



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Maria Aparecida Rocha Gouvêa

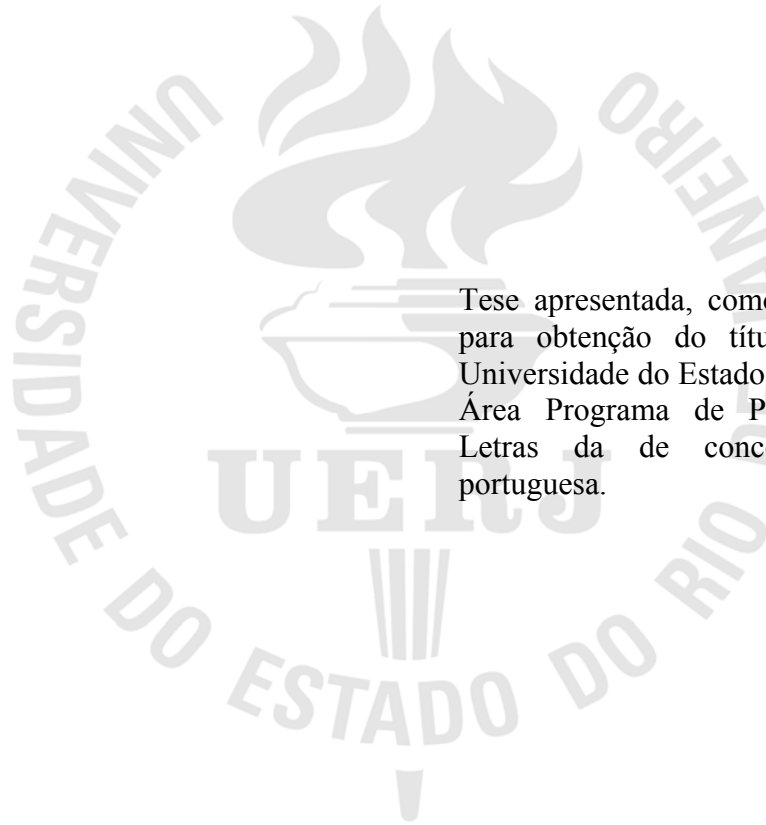
**O *ethos* do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar**

Rio de Janeiro

2012

Maria Aparecida Rocha Gouvêa

**O *ethos* do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área Programa de Pós-Graduação em Letras da de concentração: Língua portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. André Crim Valente

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

G719	<p>Gouvêa, Maria Aparecida Rocha. O ethos do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar / Maria Aparecida Rocha Gouvêa. – 2012. 196 f.</p> <p>Orientador: André Crim Valente. Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p>1. Análise do discurso – Aspectos políticos - Teses. 2. Música popular - Brasil – História – Teses. 3. Brasil – História – 1964-1985 - Teses. 4. Compositores – Brasil – História - Teses. 5. Ethos - Teses. 6. Intertextualidade – Teses. I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.Título.</p> <p>CDU 82.085:78(81)“1964/1985”</p>
------	---

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte

---

Assinatura

---

Data

Maria Aparecida Rocha Gouvêa

**O *ethos* do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa

Aprovada em: 22 de agosto de 2012.

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. André Crim Valente (orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Helênio Fonseca de Oliveira  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. José Carlos Santos de Azeredo  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Lúcia Helena Lopes de Matos  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Leonor Lopes Fávero  
Universidade de São Paulo

Rio de Janeiro

2012

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus filhos, Eduardo, Gabriel (*in memoriam*) e Fernando, razão de todo esforço e dedicação ao estudo. Eis aqui a prova concreta do melhor ensinamento possível: o exemplo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, por ter me dado saúde e tranquilidade para vencer este desafio.

Ao meu orientador, prof. Dr. André Crim Valente, por ter acreditado no meu projeto de pesquisa e pelo incentivo para vencer cada etapa.

A todos os professores do Doutorado, pelos conhecimentos adquiridos nas aulas.

À Profa. Dra. Lúcia Helena Lopes de Matos e ao Prof. Dr. José Carlos de Azeredo, pelas contribuições a minha pesquisa no momento da qualificação.

Aos meus familiares, principalmente, minha mãe e meus filhos, Eduardo e Fernando, por terem compreendido minha ausência durante os estudos do Doutorado e por compartilharem comigo esta vitória.

Ao meu companheiro, Hiram, pela compreensão e ausência durante a jornada e pela companhia nas viagens a congressos.

À amiga, Sílvia Rosa, pela generosidade da revisão do texto e pelo sorriso contagiante de sempre.

À Secretária Municipal de Educação, profa. Therezinha dos Santos Gonçalves Assumpção, por ter acreditado no meu sonho e lutado por mim para a concessão da licença para me dedicar ao Doutorado.

Ao UniFOA, pela compreensão do afastamento de minhas atividades para participação das atividades do Doutorado e de congressos.

Aos amigos, pela torcida!

A enunciação faz dos homens seres iguais a Deus,  
pois com ela criam mundos diversos.

*José Luiz Fiorin (1999, p. 43)*

Você corta um verso, eu escrevo outro  
Você me prende vivo, eu escapo morto  
[...]  
Que medo você tem de nós.

*Pesadelo – Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro (1972)*

## RESUMO

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. *O ethos do compositor da música popular brasileira no contexto da ditadura militar*. 2012. 196 f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

No período da ditadura militar no Brasil – de 1964 a 1985 – a arte, especialmente a música produzida no país, assumiu postura de oposição ao regime militar. Para isso, os compositores tinham de utilizar princípios e recursos linguísticos e discursivos que persuadissem o público subliminarmente, já que as manifestações explícitas eram alvos da censura. Esta pesquisa objetiva analisar o *ethos* discursivo dos compositores da Música Popular Brasileira nesse período histórico, identificando as marcas discursivas e as estratégias persuasivas utilizadas nas canções. Dessa forma, pretendemos comprovar que a construção do *ethos* se materializa nas escolhas linguísticas e discursivas e nas relações intertextuais e interdiscursivas utilizadas pelos compositores. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, que considera a realidade histórico-cultural da época e trabalha com um *corpus* composto por vinte e três canções. No estudo, foram utilizados pressupostos teóricos, históricos, culturais e linguístico-discursivos, principalmente da Análise do Discurso Francesa de Maingueneau e Charaudeau. Conclui-se que, no período, além das estratégias referentes ao domínio artístico, os compositores utilizaram estratégias específicas para driblar a censura e preservar suas faces, construindo *ethos* que marcaram a memória brasileira e os tornaram reconhecidos como símbolos de resistência ao regime militar.

Palavras-chave: *Ethos*. Música. Ditadura militar.



## **ABSTRACT**

During the military dictatorship in Brazil – 1964 to 1985, the arts, especially the music produced in this country, did not agree on the military regime. To engender opposition to such regime, composers had to use linguistic, discursive and stylistic resources that subliminally persuade the public, since explicit manifestations against the regime were targets of censorship. This work aims at analyzing the discursive ethos of Brazilian Popular Music composers in this historical period, trying to identify the discursive marks and persuasive strategies used in these songs. Thus, it is our intent to prove that the construction of ethos is embodied through linguistic and discursive choices and through the interdiscursive and intertextual relations constructed by the composers. The research is based on a literature review, drawing on a qualitative methodology, which takes into account the historical and cultural reality of such period, and its corpus consists of twenty-three songs. In this study, historical, cultural and linguistic-discursive principles were considered, especially the ones offered by the French Approach to Discourse Analysis. It is concluded that during the Brazilian military regime, besides strategies attributed to the artistic domain, composers have used specific strategies to eschew the censorship and to preserve their faces, constructing, then, ethos that have survived in the Brazilian memory and have been recognized as symbols of resistance to the military regime.

Keywords: Ethos. Music. Military dictatorship.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>1 BREVE HISTÓRICO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL</b> .....	17
<b>2 CULTURA DE PROTESTO</b> .....	29
<b>2.1 A Militarização da Arte</b> .....	31
2.1.1 <u>O Teatro: Na Roda Viva, questão de Opinião</u> .....	32
2.1.2 <u>O Cinema: Terra Brasil em Transe</u> .....	34
2.1.3 <u>A Literatura: “Faz escuro mas eu canto, porque a manhã vai chegar”</u> .....	36
2.1.4 <u>As Artes Plásticas: “Nova objetividade Brasileira”</u> .....	38
2.1.5 <u>A Imprensa: Uma receita de bolo na página sobre política</u> .....	40
2.1.6 <u>A Música: “Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”</u> .....	41
2.1.6.1 A força dos Grandes Festivais de MPB .....	43
<b>2.2 A Ação da Censura na Arte</b> .....	45
<b>3 DISCURSO E PODER</b> .....	49
<b>3.1 O discurso do poder</b> .....	53
<b>3.2 O discurso do contrapoder</b> .....	55
<b>4 GÊNERO TEXTUAL</b> .....	59
<b>4.1 Gênero Canção</b> .....	62
4.1.1 <u>Subgênero canção de protesto: entre o domínio artístico e o político</u> .....	63
<b>4.2 Canção e poder de persuasão</b> .....	64
4.2.1 <u>Estratégias gerais persuasivas da canção popular (domínio discursivo artístico)</u> .....	64
4.2.1.1 Persuasão figurativa .....	64
4.2.1.2 Persuasão passional .....	67
4.2.1.3 Persuasão decantatória .....	69
4.2.2 <u>Estratégias específicas persuasivas da canção no período da ditadura militar (domínio discursivo político)</u> .....	70
4.2.2.1 Estratégias semânticas .....	71
4.2.2.2 Estratégias fonológicas .....	75
4.2.2.3 Estratégias morfológicas .....	75
4.2.2.4 Estratégias sintáticas .....	76
<b>5 DISCURSO E <i>ETHOS</i></b> .....	78
<b>5.1 A subjetividade na enunciação e a construção do <i>ethos</i></b> .....	79
5.1.1 <u>A pessoa</u> .....	80

5.1.2	<u>O tempo</u> .....	83
5.1.2.1	Presente (tempos enunciativos) .....	84
5.1.2.1.1	Subsistema de anterioridade: momento referencial pretérito (tempos enuncivos) .....	85
5.1.2.1.2	Subsistema de posterioridade: momento referencial futuro (tempos enuncivos) .....	87
5.1.2.2	Advérbios, preposições, locuções e conjunções temporais .....	88
5.1.3	<u>O espaço</u> .....	88
<b>5.2</b>	<b>Cenas da enunciação</b> .....	92
<b>5.3</b>	<b>A preservação da face</b> .....	93
<b>5.4</b>	<b>O <i>ethos</i> discursivo</b> .....	94
5.4.1	<u>MPB no contexto da ditadura militar: o papel do intertexto/interdiscurso na construção do <i>ethos</i></u> .....	96
5.4.1.1	O papel do intertexto na construção do <i>ethos</i> .....	96
5.4.1.2	O papel do interdiscurso na construção do <i>ethos</i> .....	100
<b>6</b>	<b>ANÁLISE DO <i>CORPUS</i></b> .....	104
<b>6.1</b>	<b>Resumo da análise do <i>corpus</i></b> .....	166
<b>7</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	182
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	187

## INTRODUÇÃO

*O bonito foi isso mesmo: que de tantos golpes, de tanta dor,  
tenham surgido canções, tenha brotado uma flor.*

(Rubem Alves, 1984)

Eu – primeira pessoa do singular. É assim que desejo iniciar este texto – tarefa simples em tempos de liberdade – resultado da ação, subliminar ou não, de brasileiros que sonharam com um país democrático e justo durante vinte anos e que se propuseram a transformar a história do Brasil. Faço isso em homenagem a essa conquista e também pelos que ousaram denunciar e pagaram com sofrimento sua atitude de coragem, pelas famílias que choraram de saudade sem saber o paradeiro dos seus entes queridos.

Por esse motivo escolhi a epígrafe acima. A citação do educador e psicanalista Rubem Alves foi retirada de uma crônica intitulada *A aldeia que nunca mais foi a mesma*, veiculada no Jornal *Folha de São Paulo*, em maio de 1984. No texto, o autor reconta uma história de Gabriel Garcia Marquez, associando-a, metaforicamente, à Ditadura Militar e ao movimento Diretas Já. Alves, poeticamente, resume o meu sentimento em relação ao período histórico iniciado em 1964 – a transformação da realidade com dor e beleza. Esse espírito, aparentemente paradoxal, permeou esse momento e colaborou para a construção de um acervo histórico-cultural guardado na memória e admirado por milhões de brasileiros. Nesse contexto, a língua, através do discurso, teve papel fundamental e se colocou a serviço da história o tempo todo.

Na minha memória, ainda vive a lembrança de uma tarde em que fui apresentada, por uma colega de infância, a uma história<sup>1</sup> do Brasil diferente daquela que aprendera na escola, onde a sala exibia uma foto do “herói” Duque de Caxias e as aulas continham no currículo as disciplinas de História, OSPB e Moral e Cívica, com seus intermináveis questionários decorados, passivamente, para a realização das provas. Nesse dia, minha amiga, sussurrando, contou-me que o pai possuía um disco (um compacto simples) proibido e que poderíamos ouvi-lo bem baixinho, de forma que, caso passasse pela rua, a polícia nada percebesse, pois corríamos o risco de sermos presas. A música proibida falava de “igualdade” e “flores na

---

<sup>1</sup> A postura de análise adotada nesta pesquisa denomina-se *História Nova*. Segundo Fávero e Molina (2006, p. 18-19), “o termo *História* possui inúmeras conceituações. No senso comum, é compreendido como *conjunto de eventos e fatos que compõem o passado humano, reconstruídos por meio de procedimentos específicos*; e como o ramo do conhecimento que trata da compreensão desse passado, encarando-o, assim, como disciplina”. [...] *A História Nova* “dedica-se não somente a recontar o passado, mas a reabri-lo, interpretá-lo, num diálogo constante com o seu presente. [...], de modo a “alargar horizontes, ligar ideias e métodos, reconstruí-lo, fechando fendas.” (grifos das autoras)

mão” e eu, nos meus inocentes dez anos de vida, sem compreender as metáforas contidas na canção, não entendia por que uma letra tão bonita poderia ser motivo de prisão, até que o pai dela adentrou a sala e nos contou uma longa história. Esse fato e outras lembranças, a paixão pela Língua Portuguesa e pela Música Popular Brasileira, e também o interesse pelo tema, motivaram minha trajetória, desde os tempos de licenciatura. Esse percurso, evidentemente, incluiu a necessidade de estudar uma outra versão da História do Brasil, diferente da que havia aprendido na escola, que contribuiu para o fascínio e para a possibilidade de uma pesquisa interdisciplinar que venho desenvolvendo desde o mestrado. Com tais premissas, procurei desenvolver minha pesquisa no Doutorado com o intuito de aprofundar os estudos anteriores.

