam recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou reclamações amorosas,

introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, ‘dizendo’ tudo isso de maneira convincente [...]

Vale ressaltar o “dizer” como modo essencial da canção constituída nessa época e em muitas composições que sucedem esse período.

A canção consiste, então, em um gênero híbrido, não apenas porque apresenta uma dimensão verbal e outra melódica, mas porque, em relação a seu componente lingüístico, situa-se na fronteira entre a oralidade e a escrita. O texto da canção pode ser concebido inicialmente por meio da escrita ou da oralidade, mas, seguramente, terá o meio sonoro como canal de transmissão da mensagem. Assim, a canção não está confinada ao domínio do falado ou do escrito, mas caracteriza-se como um gênero misto.

Criada na cotidianidade das relações, a canção apresenta uma forte relação com a fala. Reproduz a entonação da fala coloquial, menos formal, e reproduz também uma situação dialógica, configurando, de acordo com Costa (2003), uma cena enunciativa: “A canção costuma compor uma cena enunciativa, indicando tempo, espaço e actantes, simulando uma situação comunicativa através da dêixis”.

Os dêiticos de pessoa, de tempo e espaço, abundantes na canção e na fala, marcam no enunciado a sua relação com a situação de enunciação. Referem-se aos interlocutores por meio de pronomes de primeira e segunda pessoas; ao tempo presente, passado e futuro com palavras que apresentam valor temporal como muitos advérbios, e aos espaços, designando os lugares aos quais os interlocutores se referem.

Costa (2003) afirma que na canção “institui-se um eu e um tu, um aqui e um agora, o que reproduz, de certo modo, o modelo de uma réplica de um diálogo oral”. Essas considerações aproximam a canção do texto conversacional. Nele, a presença de marcas de subjetividade e intersubjetividade denuncia as relações dos participantes de um diálogo. Especialmente nos textos falados, é evidente o dialogismo da linguagem, uma vez que o *eu* só se constitui na presença de um *tu* com quem interage.

Sobre isso, Benveniste (1995, p. 286) ensina que

A consciência de si mesmo só é possível se experimentada por contraste. Eu não emprego **eu** a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocação um **tu**. Essa condição de diálogo é que é constitutiva da **pessoa**, pois implica em reciprocidade – que eu me torne **tu** na alocação daquele que por sua vez se designa por **eu**. [...] A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como **sujeito** remetendo a ele mesmo como **eu** no seu discurso. Por isso, **eu** propõe outra pessoa, aquela que, sendo embora exterior a ‘mim’, torna-se o meu eco – ao qual digo **tu** e que me diz **tu**. A polaridade das pessoas é na linguagem a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática.

Observa-se, assim, que a definição do sujeito (um *eu* em determinado discurso), está condicionada à existência do *outro* (o *tu* a quem se dirige), o que afirma o caráter interativo da linguagem.

Os sujeitos interactantes participantes da enunciação aparecem, portanto, por meio de marcas lingüísticas de subjetividade e intersubjetividade que são produzidas, no texto conversacional, pelo falante que detém o turno, podendo ser autocentradas – marcas de primeira pessoa – ou heterocentradas – marcas de segunda pessoa – revelando que o falante reconhece o “eu” e o “outro”. Pode, também, o discurso se caracterizar por um maior ou menor grau de envolvimento entre os interlocutores, apresentando mais ou menos marcas de primeira e segunda pessoas, assim como as marcas podem exprimir a dúvida e incerteza do falante, revelando um valor de atenuação (GALEMBECK, 2003, p. 65-88).

Para Galembeck (2003, p. 73),

As marcas de interpessoalidade estão presentes na estruturação do texto, na relação do assunto e do ponto de vista em que ele vai ser tratado, nos procedimentos de

contextualização e saliências, na escolha de itens lexicais e na seleção gramatical.

Essas características do texto conversacional revelam-se presentes no texto da canção, tornando-a, como afirma Tatit (2004, p. 229-230), um modo de dizer, um veículo direto de comunicação, e reafirmando seu caráter dialógico:

a canção foi em todas as épocas um modo de dizer [...] utilizar cada composição para deixar um recado de ordem existencial, conceitual, comportamental, enfim, essencial, representa um outro modo de encarar a melodia e, conseqüentemente, de se relacionar com a letra.

Em síntese, o gênero *canção* materializa por meio do texto uma situação de conversa cotidiana. Utilizam-se recursos lingüísticos próprios do discurso coloquial oral em que aquele que detém o turno (cada intervenção de um interlocutor em um diálogo) comunica determinados conteúdos ao interlocutor, buscando envolvê-lo. Os dêiticos, já comentados anteriormente, contribuem para reproduzir essa situação real de comunicação cotidiana, “dando-nos a impressão de sua ocorrência naquele exato momento” (TATIT, 1987, p. 15).

4. Análise do corpus

4.1. A identidade dos participantes: raízes de Chico César

Antes de apresentar a análise das ocorrências no texto da canção a ser estudada, descrevem-se alguns traços que marcam a identidade do compositor.

Chico César vive o período de sua infância e adolescência em Catolé do Rocha, estado da Paraíba, região do interior nordestino onde nasceu. Esse período é preenchido por música própria da região: forró, canções de violeiros, reisados etc.

Ainda na infância, estuda em colégio de freiras franciscanas alemãs que enfatizavam o ensino musical, levando as crianças a preencherem a cidade de música. Assim, Chico

forma um conjunto musical, o Super-Som Mirim, ainda com seus poucos dez anos de idade. Trabalha, também, como vendedor em uma loja de discos, o que lhe proporciona oportunidade de conhecer muitos trabalhos musicais. Segundo o compositor (CÉSAR, 2006),

As freiras bombardeavam Catolé com flautas doces. Por todos os lugares, debaixo dos pés de algaroba, das cajaraneiras e mangueiras, nas praças e nos campinhos de futebol, tinha um menino ou menina, pobre ou remediado, fazendo “tuts”. Eu era um deles, e a música instalava-se irremediavelmente em mim.

Ainda em Catolé do Rocha, cria outras bandas-*cover* como *The Snakes*, Grupo Ferradura e, quando se muda para João Pessoa, integra o grupo Jaguaribe Carne. Mais tarde, em São Paulo, trabalha inicialmente como revisor e jornalista e, tempos depois, ingressa com força na carreira musical, gravando seu primeiro disco *Aos vivos*, em 1995, pela gravadora Velas, cujas canções foram divulgadas pela extinta Rádio Musical, emissora que concentrava sua programação musical em gêneros da música brasileira. Segue-se a esse CD a gravação de muitos outros, assim como sua consagração, participando de festivais internacionais e recebendo diversos prêmios.

Sobre o percurso profissional do músico, Lemos (2006) comenta que Chico César, ainda no período em que trabalhava na área editorial, convivia com colegas que

ouviam coisas como *Fellini*, *Jesus and Mary's Chain*, *The Cure*. A maioria trajava invariavelmente preto, freqüentava o *happening* do *Bloomsday* organizado pelo Haroldo de Campos no *Finnegan's*, lia o ‘Folhetim’ da Folha de S. Paulo e havia visto duas ou três vezes *Blue Velvet*, de David Lynch. Alguns ainda sonhavam com *Woodstock* ou Águas Claras. Outros, nostálgicos de ‘povo’ e ‘raízes’, entusiasmavam-se com a banda de pifaros e os forrós.

Em relação ao perfil do compositor, lembra que Chico César se fazia diferente do mais comum na época, desde as calças pula-brejo até sua própria música que ainda não encontrava lugar, na década de 80, em nenhum espaço musical da cidade de São Paulo. Como o próprio músico paraibano diz:

Em maio de 85, cá estava eu, em Sampa, nordestino demais para tocar nos espaços modernetes da cidade e com uma música muito esquisita para tocar nas casas de forró (CÉSAR: 2006).

É na década de 90 que Chico César se destaca como novidade da MPB. Sua música hibridizada mostra traços culturais de variados sítios, revelando uma sonoridade globalizante. Para Lemos (2006), a voz de Chico César é

A voz da metrópole urbana, da azáfama da Londres dos indianos, da Madri dos peruanos, da Paris dos argelinos, da Sé dos nordestinos, da terra de ninguém. [...] É MPB sem sol, sem Ipanema, sem baianidade, sem mar, nem escotismo.

Suas letras também oferecem o olhar para o modo cotidiano urbano de viver nas metrópoles, as formas de amor veloz, inseguro e ansioso da grande cidade, os sentimentos dos que se envergonham do romantismo brega e buscam uma forma de amor intelectualizada e desprendida e que, paradoxalmente, estão inundados das idealizações do amor-paixão.

“A música de Chico não fala do Brasil para o mundo. É uma música que, ao falar do Brasil, fala do mundo”. (LEMOS, 2006). E em que espaço se situa na produção da década de 90?