Assim, esta tese tem como objetivos:

- analisar o *ethos* discursivo dos compositores da Música Popular Brasileira (MPB) no contexto da ditadura militar, identificando as marcas discursivas responsáveis pela construção desse *ethos*;
- identificar e analisar as estratégias persuasivas utilizadas pelos compositores;
- analisar como o intertexto e o interdiscurso colaboraram para a construção de determinados perfis de enunciadores, de forma a comprovar que a construção do *ethos* se concretiza na escolha linguística e nas relações intertextuais/interdiscursivas;

Parto da hipótese de que era frequente assumir determinadas posturas de oposição ao regime militar – o discurso do contrapoder – e que os compositores redigiam as letras das canções com o objetivo de “driblar” a censura, optando por princípios e recursos linguístico-discursivos para alcançar tal intento. Stephanou (2001, p. 300) aponta essa postura não só em relação à MPB, mas à arte em geral.

A arte seria o lugar onde teria início a reação ao Regime Militar, o início de uma resistência de fato. [...] O cinema era uma forma de fazer política; o teatro, de resistir; a música, de convocar para a luta; a imprensa, de denunciar. A reação cultural ao Movimento Militar foi marcada por uma arte conscientizadora, mobilizadora, de discurso revolucionário. A cultura apontou na direção da resistência ao Regime e, para isso, se equiparou ao inimigo, se militarizando, no seu pensamento, na sua estética, no seu vocabulário, nos seus objetivos.

O autor afirma que, para se equiparar aos militares, considerados inimigos, os artistas perceberam a necessidade de utilizar recursos discursivos que levassem à persuasão do público subliminarmente, já que as manifestações explícitas eram alvos da censura. Nas composições da MPB, essa sutileza era amparada por marcas discursivas que serviam de elementos para as inferências necessárias ao diálogo entre compositor e plateia, como relata Mello (2003, p. 221), descrevendo o público dos grandes festivais de MPB.

A platéia dos festivais, formada em sua maioria pela juventude estudantil, estava sincronizada com aquele movimento musical que falava da realidade social brasileira. Tão sincronizada que, ao menor sinal, era capaz de decodificar, nas letras e músicas, aquela realidade de insatisfação com a ditadura militar e com a impossibilidade de expressar suas idéias.

Como os compositores necessitavam encontrar formas de dizer o que não podia ser dito, a canção deveria parecer inocente a ponto de a censura não perceber tal intenção. Mello (2003, p. 222) conclui que “daí nasceu um profundo diálogo entre o músico censurado e a platéia libertária. A platéia sabia o que o poeta não podia, mas queria dizer. E sabia decodificar.” Nessa perspectiva, o autor defende que a arte também se militarizou, porém com outro tipo de arma: o discurso.

Para atingir os objetivos, a proposta que apresento será uma pesquisa bibliográfica, de cunho qualitativo, com análises histórico-culturais, linguísticas e discursivas.

O *corpus* selecionado será composto de uma música por ano de regime militar, exceto os anos de 1967 e 1972, que contarão com duas canções cada um. Justifico a exceção pela qualidade da produção musical desses anos e por considerar que as músicas selecionadas são de grande valor linguístico-discursivo para a análise pretendida. Vale ressaltar também que a seleção considerou canções de grande impacto nacional, como *Pra não dizer que não falei de flores* e *O bêbado e a equilibrista* e outras que, aparentemente, são menos politizadas, como *Menino das laranjas*, *Deus e o diabo* e *Metáfora*, mas significativas para a composição da análise pretendida – o *ethos* dos compositores. No universo das canções desse período, considero importante e justo selecionar um *corpus* que vá além do sucesso midiático que teve como foco principal os grandes festivais de música.

Para a análise do contexto histórico-cultural do *corpus* serão consultadas as referências históricas contidas em Napolitano (1998), Fausto (1999) e Gaspari (2002) e culturais contidas em Albin (1980 e 1997), Veloso (1997), Tinhorão (1999), Stephanou (2001) e Mello (2003).

A análise discursiva terá embasamento nas teorias sobre o *ethos* defendidas pelos teóricos franceses Maingueneau (2008), Charaudeau (2006, 2008 e 2009), na teoria sobre discurso e poder defendida pelo holandês Van Dijk (2008) e na teoria da enunciação de Benveniste (1988 e 1989)<sup>2</sup>, utilizada por Fiorin (1999). É importante ressaltar que o uso de correntes distintas da Análise do Discurso se deve à preocupação em alcançar, de forma coerente, os objetivos propostos nesta pesquisa.

A investigação linguística estará amparada nos pressupostos teóricos sobre o princípio

---

<sup>2</sup> Ano da edição consultada. Os originais franceses, intitulados “Problèmes de Linguistique Générale I” e “Problèmes de Linguistique Générale II”, datam de 1966 e 1974, respectivamente.

da interdiscursividade/intertextualidade defendido por Bakhtin (2010)<sup>3</sup>, Kristeva (1974), Jenny (1979), Valente (1998 e 2002), Fávero (2003), Sant'Anna (2002 e 2004) e Koch, Bentes e Cavalcante (2008), na teoria sobre gêneros textuais defendida por Bakhtin (2003)<sup>4</sup> e Marcuschi (2003), na teoria sobre estratégias persuasivas da canção de Tatit (1987 e 2004) e na teoria sobre argumentação e persuasão de Perelman e Olbrechts-Tyteca (1996)<sup>5</sup>.

Registro, neste momento, que as citações das obras de referência anteriores ao Acordo Ortográfico serão mantidas na grafia original.

Iniciarei a pesquisa com os aspectos históricos da Ditadura Militar, que influenciaram diretamente a produção artística. Durante esse período, as letras eram alvo da censura, que ora vetava a apresentação do compositor, ora exigia que a letra fosse modificada para ser liberada. E, dessa forma, os compositores desenvolveram habilidades para “enganar” os censores que, segundo Stephanou (2001, p. 245), eram despreparados para exercer tal função, já que muitos eram funcionários públicos em situação de afastamento de suas atividades por motivo de readaptação. Nesse capítulo, abordarei os grandes fatos do período e a repressão oficial, decretada pelos Atos Institucionais (AIs) e pelos chamados Inquéritos Policial-militares (IPMs), como registra Alves (1987, p. 59).

Ruas inteiras eram bloqueadas e cada casa era submetida a busca para detenção de pessoas cujos nomes constavam de listas previamente preparadas. O objetivo era “varrer” todos os que estiveram ligados ao governo anterior, a partidos políticos considerados comunistas ou altamente infiltrados por comunistas e a movimentos sociais do período anterior a 1964. Especialmente visados eram líderes sindicais e estudantis, intelectuais, professores, estudantes e organizadores leigos dos movimentos católicos nas universidades e no campo.

No segundo capítulo, tratarei da cultura de protesto que se instalou no país a partir da década de 1960. Nesse período, a arte, como já dito, se militarizou como forma de assumir a postura de oposição ao regime militar. Houve transformações na estética, no pensamento e no discurso artístico e, evidentemente, houve reação por parte do regime militar também. A censura passou a fazer parte integrante dos métodos do governo que agia duramente contra a classe artística. Como exemplo, posso citar o fato acontecido em 1971, quando a Polícia Federal determinou que todos os participantes dos festivais fossem registrados em seus arquivos, o que causou um protesto por parte dos compositores que retiraram suas músicas do VI Festival Internacional da Canção. A ação da censura e os embates com os compositores são registrados por Tinhorão (1999, p. 318):

E essa gratuidade da insistência em cutucar o Poder com a vara curta das canções de protesto acabou determinando em 1968 a reação das autoridades sob a forma de maior repressão e reforçamento da censura (levando compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré a sair do país, e outros a serem presos e expulsos como Gilberto Gil e Caetano Veloso).

<sup>3</sup> Ano da edição consultada. A edição russa data de 1929.

<sup>4</sup> Ano da edição consultada. A edição russa data de 1979.

<sup>5</sup> A edição francesa data de 1992.

O terceiro capítulo conceituará e estabelecerá diferenças entre o discurso do poder e o discurso do contrapoder. Iniciaremos a discussão conceituando ideologia, para analisar o poder e suas relações com o discurso, proposta que será amparada, principalmente, pelos Estudos Críticos do Discurso (ECD). Segundo Van Dijk (2008, p. 27), “a sociedade não funcionaria se não houvesse ordem, controle, relações de peso e contrapeso, sem as muitas relações legítimas de poder.” Entretanto, é necessário estabelecer diferenças entre uso e abuso. O uso é legítimo e positivo, capaz de promover a ordem e necessário para a sociedade. O abuso de poder, segundo o autor, “significa a violação de normas e valores fundamentais no interesse daqueles que têm o poder e contra os interesses dos outros. Os abusos de poder significam a violação dos direitos sociais e civis das pessoas” (VAN DIJK, 2008, p. 29), ação frequente por parte dos militares, guardada nas lembranças de milhões de brasileiros que viveram o período. Nesse capítulo, também será analisado o discurso do contrapoder, principalmente, dos compositores de MPB, foco desta pesquisa. Vale ressaltar que, nesse período, os “partidários” do contrapoder eram considerados “subversivos” e/ou “comunistas”. Sobre isso, Stephanou (2001, p.69) afirma que

dentro desta perspectiva, ocorre o alargamento do conceito de comunismo. Comunista passou a ser toda pessoa que desejasse alguma mudança social, e não o indivíduo ligado ao Partido Comunista. Alargamento também do conceito de subversão, qualquer atividade de oposição era potencialmente subversiva. Os brasileiros foram divididos entre *subversivos* e *não-subversivos*.

O quarto capítulo tratará do gênero discursivo “canção” e das estratégias linguístico-discursivas utilizadas pelos compositores para encantar e persuadir a plateia. Aqui, me interessa, principalmente, analisar os recursos discursivos e linguísticos, como, por exemplo, as metáforas e o intertexto. Na análise pretendida, é de grande importância, também, a consideração das características desse gênero na formação do *ethos*, pois, embora não haja intenção de se fazer análise musical, a melodia recebe influência da letra e do ritmo, motivando e colaborando para o diálogo entre enunciador e interlocutor.

Nesse capítulo, faz-se necessário, também, registrar a importância das canções de festivais, pois muitas delas são consideradas marcas históricas e culturais do país. O movimento “festival”, até pela repercussão nacional, funcionava como pano de fundo para as catarses do povo, durante a ditadura militar. Era uma das poucas formas encontradas para extravasar os sentimentos de repúdio àquilo que todos eram obrigados a suportar: o silêncio, a tortura, a indignação diante da força, da arma e do abuso de poder. Vários compositores de talento surgiram nesses eventos, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque, Tom Zé, Geraldo Vandré, Ivan Lins e tantos outros e, hoje, são reconhecidos nacional e



internacionalmente como expressões vivas e eternas da Música Popular Brasileira.

No quinto capítulo, abordarei o tema desta pesquisa, o *ethos* dos compositores de MPB, baseado nos pressupostos teóricos da Análise do Discurso francesa. Segundo Maingueneau,

a maneira de dizer autoriza a construção de uma verdadeira imagem de si e, na medida em que o locutário se vê obrigado a apreendê-la a partir de diversos índices discursivos, ela contribui para o estabelecimento de uma inter-relação entre o locutor e seu parceiro. (MAINGUENEAU, *apud* AMOSSY, 2005, p. 16).

Dessa forma, nesse período, pode-se constatar a necessidade de utilizar recursos estratégicos no discurso do contrapoder como forma de reação ao discurso do poder militar. Evidentemente, esse discurso era mascarado, como forma de se proteger da ação da censura e das ações arbitrárias dos militares. Aqui, vale lembrar a noção de máscara defendida por Charaudeau (2008, p. 7).

A máscara não é necessariamente o que esconde a realidade. É verdade que em nosso mundo ocidental ela tornou-se – nas representações – um signo de dissimulação e mesmo de fraude: quanto mais ela oculta, mais simula. [...] Mas a máscara é também, em outras tradições, o que define o ser em sua perenidade, em sua imutável essência. Ela é o símbolo da identificação, a ponto de nela se confundirem o ser e o parecer, a pessoa e a personagem, tal como no teatro grego.

Assim pode-se compreender como esses recursos – as máscaras que ocultam, mas mostram, e que simulam para persuadir – eram estrategicamente utilizados no contrato de comunicação entre compositor e plateia, identificando também como o poder reagia, principalmente, através da censura, a essa intenção dos compositores.

Nesse capítulo, também será abordada a importância do intertexto/interdiscurso como máscara nesse contrato de comunicação. Esses princípios linguísticos desempenharam importante papel na construção do *ethos* dos compositores, seja pela seleção lexical e/ou sintática, seja pela delimitação de determinados perfis de enunciadores, colaborando de maneira significativa para a troca das mensagens subliminares entre enunciador e interlocutor. Vale ressaltar que a opção pelo intertexto/interdiscurso imprime novos valores semânticos ao já-dito, já que “toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de chave, uma alteração em sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário – ou seja, no que ele vale (*count as*) e no que ele faz” (BAUMAN, 2004, p. 6 *apud* KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 17).

A análise do *corpus* estará presente no sexto capítulo. É importante registrar que o acervo musical dessa época é extenso e selecionar uma amostragem para a análise é uma tarefa extremamente árdua, embora necessária. A seleção das canções pretende, portanto, ser uma representação significativa desse acervo, mas não necessariamente atrelada ao sucesso midiático.

Cabe registrar que, embora não seja objetivo desta pesquisa, mas considerando que a situação locutiva pressupõe um enunciador e um interlocutor, a análise do *corpus* considerará também o *ethos* do interlocutor e da terceira pessoa envolvida na interlocução, quando explícitos nas canções. Isso se justifica pelo fato de que, nesse período, esses sujeitos locutivos frequentemente eram o objeto da crítica. Como exemplo, posso citar o interlocutor da canção *Apesar de você*, de Chico Buarque. Nela, é possível construir o *ethos* autoritário desse interlocutor, expresso pelas marcas linguísticas selecionadas pelo compositor.

Proponho uma viagem no tempo para a análise da imagem dos compositores e seus interlocutores – o *ethos*. Tempos difíceis, com lembranças dolorosas que muitos gostariam de esquecer, mas que trouxeram “canções e flores”, como relembra Rubem Alves na epígrafe apresentada no início do texto. Toda liberdade que vivemos hoje é fruto da conquista de militantes e artistas que acreditaram ser possível sonhar e “caminhar, cantando e seguindo a canção” da democracia.

Espero que esta pesquisa, além das contribuições linguísticas e discursivas, desperte o interesse histórico-cultural que vive em cada brasileiro que se proponha a apreciá-la, para que a subversão às ações autoritárias dos militares sirva de testemunho histórico aos filhos da democracia, a fim de que valorizem e preservem o direito à liberdade de expressão.

## 1 BREVE HISTÓRICO DA DITADURA MILITAR NO BRASIL

*E que eu por ti, se torturado for, possa feliz, indiferente à dor,  
morrer sorrindo a murmurar teu nome.*

Carlos Marighella (*Liberdade*, 1939)

Em 1960, o Brasil elegia presidente e vice-presidente separadamente e acabou por eleger dois representantes de tendências opostas: Jânio Quadros, presidente, e João Goulart, vice-presidente. Jânio venceu as eleições com 48% dos votos, mas renunciou em setembro do mesmo ano. João Goulart, então, assumiu o governo, mesmo sem a aprovação dos setores militares, que o consideravam como a “encarnação da república sindicalista e a brecha por onde os comunistas chegariam ao poder” (FAUSTO, 1999, p. 442).

Goulart tinha um projeto de justiça social para o Brasil que, com certeza, incomodava muito. Lá fora, incomodava os Estados Unidos, que temiam perder o controle sobre a América Latina. Internamente, incomodava os militares, que receavam que a sociedade se organizasse e começasse a reivindicar seus direitos, um “perigo” para a ordem nacional. A burguesia, por sua vez, também se sentia incomodada e logo tratou de assumir postura contra o governo, já que havia um clima de mobilização social e incerteza para os investimentos.

O governo de Jango durou de setembro de 1961 a março de 1964, totalizando dois anos e sete meses de propostas políticas revolucionárias, até então nunca vistas na história do país: proposta de reforma agrária e urbana; controle de remessas de lucros para o exterior; direito de voto para os analfabetos; cultura para o povo, com a criação do Teatro do Estudante, Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC), Cinema Novo etc. Houve também um fortalecimento de movimentos de reivindicações como as Ligas Camponesas no nordeste brasileiro, os movimentos católicos de posições socialistas – Juventude Universitária Católica (JUC) e Juventude Operária Católica (JOC) – e também dos estudantes, por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Nesse turbilhão de acontecimentos, Jango enfrentava problemas como a escalada da inflação e lançou, para minimizar a questão, o Plano Trienal, uma proposta que pretendia combinar o crescimento econômico, as reformas sociais e o combate à inflação. O plano dependia da colaboração de vários setores da sociedade, o que não ocorreu.

Enquanto isso, as forças militares se preparavam para intervir, quando achassem necessário. Nasceu, assim, a Escola Superior de Guerra (ESG), que tinha como objetivo principal preparar pessoal de alto nível para exercer funções de direção e planejamento de

segurança nacional. A ESG, apelidada de “Sorbonne Brasileira”, ficou conhecida, principalmente, pela qualidade do ensino.

Na tentativa de fortalecer o governo, Jango reuniu grandes massas em atos públicos para anunciar as reformas de base. O primeiro – o Comício da Central – aconteceu no Rio de Janeiro.

Entretanto, outras manifestações também ocorreram e contribuíram para o golpe: a “greve dos 700 mil, que teve a participação dos setores metalúrgico, químico, de papel e papelão, com obtenção de 80% de aumento salarial para os trabalhadores; a “marcha da família com Deus pela liberdade”, em apoio aos partidários do golpe; a manifestação da Associação dos Marinheiros, cercada e contida pelo Exército.

Sobre o assunto, Habert (2001, p.8) registra que

o golpe de 64 ocorreu num momento de crise da economia brasileira e de grandes mobilizações operárias, estudantis e camponesas em torno de reformas políticas e institucionais de cunho nacionalista, defendidas pelo governo Jango, chamadas “reformas de base”. Os militares, associados aos interesses da grande burguesia nacional e internacional, incentivados e respaldados pelo governo norte-americano, justificaram o golpe como “defesa da ordem e das instituições contra o perigo comunista.

Era o fim da experiência democrática do período de 1945 a 1964 e o início de um período doloroso para a nação brasileira que durou vinte anos e deixou marcas indeléveis na história do país: a ditadura militar. Pela primeira vez, os militares assumiam o poder, com a perspectiva de permanecer, instaurando o regime autoritário. A partir daí, vieram os chamados Atos Institucionais (AIs), justificados como decorrência “do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções”, de forma a legitimar e respaldar os atos militares, como afirma Quadrat (2006, p. 130):

Logo nos primeiros dias da ditadura militar, uma das principais características do novo governo começou a ser esboçada. A ditadura brasileira foi obsessivamente preocupada com a formação de um arcabouço legal e jurídico que lhe desse respaldo e legitimidade. A edição dos Atos Institucionais ao longo de praticamente todo o período ditatorial é um claro exemplo dessa obsessão. No Brasil ditatorial fazia-se lei para tudo.

O AI-1 foi o primeiro ato institucional dos dezessete que ainda viriam. Foi baixado em 9 de abril de 1964 pelos comandantes do Exército, Marinha e Aeronáutica, invertendo a estrutura do poder: o Executivo decidia sobre a validade da Constituição e sobre a manutenção ou não do Congresso. Com ele, o Presidente da República ficava autorizado a enviar projetos de lei para serem apreciados no prazo de trinta dias pela Câmara e em igual prazo pelo Senado, caso contrário, os projetos seriam aprovados por decurso de prazo, o que acontecia com frequência. O ato também suspendia a imunidade parlamentar e autorizava o comando supremo do golpe militar a cassar mandatos e suspender os direitos políticos dos cassados por dez anos. O documento também criava o “Inquérito Policial-Militar” (IPM), que

punha os “crimes contra o Estado ou seu patrimônio e a ordem política e social ou por atos de guerra revolucionária.” Os IPMs foram criados para investigar as atividades de funcionários civis e militares, com o objetivo de identificar os “subversivos” e os colaboradores do governo de Jango. Nos primeiros meses, na chamada “Operação Limpeza”, os IPMs prenderam cerca de cinquenta mil pessoas, instaurando um clima de terror na tentativa de neutralizar qualquer ação organizada da oposição. Sobre o assunto, comenta Stephanou (2001, p. 62) que os

Inquéritos Policial-militares eram viciados, feitos para punir, não para investigar. Inquisitoriais, se processavam em segredo, com o réu incomunicável, submetido a coerções físicas e psicológicas. E o pior, do ponto de vista legal, serviam de base para as decisões judiciais. Não tinham regra fixa, normal, eram realizados conforme preceitos individuais dos coronéis condutores dos processos. Até delações anônimas eram aceitas. O testemunho da “opinião pública” era suficiente para provar as atividades subversivas. [...] Justiça e verdade viraram preconceito, e algumas pessoas chegaram a ser condenadas tendo como “prova” boatos.

Nesse contexto, no dia 1º de abril, a sede da UNE, no Rio de Janeiro, foi invadida e incendiada. A Universidade de Brasília também foi invadida um dia após o golpe. A repressão também atingiu as Ligas Camponesas e houve intervenção em muitos sindicatos e federações de trabalhadores. Muitos dirigentes sindicais foram presos. No Congresso, cinquenta parlamentares tiveram seus mandatos cassados, embora nenhum da UDN, partido considerado “direitista”.

Em junho de 1964, o Serviço Nacional de Informações (SNI), cujo chefe era nomeado pelo Presidente da República, foi criado com o objetivo de coletar informações referentes à segurança nacional e a “atos considerados subversivos”. O órgão, com alto grau de autonomia e orçamento secreto, utilizava estratégias de espionagem que incluíam escutas telefônicas, infiltração de agentes em organizações da oposição e compra de informações à procura de “comunistas”.

O AI-1 estabeleceu, por votação indireta do Congresso Nacional, a eleição do novo presidente. Assumiu, então, o general Humberto de Alencar Castelo Branco, com o objetivo de instituir a “democracia restringida”, após o vencimento do AI-1. No plano econômico, o governo castelista visava reformar o sistema capitalista, controlando a massa trabalhadora do campo e da cidade e promovendo uma reforma do aparelho do Estado. Para isso, reajustou os salários com percentagens inferiores à inflação e retirou a estabilidade de emprego após dez anos de serviço, instituindo, como concessão, o Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS). Ao mesmo tempo em que sacrificava a classe trabalhadora, o governo investia em projetos gigantescos como a Transamazônica e a Ponte Rio-Niterói que, além de serem

utilizados como propaganda do “Brasil Grande”, favoreciam o enriquecimento de grandes empresas nacionais e multinacionais.

O AI-1 não afetou as eleições para governos estaduais, possibilitando que a oposição triunfasse em estados importantes, o que alarmou os meios militares. Sob pressão desses setores, Castelo baixou o AI-2 e o AI-3, que reforçavam ainda mais os poderes do presidente da república e extinguíam os partidos políticos existentes, forçando a organização de apenas dois partidos: a Aliança Renovadora Nacional (Arena), que agrupava os partidários do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que reunia a oposição.

Em 1967, o grupo castelista não conseguiu fazer seu sucessor e foi eleito o presidente Artur da Costa e Silva. O novo presidente concentrava as esperanças da linha-dura (oposição aos castelistas), que estavam descontentes com a política do governo anterior pela aproximação com os Estados Unidos e pelas facilidades concedidas aos capitais estrangeiros. Entretanto, Costa e Silva, ao contrário do que se imaginava, procurou dialogar, em vão, com a oposição moderada, incentivando a organização de sindicatos e a formação de lideranças confiáveis. Nesse contexto, muitos membros da Igreja, liderados por D. Hélder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife, se defrontaram com o governo. A UNE também se mobilizou, se manifestando em grandes eventos de repercussão nacional, como os festivais de música, que alcançavam os lares brasileiros através da televisão, e estabeleceram um modo eficiente de divulgar o movimento de oposição ao regime. Sobre o assunto, comenta Mello (2003, p. 290):

Havia, portanto, uma percepção, compartilhada por setores políticos, artísticos e estudantis, de subestima ao poder repressivo da ditadura militar. Exatamente porque nesse momento esse poder não estava integralmente acionado, embora existisse a força operante. E era operante através da Censura, que agia sobre as letras das canções dos festivais.

No contexto mundial, em vários países, os jovens se rebelavam. Havia uma revolução comportamental em busca da liberdade sexual e da afirmação da mulher. No Brasil, houve outros efeitos desse movimento de rebeldia nos planos da cultura e da arte, especialmente da música popular, criando condições para uma mobilização mais ampla que reunia estudantes, artistas, representantes da Igreja e da classe média do Rio de Janeiro, que culminou na chamada “passeata dos 100 mil”, realizada em 26 de junho de 1968, como relatam Hollanda e Gonçalves (1985, p. 26):

No dia 26 de junho, no Rio de Janeiro, chegava ao auge a mobilização política contra o regime militar. Realizava-se no centro da cidade, sob a liderança do movimento estudantil, uma gigantesca manifestação que ficaria conhecida como a “Passeata dos Cem Mil”. Se em 64 a Família saíra às ruas para apoiar o golpe, agora, quatro anos depois, os filhos da classe média expressavam de forma radical seu descontentamento com a ditadura que assumira a tutela do país.

Ao mesmo tempo, greves operárias mobilizaram, em uma semana, 15 mil trabalhadores. Esses movimentos, que eram influenciados por grupos de esquerda, assumiam a perspectiva de que somente a luta armada poria fim ao regime militar. Esses grupos iniciaram em 1968 suas atividades, que incluíam assaltos a bancos, ataques a quartéis militares, sequestros de embaixadores.

Essas ações, evidentemente, reforçavam a linha-dura que objetivava acabar com os contestadores do regime. Nessa perspectiva, foi criado o AI-5, um instrumento considerado pelos militares como “a revolução dentro da revolução”. O ato não tinha prazo de vigência e durou até 1979, instaurando novo ciclo de cassação de mandatos, perdas de direitos políticos e expurgos no funcionalismo, atingindo vários cidadãos, inclusive professores universitários. Segundo Stephanou (2001, p. 82), “o AI-5 atingiu 1923 brasileiros. Suspendeu o direito político de 454 pessoas, demitiu e aposentou 882 funcionários públicos, cassou 346 deputados, reformou 241 militares.” Sobre o AI-5, o autor (2001, p. 82) completa:

O AI-5 forneceu ao Presidente da República plenos poderes; ao Congresso, recesso; aos meios de comunicação, censura prévia; aos parlamentares, cassação; ao aparelho repressivo, um abrigo seguro; ao aparato de segurança, autonomia. Sem políticos civis, sem imprensa combativa, sem um judiciário autônomo, o Regime tornava-se exclusivamente militar, as Forças Armadas alcançam a hegemonia absoluta dentro do Estado brasileiro. A ditadura mostrava-se sem disfarces.

A partir daí, principalmente nos meios de comunicação e no meio musical, estabeleceu-se a prática da censura. Os censores interrogavam os compositores sobre suas intenções e, muitas vezes, exigiam que as letras das músicas fossem alteradas. Em 1971, a Polícia Federal radicalizou e determinou que todos os participantes de festivais de músicas deveriam ser registrados em seus arquivos, o que provocou a reação dos compositores com um abaixo-assinado e a retirada de suas músicas do VI Festival Internacional da Canção.

A censura também atuava em outras áreas – jornais, revistas, livros, rádio, televisão, filmes, teatro, ensino – sob alegação de preservar a segurança nacional e a moral da família brasileira. Os censores fiscalizavam os meios de comunicação com uma longa lista de palavras e assuntos proibidos e, para protestar, os jornais utilizavam estratégias como forma de denúncia aos cortes. A imprensa alternativa, como os jornais *O Pasquim* e *Opinião*, foi, incansavelmente, perseguida, com edições recolhidas e prisões de seus editores e jornalistas.

No meio artístico, peças de teatro, filmes, músicas e livros foram mutilados parcial ou integralmente, fazendo com que, sem condições de produção, renomados artistas e intelectuais optassem pelo exílio. Alguns foram expulsos do país.