Desde o período inicial da canção brasileira, começo do século XX, as épocas operam uma seleção de valores musicais pautados na visão de mundo que os grupos sociais possuem. Em diferentes momentos históricos, ocorre a escolha de um gênero que servirá para o consumo musical popular. Confirmando esse

movimento, os anos 90 também elegem seus gêneros, como o sertanejo, o axé e o pagode:

Apelidada de “música axé”, essa sonoridade dividiu com a música sertaneja o espaço popular das mensagens respectivamente temáticas e passionais da década de 1990. Entre elas, e alimentada por traços de ambas (recorrência melódica dançante e alongamentos vocálicos passionais), firmou-se o “pagode”, gênero também fundado em raízes brasileiras e com maiores referências figurativas – ou proximidades com a fala – que os dois outros (TATIT, 2004, p. 107).

Para Tatit (2004, p. 235-236), há uma divisão de interesses nos anos 90. Por um lado, as multidões eram intensamente agradadas por esses gêneros populares, que serviam bem aos shows para dançar e espetáculos televisivos que fascinavam os telespectadores. Por outro, as escolhas feitas pela elite cultural são outras. Esse grupo busca a canção de autor em que possa explorar e captar os detalhes, diferente da canção de consumo que era desfrutada em grandes espetáculos. Uma canção que “exige uma escuta contígua, quase colada” (TATIT, 2004, p. 237).

É nesse terreno em que conviviam preferências variadas que se situa Chico César, como compositor apreciado pela elite cultural que busca essa minuciosa audição, atenta à observação de detalhes da produção do cancionista.

4.2. O contexto de produção de Pra cinema

A canção *Pra cinema* integra o sexto CD de Chico César, *De uns tempos pra cá*, lançado em 2005. Sua melodia foi composta em 1992 e a letra escrita em 2005 (CHITA PRODUÇÕES, 2006). O disco é uma obra que se destaca entre a produção do compositor, uma vez que não valoriza o seu habitual

suingue miscigenado e dá lugar à suavidade e ao lirismo das canções.

Do ponto de vista do cantor, o disco é uma celebração de seus dez anos de carreira, com olhos para o futuro. Assume a leveza do disco como “uma leveza densa, uma coisa de reflexão” (apud THOMAZ, 2005).

No final de cada música do CD, há uma pequena narrativa escrita pelo compositor. A reunião de todos esses pequenos textos configura uma narrativa maior que corresponde, de acordo com César (apud THOMAZ, 2005), “à história de qualquer um da minha geração ou de pessoas que viveram coisas pelas quais passei nesses últimos anos”.

O conjunto da narrativa começa no fim da sessão de cinema, em um antigo cineclube do centro da cidade de São Paulo. É noite, a cópia do filme é ruim, porém interessante. O autor compara a cópia estragada à cidade nas mesmas condições. Na seqüência, integra essa cena um casal que é conduzido a diversas vivências: lembranças do lugar natal, triângulos amorosos, campanhas e mobilizações políticas, experiências no exterior, cotidianidades, entre outras. Termina retornando ao cinema. Novamente o fim da sessão, porém, desta vez, com um filme diferente, ainda que a cidade continue estragada.

Cada trecho da narração é associado a uma canção e a um horário. Assim, entende-se que todas as canções e suas pequenas histórias correspondentes se passam no período de uma madrugada e uma manhã que vai da meia-noite (primeira canção) até às 11h:45 do dia seguinte (última canção). Chico César (apud THOMAZ, 2005) considera, contudo, que a narrativa que percorre o período de parte de uma noite e dia pode revelar um tempo maior, aquele contido no título da obra, *De uns tempos pra cá*, ou seja, as músicas descreveriam um percurso de uma geração durante pouco mais de 20 anos.

Pra cinema, canção cujo léxico será analisado em seguida, é a primeira desse percurso narrativo. Na pequena narrativa (CÉSAR, 2005)² que a acompanha, é possível ver

² Meia-noite: Anos 80. Cineclube Oscarito. Cinema Europeu. Cópia estragada, mas interessante. Como a vida. Os riscos e as lacunas, as partes que faltam, parece

relações que se estabelecem entre a vida e o filme. A cópia estragada de um filme é associada à decadência física da grande cidade, assim como ao estrago social deixado por alguns sistemas de governo da década de 80 (Ronald Reagan, nos Estados Unidos, Margareth Thatcher, na Inglaterra e Jânio Quadros, na cidade de São Paulo). Compara também as más condições da cidade de São Paulo (da rua da Consolação) ao filme que acaba de ser visto por um suposto sujeito e que mostra a “gente estragada” pelas guerras mundiais, suas péssimas condições de vida e aflições.