Entre julho e agosto de 1968, a repressão à classe artística foi intensificada. No Rio, puseram bombas em dois teatros. Em São Paulo, o Comando de Caça aos Comunistas invadiu e depredou o Teatro Ruth Escobar, espancando os atores de *Roda Viva*, peça de Chico Buarque dirigida por José Celso Martinez Corrêa. Sobre o episódio, relata Gaspari (2002b, p. 299):

Na noite de 17 de julho, quando o espetáculo acabou, os camarins foram invadidos. Dezenas de galaláus entraram batendo, com pedaços de paus e socos-ingleses. Organizaram um corredor polonês e obrigaram os atores a ir para a rua como estivessem. A atriz Marília Pêra e seu colega Rodrigo Santiago foram nus. Continuaram apanhando em frente ao prédio do teatro, diante de uma platéia atônita e de duas guarnições da radiopatrulha, imóveis. Pêra foi socorrida por uma camareira, que a cobriu com um blusão.

Nesse contexto, foi criada também a Lei da Imprensa, que visava coibir a divulgação de qualquer informação que não fosse do interesse do governo. Houve protesto por parte dos jornalistas, porém a lei foi aprovada pelo Congresso Nacional.

Nas escolas e universidades, os currículos foram modificados com a introdução da disciplina “Educação Moral e Cívica” em todos os níveis de ensino. A disciplina funcionava como uma verdadeira “catequese”, que deveria focar o amor à Pátria, o respeito às leis e às instituições vigentes. Qualquer contestação por parte do professor ou do aluno era considerada “ato de subversão”.

Enquanto isso, no plano econômico, o ministro da Fazenda Delfim Neto incentivava o crescimento econômico, facilitando a expansão do crédito. A construção civil foi outro setor que se desenvolveu nesse período, principalmente através do Banco Nacional de Habitação (BNH).

Doente, após sofrer um derrame, Costa e Silva ficou impossibilitado de governar. A Junta Militar declarou vago o cargo de presidente, marcando eleições pelo Congresso Nacional. Assim, o Alto Comando das Forças Armadas elegeu o general Emílio Garrastazu Médici, violando a regra constitucional que apontava como substituto o vice-presidente Pedro Aleixo, que, além de ser civil, era contra o AI-5.

O novo presidente dividiu seu governo em três áreas: militar, econômica e política. Também criou outros Atos Institucionais, entre eles o AI-14, que previa até pena de morte para casos de guerras psicológica, revolucionária ou subversiva. Embora houvesse desaparecimentos misteriosos, alguns, até hoje, sem esclarecimentos, a pena de morte nunca foi aplicada formalmente.

O Centro de Informações da Marinha (Cenimar), a Operação Bandeirante (Oban), vinculada ao II Exército, e o DOI-CODI (Departamento de Operações e Informações e Centro de Operações de Defesa Interna) foram os principais centros de tortura do regime



militar. Através deles, o governo institucionalizou essa prática como forma de obter informações sobre “pessoas que eram consideradas perigosas para a nação brasileira”. Sobre a prática da tortura, comenta Gaspari (2002a, p. 37):

O que torna a tortura atraente é o fato de que ela funciona. O preso não quer falar, apanha e fala. É sobre essa simples constatação que se edifica a complexa justificativa da tortura pela funcionalidade. O que há de terrível nela é sua verdade. O que há de perverso nessa verdade é o sistema lógico que nela se apóia valendo-se da compressão, num juízo aparentemente neutro, do conflito entre dois mundos: o do torturador e o de sua vítima.

Entretanto Médici não se limitou à repressão. No contexto econômico, a população brasileira sonhava com a prosperidade econômica. Para contagiar o povo, o governo, contando com o avanço das telecomunicações, veiculava propagandas ufanistas, promovendo o “progresso” e o patriotismo. As facilidades de crédito pessoal também permitiram a expansão do número de aparelhos televisores nas residências brasileiras. Nesse contexto, a TV Globo, beneficiada pelo apoio do governo, se expandiu e se tornou rede nacional, alcançando o controle do setor televisivo. Assim, a época do “ninguém segura este país” e da marchinha “pra frente, Brasil” embalava a vitória brasileira na Copa do Mundo, em 1970, como afirma Habert (2001, p. 23):

Na era do “Brasil Grande” e do “milagre econômico, os “grandes projetos” eram anunciados com muito estardalhaço por todo o território nacional, procurando promover uma imagem empreendedora do governo, criar um clima de progresso e satisfação social. Uma grande campanha ideológica aliava o “combate à subversão” a uma imagem de progresso e patriotismo promovida com muito verde-amarelo e *slogans* [...] em toda parte, através de *outdoors*, adesivos de carros, músicas, cartazes.

O chamado “milagre brasileiro” se estendeu de 1969 a 1973, com o crescimento econômico e taxas relativamente baixas de inflação. Delfim Neto se beneficiava de uma situação da economia mundial caracterizada pela ampla disponibilidade de recursos para tomar empréstimos no exterior. Entretanto, o “milagre” trouxe graves consequências ao país: a dependência do sistema financeiro e do comércio internacional; a necessidade de importar produtos do exterior, como o petróleo; a desproporção entre o avanço econômico e o abandono dos programas sociais do Estado; o capitalismo selvagem com seus projetos que não consideravam nem as questões ambientais nem a população local. Assim, o Brasil se notabilizou no contexto econômico pelo potencial industrial, mas também pelos indicadores baixos de saúde, educação e habitação, parâmetros que medem a qualidade de vida de um povo.

Sobre o “milagre”, comenta Vieira (1986, p. 39):

Mergulhados no silêncio imposto pela repressão política e nas mágicas divulgadas pela propaganda governamental, muitas pessoas celebravam o *seu* “milagre econômico”, ao passo que o restante dos brasileiros assistia a festas bem programadas. A maioria do povo sentia a vida sem milagre!

Em 1974, Médici não conseguiu fazer seu sucessor e o escolhido para presidente foi o General Ernesto Geisel, para o triunfo dos castelistas. Geisel era admirado pela capacidade de comandar e pelas habilidades administrativas. Seu governo se associou ao início da abertura política, definida por ele mesmo como “lenta, gradual e segura”, entretanto a linha-dura se manteve como contínua ameaça de retrocesso até o fim do governo Figueiredo.

Nesse contexto, preocupado com os confrontos eleitorais, o governo criou a Lei Falcão, que não permitia o acesso dos candidatos ao rádio e à televisão, impedindo-os de divulgar suas ideias. A única forma de apresentação permitida era a divulgação de nome, número, um currículo sucinto e uma fotografia. Mesmo assim, as eleições legislativas de 1974 se realizaram em um clima de relativa liberdade e o MDB, ao contrário do que se esperava, venceu em setenta e nove das noventa cidades do país com mais de cem mil habitantes. Sua campanha contou com o apoio de militantes de diferentes grupos da sociedade civil: estudantes, sindicalistas, advogados e membros da Igreja.

Embora a guerrilha tivesse sido eliminada, os militares linha-dura continuavam a enxergar subversivos por toda parte. Torturas e desaparecimentos de pessoas eram frequentes no país.

Na época em que as pessoas começavam a resistir mais abertamente à ditadura, foram presos e mortos, dentro das dependências do DOI-CODI, o jornalista Vladimir Herzog (1975) e o metalúrgico Manoel Fiel Filho (1976). No dia seguinte à morte do jornalista, o II Exército exibiu fotos montadas e laudo médico falsificado, apresentando a versão de suicídio.

Após a morte de Herzog, os bispos presentes à Conferência Regional dos Bispos denunciaram os horrores acontecidos no Brasil. Em Paris, num discurso emocionante, D. Hélder Câmara afirma:

A tortura é um crime que deve ser abolido. Os culpados de traição ao povo brasileiro não são os que falam, mas sim os que persistem no emprego da tortura. Quero pedir-lhes que digam ao mundo todo que no Brasil se tortura. Peço-lhes porque amo profundamente minha pátria e a tortura a desonra. (PILLETI & PRAXEDES, 1997 *apud* GASPARI, 2002a).

Em São Paulo, Dom Evaristo Arns também celebrou uma missa de repulsa à violência, na Praça da Sé, acompanhado de dois rabinos e um pastor protestante.

Geisel já havia dado sinais de descontentamento com essas práticas dos militares linha-dura e proibiu a tortura nas dependências do DOI-CODI, entretanto outras ações ocorreram. Em 1977, a Polícia Militar invadiu a Universidade Católica (PUC) em São Paulo, onde milhares de estudantes se reuniam para tratar da reorganização da UNE, espancando alunos e lançando bombas de gás lacrimogêneo.

Em outubro de 1978, o Congresso aprovou a Emenda Constitucional número 11, que tinha como objetivo principal revogar o AI-5, possibilitando uma relativa liberdade e o fim do controle da imprensa.

A partir daí, os movimentos sociais cresceram e lideranças combativas surgiram, sob influência da Igreja e dos sindicatos. Em 1979, cerca de três milhões de trabalhadores entraram em greve no país, reivindicando aumento de salários, garantia de emprego, reconhecimento das comissões das fábricas etc.

No contexto mundial, ocorreu a primeira crise internacional do petróleo, que afetou profundamente o Brasil, já que o país importava mais de 80% do total de seu consumo.

Preocupado com a crise, o governo criou o II Plano Nacional de Desenvolvimento, que propunha avanços na área energética com programas de pesquisa de petróleo, o programa nuclear, o pró-álcool e a construção de hidrelétricas. Houve grandes investimentos na Eletrobrás, Petrobrás e Embratel. Sobre o II PND, afirma Fausto (1999, p. 496):

Existe muita controvérsia entre os economistas sobre as conseqüências do II PND. Em um extremo estão autores que vêem nele uma tentativa inoportuna de crescimento acelerado que serviu para adiar o ajustamento da economia e agravar o problema da dívida externa. No outro extremo situam-se economistas que consideram ter sido o II PND uma verdadeira mutação no rumo da industrialização brasileira, pela qual se avançou qualitativamente no processo de substituição de importações.

A verdade é que o PND trouxe avanços para o país, mas agravou o problema da dívida externa, já que o período se caracterizou, principalmente, pela elevação na taxa internacional de juros. Alguns recursos foram mal utilizados em projetos gigantescos, como a Ferrovia do Aço, que teve que ser abandonada, e o programa nuclear, considerado como um desastre econômico e ecológico.

Geisel conseguiu fazer seu sucessor e assumiu o General João Batista Figueiredo, tendo como vice-presidente o ex-governador de Minas Gerais, Aureliano Chaves. O governo Figueiredo combinou dois traços de convivência difícil: a ampliação da abertura e o aprofundamento da crise econômica. Apesar disso, a abertura seguiu seu curso em meio a um quadro econômico que se agravava.

As taxas internacionais de juros continuavam subindo, complicando ainda mais a situação. Nesse contexto, os empresários se beneficiavam do crescimento com a inflação. O Brasil passou por uma séria recessão no período de 1981 a 1983 e, a partir de 1984, a economia se reativou, alavancada, principalmente, pelo crescimento das exportações, com destaque para os produtos industrializados. No início de 1985, quando Figueiredo deixou o governo, a situação financeira era de temporário alívio e o país voltava a crescer.

Ainda no governo, Figueiredo, em 1979, anistiou os exilados, possibilitando-lhes a volta ao país, um importante passo na ampliação da abertura política. A Lei da Anistia era reivindicada desde a promulgação do AI-1 e foi fruto de intensas negociações com a oposição. Houve debates, passeatas, manifestações e comícios para que o Congresso aprovasse a Lei. Começavam a ser divulgados, mais amplamente, os nomes dos “desaparecidos”, exigindo-se a localização dos seus paradeiros. As denúncias sobre as torturas e até os nomes de 233 torturadores foram divulgados na primeira página do jornal alternativo *Em Tempo*. Sobre o assunto, comenta Alves (1987, p. 269) que

a Lei da Anistia representou efetivo avanço, na medida em que permitiu o retorno ao país de todos os exilados e a recuperação dos direitos políticos de todos os líderes deles privados. A Lei da Inelegibilidade foi alterada, de modo a possibilitar a candidatura dos anistiados. As lideranças afastadas do processo político puderam, assim, retomar sua participação. Além disso, todos os presos políticos acabaram sendo libertados após consideração individual dos casos.

Figuras ilustres foram beneficiadas com a Lei da Anistia. Voltaram ao país Luiz Carlos Prestes, Miguel Arraes, Leonel Brizola, Gregório Bezerra, Fernando Gabeira, Diógenes Arruda e muitos outros.

Nesse mesmo ano, extinguiu-se o bipartidarismo, possibilitando a formação de outros partidos políticos num prazo de dezoito meses, desde que em seus nomes contivessem a palavra “partido”. Surgiram, entre outros, o Partido dos Trabalhadores (PT), liderado por Luís Inácio Lula da Silva, e o Partido Democrático Trabalhista (PDT), liderado por Leonel Brizola.

Em 1983, o PT assumiu como prioridade a promoção da campanha pelas eleições diretas para a presidência da República. Apoiaram a ideia outros partidos, como o PMDB, liderado por seu presidente, Ulisses Guimarães, e o PDT, liderado por Brizola. Daí em diante, o movimento “Diretas Já” converteu-se em unanimidade nacional. Milhões de pessoas, entusiasmadas pelas eleições diretas, lotaram as ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro. O país inteiro depositou suas expectativas nessa possibilidade, na esperança de que fossem resolvidos seus maiores problemas: salário baixo, falta de segurança, inflação. Entretanto, para o desgosto da nação, a proposta foi rejeitada porque faltaram vinte e dois votos para a aprovação<sup>6</sup>. O episódio causou grande frustração no povo brasileiro, que havia realizado um “buzinaço” em todo o país, na torcida pela Emenda Dante de Oliveira, como relata Alves (1986, p. 62):

Em 25 de abril de 1984, a grande maioria dos brasileiros foi derrotada. Caía a esperança de milhões, pois a sociedade se ergueu para eleger seus dirigentes. A campanha pelas “Diretas

---

<sup>6</sup> A proposta dependia de uma alteração constitucional que somente poderia se realizar se fosse aprovada por 2/3 do Congresso.

Já” atravessou fronteiras estaduais e ganhou partidários de condições sociais muito diferentes. [...] Apesar de tal emenda ter recebido maioria de votos a favor dela (298 a 65), faltaram 22 votos para atingir a quantia de dois terços necessária para mudar a dita Constituição.

Nesse contexto, o PMDB se fortaleceu e elegeu a chapa Tancredo Neves e José Sarney para a eleição indireta. Sarney era visto com certa restrição pelo partido por ter pertencido, anteriormente, ao PSD, partido direitista. Até aqui, ninguém imaginava o que isso representaria.