A letra de *Pra cinema*, por sua vez, como se verá na análise do seu léxico, revela a conjunção cinema/vida e a tentativa de os sujeitos apaixonados, por meio do cinema e do amor, transformarem os estragos sociais.

Em relação a aspectos sociais, é importante revisar as questões marcantes do período em que a letra foi escrita – 2005, para que se possa compreender o contexto sócio-histórico de produção da letra da canção.

Nesse ano, o mundo é marcado, especialmente, por ações de violência realizadas tanto por radicais muçulmanos como por soldados norte-americanos. Sabe-se que a postura anti-terrorista norte-americana levou o país a proceder inúmeros atos de tortura de prisioneiros de guerra no Iraque, com o objetivo de colher informações sobre terroristas. O caso mais destacado mundialmente foi revelado por meio de fotos tiradas na prisão de guerra de Abu-Graib (Iraque), que mostravam jovens soldados norte-americanos praticando maus-tratos e, muitas vezes, torturas fatais.

O metrô de Londres, em julho de 2005, foi atingido por bombas que causaram explosões que mataram e feriram centenas de pessoas. No mesmo mês, o Egito é alvo de terror, tendo sido atingido por um atentado que matou dezenas de pessoas em um

que melhoram o filme. Como a vida. Finda a sessão. Mas o filme continua na cidade, estragada como a cópia do filme. Como as pessoas estragadas pela era Thatcher-Reagan-Jânio. A rua da Consolação mal iluminada, cheia de buracos e riscos parece a película de um filme europeu cheia de gente estragada. São ciganos e judeus num campo de concentração ou alemães tentando encontrar uma lata de marmelada sob os escombros da Alexanderplatz deixados pelos tanques russos. (CÉSAR, 2005)

balneário. Ainda em julho, a polícia inglesa, embrutecida pelos ataques sofridos, mata um brasileiro que havia sido confundido com um terrorista procurado. A França vive uma série de protestos que reivindicavam direitos das minorias, algumas de origem árabe. No Iraque, atentados proliferam como resposta à invasão e ocupação americana iniciada em 2003 e que teve como justificativa a alegação de que o Iraque possuía armas de destruição em massa – que nunca foram encontradas. Com isso, a população norte-americana passa a questionar a ocupação e defende a volta das tropas aos EUA, ainda que o presidente George Bush insistisse na necessidade do conflito. Essa instabilidade no Oriente Médio reflete-se no preço do petróleo que sobe, assim como na popularidade do presidente americano, que também é afetada pelas ações inconsistentes em relação à catástrofe provocada pelo furacão Katrina nos EUA.

No Brasil, evidenciam-se questões ligadas à ética na política. Revela-se o *mensalão*, – esquema que envolve grandes somas de dinheiro que são desviadas para pagar campanhas políticas eleitorais – dinheiro subtraído de empresas públicas ou de contratos de publicidade para contas de parlamentares e de partidos políticos aliados ao Governo para que votassem nos seus projetos.

Entre muitas denúncias que envolveram esse esquema, o país viveu um momento de desencanto com o governo. Na economia, prevaleceram a alta de juros, o baixo crescimento econômico, impostos altos que resultaram no aumento da exclusão social e da violência, sem contar os baixos investimentos na área social.

O retrato sócio-político da época de produção da letra da canção orienta a depreensão de sentidos do léxico, já que a escolha vocabular realizada pelos enunciadores é a materialização de ideologias que se constituem no grupo social ao qual pertencem.

4.3. Análise das ocorrências

Objetiva-se, a seguir, analisar as escolhas lexicais de *Pra cinema* (CÉSAR, 2005), procurando descrever visões de mundo, representações e significações da realidade materializadas no discurso.