Em 15 de janeiro de 1985, a chapa do PMDB obteve a vitória no Colégio Eleitoral, com 480 votos. O PDT votou em Tancredo, embora não integrasse a Aliança Democrática, e o PT absteve-se de votar, em protesto contra a eleição indireta.

Entretanto, a posse de Tancredo não aconteceu. Internado às pressas em um hospital de Brasília, o presidente eleito sofreu uma cirurgia e, nesse ínterim, Sarney tomou posse em seu lugar, em uma situação que se acreditava ser transitória. Para minimizar as restrições ao seu nome, Sarney nomeou o Ministério escolhido por Tancredo.

Tancredo morreu no dia 21 de abril, levando multidões às ruas para acompanhar o cortejo, e foi enterrado na cidade mineira de São João Del Rei. Houve comoção popular, acompanhada pela sensação de que o país perdera uma importante figura política, em um momento delicado. Sobre o assunto, Fausto (1999, p. 515) registra que “Tancredo possuía qualidades raras no mundo político: honestidade, equilíbrio, coerência de posições. Essas virtudes se sobrepunham às preferências ideológicas de direita ou de esquerda.”

Embora mantivesse órgãos não condizentes com a abertura política, como o SNI, o governo de Sarney se caracterizou pelo respeito às liberdades públicas, um dos pontos altos de seu mandato. Outro ponto alto foi a eleição de uma Assembleia Constituinte, encarregada de elaborar a nova Constituição, aprovada em 5 de outubro de 1988.

Em maio de 1985, a legislação restabeleceu as eleições diretas para a presidência da República, aprovou o direito de voto aos analfabetos e legalizou todos os partidos políticos, entre eles o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Comunista do Brasil (PC do B).

A transição política brasileira não provocou grandes abalos, mas não solucionou os problemas sociais existentes no país. A igualdade social, a educação, a saúde, a segurança continuaram sendo bandeiras empunhadas pelos candidatos posteriores e desejadas pelo povo brasileiro.

O período de 1964 a 1985 marcou definitivamente a história do Brasil. Caracterizou-se pelo silêncio diante da força, pelo horror da tortura, pelo descontrole econômico e pelo

aumento da dívida externa, mas também pela resistência articulada, pelas manifestações artísticas e culturais que mobilizavam e conscientizavam o povo brasileiro.

## 2 CULTURA DE PROTESTO

*A arte não é um fim em si. Ao pretender reproduzir o mundo, ela assume compromissos inevitáveis.*

(Dias Gomes *apud* Stephanou, 2001, p. 140)

A partir da década de 1960, a arte brasileira tomou um novo rumo, revelando-se como uma forma legítima de denúncia das injustiças sociais, com o objetivo de conscientizar as pessoas e transformar a realidade social brasileira.

Em 1961, ligado à UNE, surgiu no Rio de Janeiro, o primeiro Centro Popular de Cultura, denominado CPC. A formação original tinha como líderes Oduvaldo Vianna Filho, responsável pelo teatro; Ferreira Gullar, o primeiro presidente do movimento, pela literatura; Leon Hirzman, pelo cinema e Carlos Lyra, pela música. Com o objetivo de construir uma cultura “nacional, popular e democrática”, os CPCs – que aos poucos se expandiram por todo o país – atraíam jovens intelectuais propondo atividades conscientizadoras junto às classes populares. Para isso, os integrantes do movimento trabalhavam diretamente com as massas, encenando peças nas portas das fábricas, favelas e sindicatos, vendendo cadernos de poesias a preços populares e financiando filmes. No governo Jango, o movimento foi fortalecido, já que havia uma proposta de cultura popular para o país.

Cabe registrar que, até aqui, a proposta tinha determinado cunho político. Era uma proposta de revolução poética de iniciação cultural do povo brasileiro que, embora baseada no realismo socialista, apresentava-se sem conflitos, pois o país vivia um período democrático, em que havia liberdade de expressão, como relata Jabor (2003, p. 182).

1962/63 são anos delirantes, maravilhosos e eu tenho saudades. Eu nunca me esqueço da primeira vez que fui a Pernambuco. O Miguel Arraes era governador e o chefe da polícia era do Partido Comunista. Eu pensava: “meu Deus, estamos em plena revolução!” Era uma coisa linda porque era revolução sem aporrinhção, era uma festa. Porque revolução dá trabalho, tem que acordar cedo, tem que ir para a porta da fábrica distribuir panfleto, tem que marcar ponto. Mas essa revolução que estavam tramando no Brasil era uma revolução rimbaudiana, era uma revolução poética. E é maravilhoso que fosse assim, eu não estou criticando.

E completa: “era extraordinário o grau de ilusão em que a gente vivia, achando que o mundo era fácil de modificar.” (JABOR, 2003, p. 182).

Com o golpe, o panorama artístico brasileiro passou por uma releitura e os artistas perceberam a necessidade de reavaliar as estratégias utilizadas nos CPCs e nos outros movimentos artísticos, já que a realidade apresentava-se de forma totalmente diferenciada,

principalmente com a atuação da censura e, conseqüentemente, da repressão por parte do governo.

A partir de 1964, havia, basicamente, três correntes culturais e estéticas no cenário artístico brasileiro: a comercial (indústria cultural), a nacionalista e a vanguardista. A corrente comercial tinha um caráter não contestatório, mantendo-se longe dos assuntos políticos, problemas sociais e debates culturais. Era baseada no modelo *pop* americano, vendendo uma rebeldia bem comportada e desprovida de conteúdo. A Jovem Guarda é um exemplo dessa corrente.

As duas últimas marcaram profundamente a cultura brasileira, já que instauraram a relação entre estética e debate político na arte, estabelecido pela agitação cultural e comportamental dos anos 1960 em oposição à força do regime militar.

Os nacionalistas tinham sua origem nos CPCs e no Teatro de Arena e objetivavam a revolução que libertasse a cultura nacional, com foco na construção da identidade cultural do país. Eram adeptos dessa corrente Geraldo Vandré, Chico Buarque, Sidney Miller, Edu Lobo, João do Vale, Taiguara, Sérgio Ricardo e os grupos Opinião e Arena.

Os vanguardistas eram herdeiros do concretismo e dos modernistas de 1922, buscavam a revolução estética, formal, anárquica, sem preocupação com o social e viam os meios de comunicação como a grande oportunidade de canal para a libertação estética. Faziam parte dessa corrente os tropicalistas, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, o Teatro Oficina e o Cinema Marginal.

Segundo Stephanou (2001, p. 156), “os vanguardistas podem ser considerados revolucionários do ponto de vista estético e conservadores do ponto de vista social”, já que faziam a crítica pela estética e não pelo conteúdo.

As mobilizações pós-1964 no país deflagraram os movimentos estudantis e permitiram a formação de organizações clandestinas, em sua maioria originadas de dissidências do Partido Comunista, entretanto os conflitos não aconteciam exclusivamente no Brasil. Havia um acirramento de manifestações nas sociedades contemporâneas de modo geral, incluindo os países mais desenvolvidos que vivenciavam vários protestos comandados pela juventude.

Nos Estados Unidos, acontecia um movimento pacifista contra a guerra do Vietnã; movimentos em favor da liberdade sexual, da luta dos negros, das mulheres também foram deflagrados; os *hippies* chocavam a sociedade com seus cabelos crescidos e suas bandeiras de liberdade comportamental; na França, aconteceu o famoso Maio de 68, quando as ruas de Paris se transformaram em uma verdadeira guerra civil, com as manifestações estudantis, atraindo a solidariedade do operariado, com uma greve que envolveu dez milhões de



trabalhadores; na Itália, Inglaterra e Alemanha, também havia insatisfação com as burocracias governamentais, despertando a oposição estudantil e operária. Em 1968, tanques do Pacto de Varsóvia desfilavam pelas ruas de Praga, ratificando a disposição em manter o socialismo europeu sob controle.

Sobre esse panorama mundial, relatam Hollanda e Gonçalves (1985, p. 70):

Esses movimentos explicitavam de forma original a diversidade de conflitos e contradições presentes no cotidiano das sociedades contemporâneas. A resistência pacifista, a recusa dos autoritarismos à direita ou à esquerda, a denúncia do sistema educativo-cultural, a luta por direitos e contra discriminações: soprava um vento libertário, um desejo de “responsabilidade existencial” contra um sistema de vida fechado e controlado por elites, onde o destino surgia como imposição exterior.

## 2.1 A Militarização da Arte

Após o golpe, a realidade social mudou completamente o rumo da arte brasileira. O que era explicitamente manifestado, a partir de 1964, teria de ser dito e mostrado através de estratégias e recursos implícitos, o que estimulou ainda mais a inteligência da classe artística brasileira. Era preciso protestar contra a violência promovida pelos militares.

Stephanou (2001, p. 114) registra que

a repressão do Estado obrigou os intelectuais a se organizarem de forma mais coesa e acentuou nos mesmos o compromisso – agora necessidade – de construir uma produção cultural combativa, que difundisse um conteúdo de contestação “revolucionário”, com objetivo didático-político de conscientizar as pessoas, tirá-las da inércia na qual se encontravam.

O autor defende que, a partir dessa necessidade, a arte também se militarizou para se equiparar aos inimigos – os militares. E sua arma não era o fuzil, era a mensagem subliminar que utilizava diferentes recursos discursivos para se propagar.

É importante registrar que a arte de protesto foi mais produtiva até 1968, como registra Jabor (2003, p. 186).

Até 1968 havia uma certa liberdade reflexiva e isso proporcionou uma época em que você não tinha liberdade política, mas tinha liberdade intelectual. Isso dá um estímulo monumental ao criador, porque o cara tem uma missão objetiva na vida. Isso dá uma grande legitimidade à obra de arte. Então foram anos muitos fecundos, apesar do choque de 1964.

Depois, o país viveu o período mais radical da ditadura militar. Após o discurso do deputado carioca Márcio Moreira Alves, do MDB, incentivando a população a não assistir ao desfile de sete de setembro, o Supremo Tribunal Federal encaminhou ao Congresso um pedido de licença para processar o parlamentar, o que foi recusado pela Câmara. Por considerar o manifesto de Márcio Moreira Alves um atentado contra a ordem democrática e crime de abuso do direito de opinião, o governo militar, após a derrota no congresso, reagiu e decretou o AI-5, assumindo o controle integral sobre a sociedade civil brasileira

### 2.1.1 O Teatro: Na Roda Viva, questão de Opinião

Segundo Stephanou (2001, p. 115) “a primeira classe artística que se mobilizou contra o Regime foi a teatral.” Anteriormente ao golpe, o teatro já denunciava a exploração capitalista com proposições de mudanças sociais – Teatro de Arena, Teatro Oficina e os CPCs – e não se omitiu diante da nova realidade brasileira. Foi palco de discussões sociais e, como registra Stephanou (2001, p. 118), “além de ser ‘espelho’ da sociedade, o teatro passou a ser ‘lente de aumento’”.

Para isso, o teatro brasileiro sempre abria espaço para os movimentos sociais. Antes dos espetáculos, eram frequentes os movimentos de oposição darem avisos ou convocarem o público para manifestações. Durante a greve de Osasco, metade da bilheteria de todos os espetáculos do eixo Rio-São Paulo foi destinada aos grevistas.

O *Show Opinião*, com estreia no Rio de Janeiro em dezembro de 1964, foi a primeira resposta do teatro brasileiro ao regime militar. A peça foi redigida coletivamente, mesclando textos e músicas, com a participação de Armando Costa, Paulo Pontes, Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Zé Kéti, João do Vale, Nara Leão, Cartola, entre outros. A preocupação do grupo era fazer um teatro de resistência, mas sem perder a beleza e a riqueza características do texto teatral.

A segunda peça encenada pelo grupo foi *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel. O texto era retirado de clássicos da Grécia Antiga ou de discursos políticos norte-americanos, o que dificultava a ação da censura. O espetáculo foi sucesso de público e crítica.

Em 1966, o grupo produziu *Se correr o bicho pega; se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho, que conciliava a mensagem social com estética e narrativa agradáveis, contando as aventuras de um nordestino.

Observa-se que, nesse período, a plateia passou a ser predominantemente composta por estudantes, fato inédito no Brasil.

O Teatro de Arena também marcou a dramaturgia do período. Em 1º de maio de 1965, estreou em São Paulo a peça *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Analogicamente, a peça utilizava a trajetória de Zumbi dos Palmares como parábola de luta de resistência contra os militares, apresentando o golpe militar como um passageiro acidente de percurso.

Segundo Stephanou (2001, p. 124), “em *Zumbi*, o enredo – localizado no passado – não passa de um artifício, para falar de um tempo atual, este recurso, ou truque, que permite falar de algo proibido, foi bastante utilizado no período.”

Nos anos seguintes, o grupo encenou outras peças que retratavam o período: *Arena conta Bahia* (1965), *Tempo de Guerra* (1966) e *Arena conta Tiradentes* (1967).

O Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa, tinha uma proposta de libertação através da violência, o que reflete a concepção de militarização da arte. Um dos maiores sucessos do grupo foi *O rei da Vela*, de Oswald de Andrade, escrito em 1933, mas ainda inédito nos palcos brasileiros. O texto critica a família burguesa e o culto ao dinheiro, utilizado por Martinez com intenção panfletária, com proposta de propaganda revolucionária baseada na agressão. “Agredir e ‘brutalizar’ o público para que esse perceba a sua situação de beneficiário dos privilégios sociais, demonstrando a falsidade da ‘postura’ burguesa, que se diz identificada com os ‘oprimidos.’” (STEPHANOU, 2001, p. 127). Com sucesso comprovado, a peça permaneceu por mais de um ano em cartaz.

O sucesso do Teatro Oficina entre os estudantes foi grande, já que o grupo defendia que a arte deveria ser o veículo de agitação, misturando teatro de rebolado, ópera, chanchada, anarquismo, agressividade, sátira, aproximando-se da proposta cinematográfica de Glauber Rocha e da música dos tropicalistas. Assim, caberia ao artista revelar o caos social para estimular a transformação da realidade.

*Roda Viva* foi a maior bilheteria e a grande polêmica de 1968. O texto de Chico Buarque, dirigido por José Celso Martinez, denunciava a miséria, a alienação religiosa, a invasão cultural norte-americana e a comercialização dos movimentos jovens. O espetáculo foi alvo da repressão militar, quando o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) invadiu o teatro, destruiu o cenário, espancou e humilhou os atores da peça.