Pra cinema

Quem **me diz onde é**
Que mora o amor
Se é **branco-e-preto** ou tem **cor**
Quando que vai passar

Se é sem fim o amor
Ou tem final feliz
E no princípio alguém diz
Pra sempre ou **nunca mais**

Numa **sala escura** vem **a luz**
Clareia o peito de quem vive tão **sem jeito**
Sem paixão
O clarão eleva o chão ao céu
E o sujeito assume seu **papel** de herói
Ou de vilão

Vem, amor, pra mim
Eu quero, eu vejo um **futuro** pra nós dois
Andróides nus bombardeando sobre Nova York
O **pólen** da **proibida flor do amazonas**
Flor de amar e rir

Vem, amor: **dispara, pára o tempo**
E o **relógio da Inglaterra**
Vem, meu bem, **o Big Ben congela**
Sopra o fogo teu, a multidão espera
A salvação que vem do nosso amor

Nossa **nave** vai **veloz**
Tão bela **caravela**
Faz-se **mansa mas feroz**

Nossa **nave** vai **veloz**
E nós dizendo adeus
Contando luas sol-a-sol

Só quem **bebe o pó de estrelas**
Pode ir onde entretê-las
E **sumir leve no ar**
E o amor onde ele esteja
É a luz de quem deseja ser amado e amar

Vem, meu amor
Pra que **esse filme não termine**
Não **se finde**
Vem sonhar
Vem, meu amor
Me dá um beijo
Que **o leteiro**
Faz a gente acordar.

O tema tratado na canção é o amor. Por meio do estudo de como as escolhas lexicais são investidas ideologicamente, poder-se-á definir qual é a visão de amor revelada pelo enunciador.

Cabe observar que a canção reproduz uma situação de fala. É uma forma de dizer que configura uma conversa em que o locutor busca envolver o outro em seus objetivos.

Inicialmente, pode-se observar que em *me diz onde é que mora o amor*, combinatória de unidades léxicas atualizada discursivamente, o enunciador denuncia que busca um entendimento do amor, assumindo uma posição de indagação.

Na seqüência, algumas lexias apresentam-se em dois grupos opostos que, ainda em uma perspectiva de reflexão, explicitam a dúvida entre um amor-sonho: *sem fim, pra sempre, cor, final feliz* e outro mais realista: *branco-e-preto e nunca mais*. O primeiro conduz à idéia de um amor eterno e associado à conjunção dos sujeitos envolvidos e o outro revela uma perspectiva de separação ou realidade.

A interpretação desses dois tipos de amor está ancorada em outras lexias, atualizadas discursivamente e que são

elementos do contexto lingüístico. *Se é sem fim o amor ou se tem final feliz* aponta para a correspondência entre o amor e o cinema. O enunciador busca no cinema a base de suas indagações. Igual a um filme, como será o amor? Realista e pautado em dificuldades – *branco-e-preto* – ou idealizado – *final feliz*?

Branco-e-preto tem interpretação ancorada em outras lexias que confirmam a idéia de obscuridade: *sala escura, sem jeito, sem paixão, chão*. Buscando uma correspondência com o contexto sociocognitivo, em que se produzem formas de compreensão da realidade, acredita-se que essas lexias estão associadas à idéia corrente do sujeito que não ama e não é amado e, portanto, vive na obscuridade.

Ocorre, porém, que são introduzidos elementos de oposição que rompem com a obscuridade, tornando claro o que carecia de luz: *clareia o peito, luz, clarão, céu*. É o início do filme - *numa sala escura vem a luz* - que oferece a possibilidade de transformação do sujeito que vivia em busca do amor. *O peito* agora está cheio de luz; o coração é iluminado.

Entretanto, a chegada da luz - ou do filme - é vista como fantasia e idealização quando *o clarão eleva o chão ao céu*. Revela-se aí a consciência de que a luz transforma o chão – símbolo do real e simples – no *céu* – local onde impera a felicidade eterna, o bem-estar, a harmonia divina.

O sentido de *céu* como espaço da idealização, da perfeição, é retomado e ativado por *papel de herói ou de vilão*, evidenciando o lugar da fantasia que permite que o indivíduo assuma e viva uma posição de ficção, diferente do que realmente é no *chão*.

Iniciado o filme, o sujeito que está em busca do amor, descreve suas perspectivas para o futuro com o ser amado/idealizado. Busca então viver o filme de ficção futurista em que os sujeitos apaixonados estarão em conjunção: *futuro, andróides nus bombardeando sobre Nova York, pólen, proibida flor do amazonas, flor de amar e de rir*.

Andróides reafirma o clima de fantasia presente na realização amorosa idealizada; são autômatos semelhantes ao homem, como bonecos, seres que se parecem ao homem, mas não são iguais a ele na realidade, ou seja, são irreais. Na situação

discursiva da canção, esses seres ficcionais são assumidos pelos sujeitos apaixonados como papéis desempenhados no filme e buscam transformar a realidade com a idealização da paixão. E como fazem isso?