Sobre essa forma de se fazer teatro, relata Martinez (*apud* HOLLANDA E GONÇALVES, 1985, p. 63) que o

teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo. O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos. [...] Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar, na base da porrada. [...] O sentido da eficácia do teatro hoje é o sentido da guerrilha teatral.

### 2.1.2 O Cinema: Terra Brasil em Transe

Ao fim dos anos 1950, jovens cinéfilos reuniam-se em bares de Copacabana e cineclubes, entre eles Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcelo Farias e Joaquim Pedro, para discutir o cinema brasileiro, propondo a “arte revolucionária” que começava a mobilizar a intelectualidade do período. Em pouco tempo, viriam a se tornar protagonistas de um movimento cinematográfico original e que teria repercussões significativas na vida cultural a partir dos anos 1960. Propunham a realização de filmes “descolonizados”, anti-industriais, comprometidos com os grandes problemas do seu tempo, com conotações fortemente políticas.

Sobre o assunto, comenta Glauber Rocha (*apud* HOLLANDA E GONÇALVES, 1985, p. 37):

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.

A ideia do cinema de autor surgira na França como forma de romper com as grandes produções, mas, no Brasil, tinha conotações políticas, com uma prática cinematográfica engajada e deflagradora dos problemas sociais. Na intenção de mostrar a realidade brasileira, o cinema brasileiro se fortaleceu após o golpe militar, encontrando sua melhor expressão no Cinema-Verdade, no Cinema Novo e no Cinema Marginal.

O Cinema-Verdade tinha um estilo documentário, mostrando a realidade tal qual se apresentava, sem maquiagem, sem efeitos especiais, sem roteiro prévio. Fazia arte informativa, de denúncia, conciliando fatos e imagens, informações e arte, sem atores, através de entrevista ao protagonista, focado em primeiro plano e sem nenhuma orientação artística por parte do diretor. Segundo o cineasta e crítico Jean-Claude Bernardet (*apud* STEPHANOU, 2001, p. 175), “o Cinema-Verdade mostra a aberração social, o marginalismo, o divórcio entre determinados grupos e a evolução da sociedade moderna e sua problemática”.

O Cinema Novo teve grande influência da literatura social brasileira dos anos 1930 (Graciliano Ramos e Jorge Amado, entre outros), desnudando e recriando a realidade social. Caracterizou-se pela preocupação em descobrir e mostrar o país tal como era, possibilitando debates profundos e influenciando o contexto histórico, com temáticas como o anti-imperialismo, o anticapitalismo, a denúncia do subdesenvolvimento e a defesa da justiça social e do nacionalismo.

O nome “cinema novo” surgiu de escritos feitos por críticos e cineastas de vários estados brasileiros. O primeiro filme do movimento intitulado Cinema Novo foi *Rio, 40 Graus*, de Néelson Pereira dos Santos, em 1955. O filme já apresentava a preocupação com os problemas sociais. Entretanto, o movimento ganhou um perfil diferenciado após o golpe de 1964.

Os cineastas desse período utilizavam determinados recursos para mostrar as diferenças sociais presentes no país, como, por exemplo, o protagonista com dois relacionamentos amorosos concomitantes: uma mulher rica e uma mulher pobre. Dessa forma, o público, através da comparação, compreendia a mensagem de denúncia das injustiças sociais. Outro recurso utilizado era a ausência de conclusão no final do filme, o que possibilitava o envolvimento do espectador na problemática apresentada e, conseqüentemente, o debate.

Bernardet (*apud* STEPHANOU, 2001, p. 183) conclui que

o ato de assistir a um filme não se caracteriza mais pela contemplação e assimilação, mas, ao contrário, por uma atitude ativa. É um cinema problemático no sentido que leva o espectador a formular problemas, a elaborar uma interpretação e a tirar suas conclusões a partir dos dados fornecidos pelo filme.

Entre 1964 e 1968, a produção cinematográfica brasileira foi extremamente significativa para o período, inclusive com participações em festivais de cinemas internacionais. Os filmes retratavam diversos problemas brasileiros, como vemos na tabela a seguir

**Tabela 1**  
**Produção cinematográfica brasileira entre 1964 e 1968**

Ano	Filme/Autoria	Temática
1964	<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (de Glauber Rocha)	O drama nordestino da miséria e da seca
1964	<i>Selva Trágica</i> (de Roberto Farias)	Semiescavidão das relações de trabalho no meio rural
1964	<i>Os Fuzis</i> (de Rui Guerra)	A miséria como aberração
1964	<i>Vidas Secas</i> (de Néelson Pereira dos Santos)	O drama nordestino da miséria e da seca
1965	<i>São Paulo S/A</i> (de Luiz Sérgio Person)	Hipocrisia e egoísmo da burguesia brasileira
1965	<i>A Hora e a Vez de Augusto Matraga</i> (de	Violência contra o sertanejo

	Roberto Santos)	
1965	<i>O Desafio</i> (de Paulo Saraceni)	Engajamento do intelectual na atividade política
1966	<i>El Justicero</i> (de Néelson Pereira dos Santos)	Os erros do judiciário
1967	<i>A Opinião Pública</i> (Arnaldo Jabor)	Relação miséria X riqueza
1967	<i>Terra em Transe</i> (de Glauber Rocha)	Crítica ao populismo e aos comunistas da América Latina
1968	<i>O Bandido da Luz Vermelha</i> (de Rogério Sganzerla)	A sociedade brasileira a partir do lixo que ela produz

Além da temática social, os cineastas não se esqueceram dos aspectos formais e técnicos da arte cinematográfica. A prova disso é que, nesse período, o cinema brasileiro recebeu vários prêmios internacionais, o que demonstra a qualidade artística dos filmes.

- *Os Fuzis*, de Rui Guerra – Urso de Prata no Festival de Berlim/Alemanha – 1964;
- *O Desafio*, de Paulo Saraceni – Prêmio Historiadores do Cinema no Festival de Cannes/França – 1965;
- *São Paulo S/A*, de Luiz Sérgio Person – Prêmio de Comunicação do Festival de Pesaro/Itália – 1965;
- *Terra em Transe*, de Glauber Rocha – Prêmio Luís Bunuel e da Fipresci no Festival de Cannes/França – 1967.

Dessa forma, o cinema brasileiro, principalmente, o movimento Cinema Novo, contribuiu de forma significativa para a cultura de protesto nos anos 1960, como registram Hollanda e Gonçalves (1985, p. 49).

O Cinema Novo colocou-se na vanguarda estética e ideológica da produção cultural: pensando o cinema enquanto linguagem e forma de conhecimento da realidade brasileira e equacionando politicamente o campo das relações econômicas que determinam a produção cinematográfica, o movimento pôde definir um projeto político-cultural avançado, constituindo-se, como diria Paulo Emílio, ‘numa bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou sua revolução’.

### 2.1.3 A Literatura: “Faz escuro mas eu canto, porque a manhã vai chegar”

A literatura teve importante papel na cultura de protesto, principalmente com os livros de denúncia. Vários livros denunciando a miséria no campo, a violência urbana, o

autoritarismo imposto pelo regime foram publicados nos anos 1960. Os mais importantes estão listados na tabela a seguir.

**Tabela 2**  
**Principais livros de denúncia publicados entre 1964 e 1967**

<b>Ano</b>	<b>Ensaaios</b>	<b>Autoria</b>
<b>1964</b>	<i>A Velha Classe</i>	Márcio Moreira Alves
<b>1965</b>	<i>O Golpe começou em Washington</i>	Edmar Morel
<b>1965</b>	<i>O Golpe de Abril</i>	Edmundo Muniz
<b>1965</b>	<i>Política e Revolução Social no Brasil</i>	Octávio Ianni, Francisco Weffort, Paul Singer e Gabriel Cohn
<b>1965</b>	<i>O Brasil no Espelho do Mundo</i>	Otto Maria Carpeaux
<b>1965</b>	<i>Assim Marcha a Família</i>	José Louzeiro, Sylvan Paezzo, Luciano Barcellos, Arthur José Poerner, Édson Braga e Agostinho Seixas.
<b>1966</b>	<i>Brasil – Guerra Quente na América Latina</i>	João Maia Filho
<b>Ano</b>	<b>Obras ficcionais</b>	<b>Autoria</b>
<b>1964</b>	<i>O Ato e o Fato</i>	Carlos Heitor Cony
<b>1967</b>	<i>Pessach, a Travessia</i>	Carlos Heitor Cony
<b>1967</b>	<i>Quarup</i>	Antônio Callado

Segundo Stephanou (2001, p. 189) “*Quarup* foi o livro de maior impacto de período e um dos mais lidos, apesar de suas mais de 500 páginas”, esgotando três edições em quatro meses. O romance de Antônio Callado conta a história de um padre intelectualizado que sonhava com peregrinações pelo Brasil, mais especificamente no Xingu, mas sempre adiava sua missão porque tinha medo de cair em tentação diante da nudez das índias. Após uma experiência sexual, a personagem perde o medo e finalmente parte para a Amazônia. A partir daí, o padre Nando abandona sua rígida formação cristã em posição acomodada e conservadora para se integrar à luta por mudanças sociais, um processo doloroso e cheio de dúvidas. No final, o padre parte para a guerrilha rural, liderando um grupo de camponeses inconformados com o Regime Militar. O romance defende e idealiza a guerrilha rural como

um processo libertário, capaz de emancipar econômica e politicamente o povo brasileiro, pensamento de grande parte da intelectualidade da época.

No período, os ensaios acadêmicos também ocuparam espaço importante, com análises da realidade brasileira. Muitos desses ensaios tratavam sobre o regime militar, como *A revolução sem rumo* (1964), de João Carlos Alvim; *Brasil, 1º de Abril* (1964), de Arakén Távora; *Março, 31, civis e militares* (1964), de Fernando Pedreira; *Sociologia da revolução brasileira* (1965), de Pessoa de Moraes; *A opção imperialista* (1965), de Mário Pedrosa, entre outros.

Os livros eróticos também ganharam um público fiel nos anos 1960. Provocando escândalos, a literatura anticonvencional, que tinha como principais representantes Cassandra Rios e Adelaide Carraro, foi consumida por cerca de um milhão de leitores, apesar das perseguições da censura e dos ataques da crítica.

Entre 1964 e 1968, duas correntes dividiram a Poesia brasileira: a poesia voltada para a participação construtiva do leitor, que cultuava a modernização (poesia práxis e poema processo), e a poesia engajada ou social. A primeira corrente se identificava com o movimento tropicalista, com enfoque na estética e no conteúdo. A segunda defendia as posições do movimento nacional-popular e teve como principais representantes os poetas Moacyr Felix, Thiago de Mello e Ferreira Gullar.

Segundo Stephanou (2001, p. 192), “Moacyr Felix foi o poeta mais combativo do período”. Nacionalista e ex-CPC, foi secretário geral da *Revista Civilização Brasileira* e editor de livros dedicados à poesia. É autor de *Canto para a transformação do homem* (1964), obra que é considerada um manifesto pela liberdade democrática.

Thiago de Mello, após um período na prisão, lançou *Faz escuro, mas eu canto porque a manhã vai chegar* (1965) e *A canção do povo armado* (1966), duas obras de grande valor para o período.

Ferreira Gullar também representou a poesia engajada durante o regime militar. Participativo e comprometido socialmente, lançou *A luta corporal e novos poemas* (1966), que denunciava a arbitrariedade do regime militar.

#### 2.1.4 As Artes Plásticas: “Nova objetividade Brasileira”

“Chegou a hora da antiarte”, declarava Hélio Oiticica, em 1966. Dessa forma, a arte se manifestava durante o regime militar.



Em 1964, quando as gravuras de Ana Leticia e Edith Behring foram premiadas no exterior, o movimento de vanguarda chegava ao Brasil. Os novos artistas plásticos procuravam criar um vínculo mais próximo com o espectador, objetivando uma participação mais ativa do público.

Os mais importantes artistas plásticos de vanguarda foram Hélio Oiticica e Lígia Clark, que lideraram um grupo de artistas cariocas na época. A proposta tentava “brincar” objetos e elementos da sociedade industrial, questionando o consumismo.

Pedro Geraldo Escosteguy também seguia a trilha da crítica ao consumo, produzindo obras de cunho político-social. Outro nome importante para o período foi Glauco Rodrigues que fazia objetos de arte com matéria plástica para serem usados e jogados fora quando ficassem velhos.

Mona Gorovitz produzia arte utilizando manequins de loja, fazendo críticas à moda e atitudes femininas, produzindo caricaturas do consumo feminino.

Waldemar Cordeiro priorizava a arte interdisciplinar, juntando elementos de pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, planejamento e história em quadrinhos.

Merece destaque também o grupo que criou a Rex Gallery, em São Paulo, em 1966: Wesley Duke Lee, Néelson Leirner e Geraldo de Barros. Os artistas montaram um local de acontecimentos que funcionou durante um ano. Para encerrar o movimento, fizeram uma exposição com os quadros chumbados nas paredes, de forma que o espectador deveria serrá-los para levá-los (a galeria fornecia a serra). Sobre a proposta, relata o pintor Wesley Duke Lee (*apud* Nosso Século, 1980, vol. 9, p. 116)

Havia nisso uma idéia muito bonita: queríamos ver os nossos clientes fazerem um pequeno esforço e levarem o quadro, de graça, para casa. Bom, foi um dos *happenings* mais perfeitos que fizemos. A exposição durou exatamente 8 minutos. A Galeria toda foi depredada e os quadros, arrancados brutalmente, vendidos na porta pelas pessoas que os tiraram de lá.

Nesse período, surgiram os *happenings*, onde o público era convidado a participar com movimentos de corpo, gestos, toque, em locais de grande público. Rubens Gershman, por exemplo, levava seus quadros para a Central do Brasil, o que colaborava para grande manifestação popular.

Em 1967, a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, no MAM, reunia artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, numa confluência de vários projetos de vanguarda das artes plásticas, com tendências bem originais, como registram Hollanda e Gonçalves (1985, p. 29):

Hélio Oiticica definia no catálogo da exposição suas principais tendências: 1) Vontade construtiva geral; 2) Tendência para o objeto ao ser negado o quadro de cavalete; 3) Participação corporal, tátil, visual, semântica, etc., do espectador; 4) Tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5) Tendência a uma arte coletiva; 6) Ressurgimento e reformulação do conceito de antiarte.

### 2.1.5 A Imprensa: Uma receita de bolo na página sobre política

A imprensa combativa teve também importante papel durante o regime militar. Os principais veículos de oposição ao regime militar foram o jornal *Correio da Manhã* e a *Revista Civilização Brasileira*.

O *Correio da Manhã*, desde o início do período do golpe, no dia 1º de abril, denunciou as ações do regime militar e assumiu posição a favor da liberdade de expressão. Teve importantes jornalistas que assumiram, em 1966, atividades parlamentares: Alberto Rajão, Fabiano Villanova, Hermano Alves e Márcio Moreira Alves. Outros grandes nomes também trabalhavam no jornal: Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Paulo Francis, Ferreira Gullar, entre outros. Em 1964 e 1965, recebeu o título de *Defensor das Liberdades Individuais*, prêmio conferido por intelectuais do período aos órgãos de comunicação.

A *Revista Civilização Brasileira*, que circulou entre 1965 e 1968, era o principal veículo utilizado pelos intelectuais para combater o regime militar. Em 1967, chegou a alcançar a tiragem de 40 mil exemplares. Segundo Stephanou (2001, p. 196), “a necessidade de promover a verdadeira Revolução Brasileira unia esses intelectuais, que também possuíam uma origem teórico-ideológica comum, o Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB)”. Participaram como colaboradores ou editores da revista Ferreira Gullar, Dias Gomes, Nélon Werneck Sodré, Moacyr Felix, Antônio Houaiss, Carlos Heitor Cony, Glauber Rocha, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Thiago de Mello, Afonso Romano de Sant’Anna, Antônio Callado, Caio Prado Júnior, entre outros grandes nomes.

Segundo Cony (*apud* STEPHANOU, 2001, p. 198), a revista *Civilização Brasileira*<sup>7</sup> “ficou sendo o único canal para uma reação ao Regime. Ainda não havia sido lançada a idéia de luta armada, então a luta tinha que ser em termos ideológicos.”

Como imprensa alternativa, *O Pasquim* também teve grande repercussão. Lançado em 1969, foi considerado um tabloide de revolução jornalística com características bem originais: reunia cartuns, textos leves e uma entrevista por edição. Entre os colaboradores permanentes do jornal estavam Jaguar, Millôr Fernandes, Fortuna, Ziraldo, Henfil e Reinaldo Jardim. Com uma linguagem coloquial, o jornal foi incansavelmente perseguido pelo governo militar por suas posições morais, como relata Fortuna (*apud* NOSSO SÉCULO, 1980, vol. 9, p. 164).

O segredo do *Pasquim* é que era um jornal metafórico. Na verdade, as pessoas que gostavam do jornal (e também as que detestavam) ficaram surpresas com a sua sobrevivência. Mas, desde o começo, sua equipe tinha escolhido não uma posição de choque com o Sistema, mas de molecagem. A molecagem foi o ‘pulo do gato’ do *Pasquim*. (...) O jornal foi muito visado pelo Governo e passou a sofrer pressões e censura, não por razões ‘políticas’, mas ‘morais’. E,

<sup>7</sup> A partir de 1978, a revista passou a se chamar *Encontros com a Civilização Brasileira*.

neste primeiro ano, até uma bomba foi colocada no pátio de nossa redação. Mas não explodiu! Que sorte!

### 2.1.6 A Música: “Quem sabe faz a hora, não espera acontecer”

A música, objeto de estudo desta pesquisa, teve importante participação na cultura de protesto. Através de utilização de metáforas, jogos de palavras, estratégias persuasivas bem elaboradas, os compositores se posicionaram de forma efetiva e com sucesso, contra as armaduras do regime militar. A cultura de protesto buscava conscientizar as pessoas sobre a realidade brasileira, criando um desejo por mudança e, nesse aspecto, a música apresenta-se de forma privilegiada, já que emociona as pessoas, colaborando para a persuasão.

É importante registrar que a canção de protesto não foi um fenômeno exclusivo do Brasil, já que compositores estrangeiros, como Bob Dylan, Joan Baez, Pablo Guerrero, Mercedes Sosa, entre outros, também utilizaram a música como forma de reivindicação de direitos e de denúncia de injustiças de seus países.

No Brasil, as canções de protesto originaram-se no CPC da UNE, principalmente através de Geraldo Vandré e Carlos Lyra, integrantes do movimento. A partir do golpe, principalmente com o sucesso dos grandes festivais de MPB, o movimento transformou o cenário musical do país. Grandes compositores brasileiros surgiram nesse período, entre eles nomes que se inscreveram e permanecerão para sempre na história da música popular: Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré.

Segundo Stephanou (2001, p. 145), o objetivo da canção de protesto “era conscientizar o público e criar um clima favorável para as mudanças sociais e de comportamento. É denominada, também, de *música informativa* ou *participante* ou *de universitários*.”

Com melodias originadas das chamadas “músicas de raiz” e acordes simples, como samba, marcha, frevo, ciranda, modinhas e modas-de-viola, as letras eram de fácil memorização, com mensagens de grande impacto, alcançando o gosto popular. “É como se a música tivesse que ser simples, para não atrapalhar a *mensagem*”, conclui Stephanou (2001, p. 145).

Nesse período, também havia grande preocupação com a repercussão da Jovem Guarda e do *rock* anglo-americano, sinônimos de alienação, o que promoveu grandes debates em torno da chamada “linha evolutiva da MPB”. Nessa perspectiva, artistas e músicos engajados começaram a pensar criticamente o caminho que a MPB deveria seguir, a partir da proposição de Caetano Veloso sobre o tema, com participação de artistas e críticos, publicada pela *Revista Civilização Brasileira*, em 1966. Segundo Napolitano (1998, p. 118), o objetivo

do movimento era “entender e equacionar os novos desafios que se colocavam diante da música jovem engajada, colocada na defensiva com o avanço comercial da Jovem Guarda.”

Dessa forma, o propósito era modernizar a MPB, retomando a origem – o samba, o frevo, o choro etc. – e avançando ao encontro do novo, com caráter provocativo e renovador, como relata Veloso (*apud* HOLLANDA e GONÇALVES, 1985, p. 54-55):

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e fará samba.

É importante registrar que, no embate MPB X Jovem Guarda, havia também um caráter competitivo, estimulado, principalmente, pelas emissoras de TV. O programa *Fino da Bossa*, que difundia a MPB, e o *Jovem Guarda* eram exibidos na mesma emissora.

Vários fatores colaboraram para a superioridade da MPB, nesse caso. O principal foi a qualidade da música. Havia, no Brasil, desde a Bossa Nova, um grupo de compositores que primava pela excelência do produto musical, com arranjos bem elaborados, o que valorizava muito a canção. Em contrapartida, as canções da Jovem Guarda eram fracas, o que levou a Ordem dos Músicos do Brasil, em 1967, a instituir um teste e emitir uma carteira para que o músico pudesse tocar ao vivo.

A *Jovem Guarda* contra-atacou com um movimento, assinado coletivamente, denominado *Manifesto do iê iê iê contra a onda de inveja*. O texto referia-se aos músicos nacionalistas como demagogos, interessados apenas em suas carreiras profissionais.

A partir de 1967, a *Jovem Guarda* entrou em crise. Do movimento, Roberto Carlos e Erasmo Carlos foram dos poucos que construíram carreira sólida. Napolitano (2003, p. 132) registra que “do ponto de vista do mercado fonográfico, eles saíram de cena enquanto a MPB ocupou o lugar central, consagrada paradoxalmente pela própria era da repressão e da censura”.

A partir de 1967, novo debate em torno da música brasileira foi estabelecido, com o surgimento do movimento tropicalista. Motivado, principalmente, pela poética modernista de Oswald de Andrade e liderado pelos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, o tropicalismo, com uma forte vertente lítero-musical, propunha uma estética de justaposição do velho e o novo, criticando a cultura provinciana da sociedade brasileira. Com um *ethos* de rebeldia, os tropicalistas misturavam linguagens contra o nacionalismo das principais vertentes da MPB, como registra Costa (2007, p. 263):

Com o intuito de combater uma visão supostamente ingênua, purista e conservadora da cultura brasileira, as canções tropicalistas incorporam processos criativos da poesia literária

(especialmente a concretista e a simbolista); paródias de textos fundadores; alegorias, colagens, aliteraões, jogos de palavras, cinesias verbais, rimas inusitadas e pastiches de antigas composições, dentre outros gestos estéticos e performáticos. No nível da linguagem musical, a ordem é o caos da diversidade: ritmos e harmonias da música caipira, boleros, iê-iê-iês, sambas, marchas, baiões, *rocks*, etc.; arranjos musicais extravagantes, com sonoplastia rústica (vidros quebrando, metais e ruídos eletrônicos; orquestras sinfônicas misturadas com instrumentos percussivos populares como o berimbau e o triângulo) e guitarras elétricas distorcidas; tudo isso com um tom irreverente e irônico.

Na verdade, o objetivo do tropicalismo foi ser ponte entre uma cultura política nacional popular, que organizava o consumo cultural, e uma cultura de consumo, que negava o nacional-popular, mas que, ao mesmo tempo, incorporava o velho e o tradicional em fragmentos de outros materiais artísticos, uma espécie de “colagem” com importante significação para o contexto político-cultural do país.

No auge do debate sobre os rumos da MPB, houve a promulgação do AI-5, obrigando artistas e intelectuais a um silêncio forçado que impediu o avanço das discussões em torno do tema.

#### 2.1.6.1 A força dos Grandes Festivais de MPB

Na década de 1960, os festivais de música popular brasileira marcaram uma linha divisória na história da MPB. Do “banquinho e violão” da Bossa Nova, passou-se a eventos musicais de grande repercussão e plateias entusiasmadas, ávidas por protestos contra o regime militar. Os festivais foram um movimento estético cultural de grande relevância para o período e também de grande importância histórica, pois, através deles, os compositores marcaram posturas políticas, detalhando, em seus versos, um dos momentos mais críticos da história do nosso país.

As emissoras de televisão aproveitaram o sucesso dos festivais, investindo e transmitindo os eventos para todo o país. A cada ano, havia uma nova edição com expansão do sucesso: *Festival Nacional da Música Popular Brasileira* (TV Excelsior); *Festival da Música Popular Brasileira* (TV Record); *Festival Internacional da Canção Popular* (Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Rio / Secretaria de Turismo da Guanabara e TV Globo); *Bienal do Samba* (TV Record e Revista Intervalo). Houve também outros festivais de projeção nacional, mas sem o impacto dos grandes festivais: *Festival do Rio: a mais bela canção de amor*, *Um milhão por uma canção*, *Dez milhões por uma canção*, *Festival de músicas de carnaval*, *Festival estudantil petropolitano de música popular*, entre outros.

A plateia dos festivais era formada, principalmente, por jovens universitários. Com faixas e fãs-clubes, eles contribuíam para o sucesso das músicas e motivavam debates

nacionais sobre as favoritas, como, por exemplo, “Disparada” X “A banda” (1966 – II Festival de Música Popular Brasileira) ou “Pra não dizer que não falei de flores” X “Sabiá” (1968 – III Festival Internacional da Canção). Hollanda e Gonçalves (1985, p. 57) registram que

a presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação do regime de 64, envolvia as apresentações num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política.

E, quando não agradava, o compositor recebia uma resposta única da plateia: vaia. Nesse período, a vaia se institucionalizou como reação de desagrado e passou a ser a grande preocupação dos compositores, como ficou registrado no filme *Uma noite em 67*, de Renato Terra e Rodrigo Calil, lançado em 2010. Muitos artistas foram vítimas da vaia. Quem viveu a época lembra-se do episódio com o compositor Sérgio Ricardo, que, após várias tentativas de acalmar o público enfurecido, se descontrolou por não conseguir cantar, quebrou o violão e o atirou contra a plateia.

Com tanto sucesso, os festivais, com prêmios e boa divulgação, atraíam muitos compositores e intérpretes: Chico Buarque, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Sidney Miller, Elis Regina, entre outros. É importante registrar também que os intérpretes eram os mais visados pelo público, já que a música era identificada por quem a cantasse. Com isso, vários compositores optaram por defender suas músicas como forma de alcançar o sucesso.

O samba teve um espaço restrito nos Festivais de Música e, por esse motivo, a TV Record apresentou, em 1968, a I Bienal do Samba, na qual os participantes, em vez de se inscreverem, eram convidados por uma comissão. Trinta e seis compositores foram selecionados, promovendo um encontro da velha guarda e de novos compositores. Donga, Zé Kéti e Cartola dividiam o mesmo espaço com os promissores Milton Nascimento, Marcos Valle e Chico Buarque.

A Era dos Festivais foi um marco histórico e cultural do país. Era o pano de fundo para as catarses de que o povo brasileiro necessitava para reagir contra o regime militar. No anonimato da plateia, a “liberdade” se concretizava, embora a realidade fosse diferente de tudo o que se vivia naquele espaço. Era a forma popular de extravasar os sentimentos de repúdio àquilo que todos eram obrigados a suportar: o silêncio, a tortura, a indignação diante da força, da arma e do poder. Vários compositores e intérpretes surgiram dos festivais e, até hoje, são reconhecidos nacional e internacionalmente como expressões vivas e eternas da MPB.

## 2.2 A Ação da Censura na Arte

Como “toda ação demanda uma reação”, era de se esperar que os militares reagissem às provocações da classe artística. E essa reação teve valor significativo para a arte, pois estimulou intensamente a produção de recursos e técnicas para driblar a censura.

A censura, na verdade, não foi criada durante o regime militar. No Brasil, é uma atividade legal desde a Constituição de 1934, que introduziu no sistema jurídico a censura prévia aos espetáculos de diversões públicas. Em 1946, como parte do Departamento Federal de Segurança Pública, foi criado o Serviço de Censura de Divisões Públicas (SCDP), posteriormente transformado em Departamento de Polícia Federal. Entretanto, o serviço tinha uma ação bem restrita, com atribuições de examinar apenas obras cinematográficas. No governo Jânio Quadros, atendendo às reivindicações de setores conservadores, principalmente de entidades católicas, o presidente assinou o Decreto 50.518, em maio de 1961, estendendo a censura aos estados federativos do Brasil. Após várias confusões de poderes, houve uma centralização da censura em Brasília. Entretanto, foi no período da ditadura militar que a Censura desempenhou seu papel de forma mais radical, principalmente a partir do AI-5 e, muitas vezes, com ações inconsistentes e incoerentes.