Nova York é uma megalópole endurecida pela impessoalidade das relações próprias dos grandes centros urbanos. É o símbolo máximo do capitalismo, sua capital, seu coração; é a maior cidade da maior potência mundial, os Estados Unidos. Além disso, após os eventos terroristas de 2001, converte-se em espaço marcado pela realidade violenta dos ataques. Também o cinema retratou-a, muitas vezes, como palco de catástrofes e destruições. Entre várias produções cinematográficas, *Independence Day*, de 1996 e *The day after tomorrow*, de 2004, ambas dirigidas e escritas por Roland Emmerich, são ficções científicas que mostram ataques a Nova York. Na primeira, uma imensa nave espacial pilotada por alienígenas invade a Terra com o objetivo de destruir toda a população e absorver os recursos naturais. Atacam as principais cidades do mundo e entre elas está Nova York, que se mostra arrasada pelos ataques. Em *O dia depois de amanhã*, título traduzido de *The day after tomorrow*, os alienígenas não são mais os inimigos; é a natureza a grande devastadora. Alterações climáticas modificam intensamente a vida da humanidade e do planeta. São tornados, tempestades de neve e temperaturas que oscilam entre extremo calor e extremo frio. Nesse filme, Nova York é atingida por ondas gigantes. Além da cidade tomada pelas águas, imagens mostram a estátua da liberdade (símbolo da democracia e liberdade norte-americana) debaixo d'água e depois congelada pela neve. Em *Impacto Profundo*, filme de 1998, dirigido por Mimi Leder, um cometa colide com o planeta Terra e provoca ondas gigantes que atingem Nova York, entre outros lugares, destruindo a estátua da liberdade e as torres gêmeas que existiam na época. Também em *The day after (O dia seguinte*, em português), de 1983, dirigido por Nicholas Meyer, grande parte dos Estados Unidos é destruída depois da queda de um míssil nuclear em uma região do centro do país.

É sobre essa cidade alvo de destruição que os amantes pretendem jogar o *pólen*, pó fino contido nas flores que é

responsável pela reprodução. Nesse contexto, o pólen produz o sentido de vida que pode transformar a cidade arrasada.

Ocorre que o pólen pertence à *flor proibida do Amazonas, flor de amar e de rir*. Esta flor é a vitória-régia, que, em seu surgimento, dá forma a uma história de amor idealizado. Naiá era uma índia que apreciava incessantemente a lua e queria alcançá-la de qualquer forma, pois acreditava que ela era um poderoso guerreiro com quem iria se casar; queria chegar ao céu, transformar-se em uma estrela que seria admirada pelo guerreiro. Para os membros de sua tribo, tudo não passava de um sonho louco de Naiá. Mesmo assim, não tendo obtido sucesso tentando tocar a lua do topo de uma montanha, ela se joga sobre o reflexo lunar no rio, acreditando que encontraria seu desejado amor. A lua, com pena da índia, transforma-a em uma estrela das águas, uma flor majestosa considerada a rainha das flores aquáticas, a vitória-régia.

Assim, à realidade de *Nova York* pretende-se oferecer o símbolo do amor idealizado, a flor em que Naiá se converteu. A ficção e a fantasia do amor idealizado de Naiá querem imperar sobre a cidade marcada pela realidade violenta, transformando-a e, dessa forma, marcando esse amor como fonte de transformação do real.

Importa, porém, observar que a *flor do Amazonas* é *proibida*, ou seja, o amor idealizado que se pretende transformador é declaradamente inalcançável; ainda que Naiá realizasse uma busca incessante, a Lua era inatingível para ela.

O enunciador retoma os sentidos das lexias *andróides, proibida flor do Amazonas, flor de amar e rir* que revelam o caráter idealizador do amor, por meio de procedimentos de coesão referencial com uso de outros lexemas - que também se articulam ao universo extralingüístico, como se viu na referência à lenda da vitória-régia. Assim, em *dispara, pára o tempo e o relógio da Inglaterra, o Big Ben congela*, retorna-se à idéia de transformação do real: o tempo real marcado no símbolo da referência mundial de tempo - o Big Ben - será congelado e parado pelo amor; o tempo do amor deve ser superior. *Salvação que vem do nosso amor* revela que no filme/fantasia o tempo será guiado pelo amor,

confirmando o caráter idealizador do amor, como espaço da felicidade e harmonia eterna: *o céu*.

Vale ressaltar as referências feitas à cidade de Nova York e à Inglaterra. Em ambas, o sujeito busca, junto à pessoa amada, realizar a transformação da realidade dos dois lugares; primeiramente, jogando o pólen sobre Nova York e, em seguida, congelando o Big Ben. Se associadas ao que se diz na pequena narrativa que acompanha a canção, as duas cidades podem ser relacionadas, respectivamente, aos governos Reagan (Estados Unidos) e Thatcher (Inglaterra) que “estragaram as pessoas”. Ambos foram governos dos anos 80 caracterizados pela desestruturação dos mecanismos de proteção à sociedade e pela desconstrução do estado do bem estar social, que geraram um considerável número de excluídos, que são chamados por Chico César de gente estragada. Os anos 80 (citados na narrativa que acompanha a canção) são um período significativo de crise do capitalismo. Já o ano de 2005 (época de produção da letra da canção) é, como visto anteriormente, momento de proliferação de ataques terroristas no mundo, desencanto e crises políticas no Brasil, além de parques investimentos sociais. Metaforicamente, ao propor o bombardeio de Nova York com pólen e o congelamento do Big Ben, o enunciador propõe a humanização desses espaços, minimizando, em primeiro lugar, as mazelas do capitalismo (simbolizado por Nova York) e a violência social e, em seguida, parando e congelando o relógio inglês (referência de hora) com o objetivo de diminuir o rigor e a objetividade que ele representa e dar lugar à subjetividade do amor.

Nave/veloz e caravela/mansa/feroz, bebe o pó de estrelas e sumir leve no ar, atualizados com sentido complementar, reafirmam o amor fantasioso comparado a uma viagem pelo espaço, aproximando-se das estrelas e da leveza do ar – a viagem pelo mundo imaginado e desejado.

Em *para que esse filme não termine, não se finde, vem sonhar*, a idealização do amor é explicitada mais uma vez; ele é visto como um sonho ou filme que pode acabar. E em *o letreiro faz a gente acordar* retorna-se à idéia opositiva inicial: amor idealizado e situação real do sujeito que quer amar e ser amado. O sujeito identifica que o *letreiro*, interpretado como o conjunto de

créditos finais que indica que é finda a sessão de cinema, pode trazê-lo à realidade que não se parece com o espaço de felicidade idealizada construído no filme.

Mesmo assim, ainda que busque o espaço do amor no cinema, percebe que o filme pode representar o paradoxo da realidade, ser *branco e preto* ou ter *cor e final e feliz*, ou seja, o cinema como “cópia estragada, mas interessante. Como a vida” (CÉSAR, 2005).

Ao se referenciar no contexto lingüístico, as lexias, objetos do discurso, expõem o contexto sociocognitivo, as formas de entendimento do amor que a letra da canção faz circular, revelando uma voz que não é exclusiva do enunciador, mas que está presente no interdiscurso em que se insere a canção. Isso revela, então, que existe uma voz coletiva que representa as idéias de um determinado grupo social e que, no discurso específico, se faz representar pelo dizer do enunciador, um dizer sobre o amor e sua relação com a desestruturação da harmonia social.

4.4. Aspectos do amor idealizado

O amor idealizado pode ser visto como algo fora da realidade humana – exposto na canção como uma viagem em uma *nave* com a qual se pode *sumir no ar*. É o amor em que os amantes precisam um do outro para sustentar o sentimento ardente da paixão. Aí a quantidade de vezes que o sujeito apaixonado clama pelo outro: *vem*.

Normalmente, no amor idealizado, não há nada muito humano que aproxime os amantes. Sentir e viver, como em uma viagem ou filme, a paixão que vem de um espaço que transcende a condição humana fortalece os sujeitos apaixonados. São, em geral, indivíduos que querem ser possuídos por algo externo mais do que possuir uma relação construída na escolha de um parceiro com base em objetivos, ritmos e projetos de vida comuns. O sentimento do amor é privilegiado em relação aos próprios sujeitos envolvidos. À relação com o outro pouco se dedica e a ênfase está no sentimento que domina os sujeitos, retirando-os da realidade.

Esse sentimento, ao qual se pode denominar amor-paixão, é uma forma de amor que se sustenta ao longo do tempo. O homem moderno revela que não se distancia consideravelmente dessa maneira de amar. Poucas são as vezes em que vive um amor ligado à ação em que há uma interação que conduza os sujeitos a uma reflexão sobre o relacionamento que vivem.

Entretanto, em *Pra cinema*, ainda que o amor idealizado se faça presente, ele possui outras características. Fala-se de um amor que transcende a relação entre duas pessoas. As indagações iniciais a respeito do espaço onde se encontra o amor, demonstrando uma busca do entendimento desse sentimento por parte do sujeito enunciador, assim como o alerta sobre a existência da realidade do letrado que pode furar o sonho dos amantes, distanciam a canção da estrutura mais consumida no que se refere à percepção do amor – a idealização. A apreensão dos sentidos lexicais conduz a uma visão crítica do amor idealizado, revelando uma ideologia de dimensão contestadora. O dizer do enunciador se organiza sobre a reflexão acerca do que é e onde mora o amor e aponta criticamente para o amor idealizado.

Esse tipo de amor aparece em *Pra cinema* como uma forma de humanização das relações opressoras. Ele configura uma maneira subjetiva – uma vez que produzido no interior dos sujeitos – de minimizar os efeitos do endurecimento do mundo em que as relações estão concentradas no capital. Contudo, esse tipo de amor tem dimensão crítica porque o enunciador questiona sua força de ação – no sentido de transformar o mundo – uma vez que, ao término da sua enunciação, lembra a força da realidade por meio da presença do letrado.

5. Considerações finais

O estudo do léxico de *Pra cinema*, de Chico César, considerado na perspectiva do uso discursivo, revelou sentidos do amor ligados à sua idealização e à consciência realista do sentimento. A visão de amor veiculada na letra da canção transcende o amor-paixão, forma de amor predominantemente consumida no mundo moderno. Amor que muitas vezes aparece

na idéia de predestinação, compreendendo-se que a relação amorosa se dá porque os sujeitos estão destinados a viver juntos um amor transcendental.

No discurso analisado, o enunciador fotografa a viagem do amor idealizado e, na *escuta atenta da letra*, chama os sujeitos à uma indagação mais realista a respeito do que é o amor, considerando-o, inclusive, um instrumento de transformação das relações sociais.

Pode-se observar, portanto, que visões de mundo veiculam-se e são apreendidas e constituídas nas práticas discursivas de uma sociedade e os usos lexicais constroem um caminho particularmente revelador das ideologias contidas nos sentidos dos discursos.

Bibliografia

ANDRADE, Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira. As escolhas lexicais como representação da ideologia no ensaio jornalístico. ***Atas do VII Encontro Nacional de Interação em Linguagem Verbal e Não-Verbal – VII ENIL e I Simpósio de Análise de Discurso Crítica***. Brasília: UNB, 2004 [CD-ROM].

BENVENISTE, Émile. ***Problemas de Lingüística Geral I***. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Néri. 4 ed. Campinas, SP: Pontes/Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

CÊSAR, Chico. ***De uns tempos pra cá***. (CD). Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005.

_____.Raízes. Disponível em www.uol.com.br/chicocesar/chicocesar. Consultado em 11/04/2006.

CHITA PRODUÇÕES. (chicoces@uol.com.br). (2006, Junho 06.) Pra cinema. Email para Beatriz Daruj Gil (biagil@usp.br).

COSTA, Nelson Barros de. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. IN: Dionísio, Ângela Paiva; MACHADO, Anna Rachel e BEZERRA, Maria Auxiliadora. ***Gêneros textuais e ensino***. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002. p. 107-121.

- _____. Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa. **Linguagem em (Dis)curso**. [On-line], Tubarão/SC, 4, (1), 2003. Disponível em <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0401/01.htm>.
- GALEMBECK, Paulo de Tarso. Marcas de subjetividade e intersubjetividade em textos conversacionais. In: PRETI, Dino (org.). **Interação na fala e escrita**. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2003.
- LEMOS, Maria Alzira Brum. Corações católicos. [On-line]. Disponível em <http://www.alomusica.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=136>. Acesso em 11/04/2006.
- LÖWY, Michael. **Ideologias e Ciência Social. Elementos para uma análise marxista**. 16 ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Tradução de Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2002.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **A canção: eficácia e encanto**. 2 ed. São Paulo: Atual, 1987.
- _____. **O século da canção**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2004.
- THOMAZ, Alice. (2005). Chico César – De uns tempos pra cá. Entrevista concedida por Chico César à Alice Thomaz. [On-line]. Disponível em [http://www.infonet.com.br/ventos/ler.asp?id=41746&titulo=entrevistas](http://www.infonet.com.br/eventos/ler.asp?id=41746&titulo=entrevistas). Acesso em 31/05/2006.
- VAN DIJK, Teun Adrianus. **Cognição, discurso e interação**. 6 ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- _____. **Ideología y discurso**. Barcelona: Ariel, 2003.