Em 9 de abril de 1965, foi inaugurado o prédio do Departamento Federal de Segurança Pública, onde atuaria o SCDP. Com poucos funcionários dispostos a se mudar para Brasília e um salário pouco atraente, foi necessário deslocar servidores de outras repartições e ministérios para atuarem no SCDP, criando um setor com censores improvisados e desqualificados para a função. Segundo Simões (*apud* STEPHANOU, 2001, p. 245), “assim que as esposas de militares, classificadores do departamento de agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados, ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar” o que deveria ser visto ou não pela população brasileira, grandes problemas surgiram, já que não havia uma formação artístico-cultural que satisfizesse as necessidades da função. E, dessa forma, não foram poucos os episódios de censura e recensura, pois, se mudava o censor, mudava o veredicto.

Vale registrar, também, que o censor não era especializado em uma determinada área artística, pois havia um sistema de rodízio: um dia analisava um filme; outro, uma peça teatral; depois, um livro. Simões (*apud* Stephanou, 2001, p. 246) conclui que

os cursos rápidos de cultura cinematográfica não resolveram as carências básicas de formação cultural dos funcionários, muito mais receptivos aos ensinamentos proporcionados pela Academia Nacional de Polícia, em Brasília, que já inculcava conceitos de segurança nacional nos ‘intelectuais da Polícia Federal’, como os censores eram chamados.

Dessa forma, os censores, muitas vezes, emitiam pareceres com interpretações extremamente subjetivas e, também, com comentários pouco convenientes a um parecer técnico, manifestando agrados aos superiores, como “o filme examinado não tem condições de ser liberado, salvo melhor juízo da douta chefia do SCDP” (parecer do censor Manuel Felipe de Souza Leão sobre o filme *Essa noite encarnarei no teu cadáver*, 1966, de José Mojica Marins), ou com comentários que extrapolavam a função do censor, como “se não fugisse à minha alçada, seria o caso de sugerir a prisão do produtor” (parecer da censora Jacira Oliveira, esposa de militar, sobre o mesmo filme).

Sobre todo esse processo, Stephanou (2001, p. 247) tece reflexões sobre o ato de censurar.

A atuação do censor se constitui no grande problema de qualquer serviço de censura, independente da época. A censura é uma decisão de foro íntimo, misturada com as necessidades sociais do momento e com padrões estéticos e artísticos. Na medida em que a censura existe como instituição, como estabelecer uma moral geral e única para a sociedade? Como escolher quem decide o que vai ser permitido ou proibido? Como qualificar o censor ao ponto do mesmo conseguir julgar uma obra literária ou cinematográfica? [...] Como superar a neurose de *deixar passar algo*? Como superar o medo de desagradar o chefe?

A atuação do setor só melhorou a partir da Lei número 5.536, de 21 de novembro de 1968, que dispunha sobre a censura de obras teatrais, cinematográficas, novelas televisivas e radiofônicas. A lei organizava e qualificava o trabalho da censura, criando as denominações *técnico em censura* e *censor federal* e também o Conselho Superior de Censura, órgão subordinado ao Ministério da Justiça. A partir dessa lei, o Técnico de Censura teria de ser um profissional com curso superior de Ciências Sociais, Direito, Filosofia, Jornalismo, Pedagogia ou Psicologia.

No teatro, um dos episódios mais marcantes foi com o *Show Opinião*. O espetáculo já havia sido liberado pela Censura e depois foi censurado, sofrendo diversas mutilações: exclusão dos dados estatísticos sobre a emigração nordestina, exclusão das palavras *militar* e *milico* do texto, proibição de versos etc.

O texto de *Roda Viva*, em 1967, a princípio foi liberado para maiores de quatorze anos. Logo após a estreia, teve a classificação ampliada para dezoito anos. Depois do episódio da agressão aos atores, a peça foi proibida, após oito meses e 27 dias em cartaz.

No cinema, a atuação da censura, muitas vezes, descaracterizava a obra. Quando os censores consideravam excessiva alguma cena, colava-se um papel no rolo do filme, marcando o ponto a ser cortado. Se houvesse um grande número de colagens, recomendava-se a proibição total, pois, nesse caso, a ação da censura ficaria evidente. O mesmo acontecia com as peças teatrais. A proibição para menores de 21 anos era comum. Stephanou (2001, p. 253)



registra que “o curioso é que cidadão brasileiro poderia ser censor a partir de 18 anos, criando uma situação surrealista de um censor menor de 21 anos poder proibir um filme para menores de 21 anos.”

Em abril de 1967, o SCDP foi encarregado de avaliar o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. Cinco censores foram escalados para a análise (normalmente eram três). Três optaram pela proibição, um pela liberação (sem cortes e para maiores de dezoito anos) e um se absteve de dar o parecer. A proibição do filme causou inúmeros protestos no país e no exterior e, posteriormente, foi liberado.

*O desafio*, de Paulo César Saraceni, teve algumas falas vetadas. O diretor, então, resolveu utilizar um recurso técnico inesperado: “falas mudas”. Nessas cenas, os atores abriam a boca, mas não se ouvia a fala, o que causou grande impacto.

Os livros também foram proibidos na época. No período de 1964 a 1967, muitas livrarias, editoras e gráficas receberam “visitas” da polícia para apreensão de exemplares. Sem critérios definidos, a polícia considerava “material subversivo” qualquer livro que tratasse de socialismo, marxismo ou comunismo. A ordem era apreender os que tivessem essas palavras nos títulos ou os que fossem de autores russos e enviá-los à fogueira do DOPS. Em 1967, agentes da polícia federal invadiram a gráfica que estava imprimindo o livro *Tortura e torturados*, do deputado federal Márcio Moreira Alves, apreenderam todos os volumes e prenderam o gerente da gráfica.

Depredações e invasões, fenômeno conhecido como *Terrorismo Cultural*, aconteceram na imprensa e no mercado editorial, como relata Stephanou (2001, p. 219):

*O terrorismo cultural* também apareceu de forma intensa e diversificada na imprensa e no mercado editorial: pressão sobre os livreiros; atentados a redações de jornais; depredação do jornal *Última Hora*; bomba no *Correio da Manhã*; fechamento da *Editora Vitória*, ligada ao PCB; invasão da *Gráfica Lux*, que imprimia os livros da Editora Civilização Brasileira; destruição das oficinas gráficas dos jornais *Polítika*, *O Semanário* e *Folha da Semana*; tiragens inteiras apreendidas (*Tribuna da Imprensa*, *Pif-Paf*).

Tudo isso aconteceu, principalmente, a partir da *Lei da Imprensa*, criada no governo Castelo Branco, e da *Lei de Segurança Nacional*, que previa rigorosas punições, incluindo prisão perpétua e pena de morte. A partir delas, os jornalistas poderiam ser processados.

A fiscalização de jornais e revistas era radical, com uma longa lista de palavras e assuntos proibidos. Como forma de reação, os editores utilizavam estratégias para denunciar a ação da censura. O *Estado de São Paulo*, por exemplo, preenchia os espaços censurados com trechos do poema “Os Lusíadas”; o *Jornal da Tarde*, com receitas culinárias, e a revista *Veja*, com o logotipo da Editora Abril. Os jornais *O Pasquim* e *Opinião* tiveram várias edições retiradas das bancas e várias prisões de seus editores e jornalistas.

A música também foi alvo da censura. Como exemplo, podemos citar a música de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei de flores*, apresentada no III Festival Internacional da Canção, que foi considerada pelo General Luís de França Oliveira “altamente subversiva, atentatória à soberania do país, um achincalhe às Forças Armadas”. A música foi proibida de ser executada em rádios e locais públicos em todo território nacional.

Após esse episódio, estabeleceu-se a censura prévia para os festivais. Quando a censura não liberava a música, os compositores eram convocados para esclarecimentos. Foi assim que eles aprenderam a “contar historinhas” para os censores. Muitas vezes, substituíam palavras consideradas como afronta para que a música fosse liberada

Enfim, pode-se constatar que a censura mutilou a arte nesse período histórico, porém a classe artística soube reagir com o que era próprio da arte: a revolução discursiva, inteligente, subliminar. Apesar de todo controle imposto pelo regime, o país experimentou, na sua forma mais plena, o poder da arte nesse período, em que questões estéticas e políticas se entrelaçaram para escrever a história do país.

### 3 DISCURSO E PODER

*O governo da palavra não é tudo na política,  
mas a política não pode agir sem a palavra.*

(Patrick Charaudeau, 2006, p. 21)

Nesta pesquisa, é relevante a discussão da relação entre discurso e poder, já que nosso foco de análise é, justamente, o poder do discurso persuasivo dos compositores da MPB. Para isso, devemos iniciar nossa abordagem pelo conceito e importância da ideologia nesse contexto.

Van Dijk (2008, p. 47) registra que o termo *ideologia*

refere-se à “consciência” de um grupo ou classe, explicitamente elaborada ou não em um sistema ideológico, que subjaz às práticas socioeconômicas, políticas e culturais dos membros do grupo, de forma tal que seus interesses (do grupo ou da classe) materializam-se (em princípio da melhor maneira possível).

O autor (2000, p. 21) defende que, nas análises discursivas, é necessário desenvolver “uma nova noção de ideologia que sirva de interface entre a estrutura social e a cognição social. Neste contexto, as ideologias podem ser definidas de forma sucinta como a *base das representações sociais partilhadas pelos membros de um grupo*”<sup>8</sup> (grifos do autor, tradução nossa).

Nessa perspectiva, a ideologia e as práticas ideológicas são adquiridas, exercidas ou organizadas por meio de instituições formais (governo, meios de comunicação, escola, igreja etc.) ou informais (família).

Van Dijk (2008, p. 48) lembra também que ideologia em si não é o mesmo que práticas ideológicas e instituições, já que

uma ideologia é uma estrutura cognitiva complexa que controla a formação, transformação e aplicação de outros tipos de cognição social, tais como o conhecimento, as opiniões e as posturas, e de representações sociais, como os preconceitos raciais. Essa estrutura ideológica consiste em normas, valores, metas e princípios socialmente relevantes que são selecionados, combinados e aplicados de forma tal a favorecer a percepção, interpretação e ação das práticas sociais que beneficiam os interesses do grupo tomado como um todo.

Chauí (2008, p. 89) defende que a ideologia “é um instrumento de dominação de classe porque a classe dominante faz com que suas idéias passem a ser idéias de todos”. Para

---

<sup>8</sup> “una nueva noción de ideología que sirva de interfase entre la estructura social y la cognición social. En este marco, las ideologías se pueden definir sucintamente como la *base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo*”. (Van Dijk, 2008, p. 21).

isso, se organiza como um sistema lógico e coerente de representações, normas ou regras que indicam o que e como devem pensar e fazer os membros da sociedade.

Ainda sobre ideologia, Fiorin (2000, p. 30) afirma que “é constituída pela realidade e constituinte da realidade. Não é um conjunto de idéias que surge do nada ou da mente privilegiada de alguns pensadores”. Dessa forma, ela é uma visão de mundo de uma determinada classe social a respeito da realidade, de como essa classe ordena, justifica e explica a ordem social. E, como nada acontece fora dos quadros da linguagem, tal visão está vinculada às formações discursivas que conferem materialidade à ideologia.

Sobre a materialidade ideológica, Brandão (1991, p. 38) lembra que a noção de formação discursiva “representa na análise do discurso um lugar central entre língua e discurso”, envolvendo dois tipos de funcionamento:

- a paráfrase: a formação discursiva é um espaço em que os enunciados são retomados e reformulados em busca da preservação da identidade;
- o preconstituído: o que cada um sabe e pode ver em uma situação discursiva dada, impondo a “realidade” (o mundo das coisas) e seu “sentido”, sob a forma de universalidade.

Orlandi (2001b, p. 45) afirma, ainda, que “o fato de que não há sentido sem interpretação atesta a presença da ideologia”. Assim, a ideologia é a condição para a constituição dos sujeitos e dos sentidos, de forma que a língua se inscreva na história, formando a discursividade. E completa:

É o gesto de interpretação que realiza essa relação do sujeito com a língua, com a história, com os sentidos. Esta é a marca da subjetivação e, ao mesmo tempo, o traço da relação da língua com a exterioridade: não há discurso sem sujeito. E não há sujeito sem ideologia. Ideologia e inconsciente estão materialmente ligados. Pela língua, pelo processo que acabamos de descrever. (ORLANDI, 2001b, p. 47)

Nessa perspectiva, devemos ainda lembrar que o sujeito discursivo ocupa um “lugar”, ou seja, “a posição que deve e pode ocupar todo indivíduo para ser sujeito do que diz” (ORLANDI, 2001b, p. 49), fazendo com que os sujeitos sejam intercambiáveis e assumam papéis gravados nas memórias discursivas, como, por exemplo, uma mãe que fala com o filho como sua mãe falava com ela.

Sobre isso, Bourdieu (2008, p. 87) adverte que “a autoridade de que se reveste a linguagem vem de fora”, da posição social e do lugar de onde se fala, denominada “linguagem autorizada”. Para isso, não basta que o discurso seja compreendido, é preciso que ele seja reconhecido e pronunciado numa situação legítima. “Tal uso deve ser pronunciado pela pessoa autorizada a fazê-lo, o detentor do cetro (*skeptron*), conhecido e reconhecido por sua

habilidade e também apto a produzir esta classe particular de discursos, seja sacerdote, professor, poeta etc.”. (BOURDIEU, 2008, p. 91)

Como exemplo, podemos citar o discurso autoritário das forças armadas que despertava a subserviência da maioria dos brasileiros, com as ameaças de punições comuns da época. Em contrapartida, também podemos citar o discurso do contrapoder. Nesse período, no âmbito musical, Chico Buarque e Vandr  eram ícones da resistência ao regime militar, com suas can es de protesto, conhecidos e reconhecidos pela habilidade de dizer o proibido por meio de recursos linguísticos.

Aqui, vale lembrar o que Orlandi (2001, p. 29) define como modos organizacionais do discurso – *o polêmico, o lúdico e o autoritário* – em que o critério para a distin o está na rela o entre os interlocutores e nas condi es de produ o.

*O polêmico*   mais instigante e apresenta argumentos contestadores, com controle da polissemia, já que os interlocutores procuram direcionar o referente do discurso. *O lúdico*   a forma mais democrática do discurso, marcada pelo jogo de interlocu es, com expansão da polissemia, visto que o referente está exposto   presença dos interlocutores. *O autoritário*  , por excelência, persuasivo, de forma a exercitar a domina o pela palavra, não permitindo media es ou pondera es, com conten o da polissemia e, muitas vezes, ocultando o referente pelo dizer.

Contextualizando, no período estudado, tínhamos, de um lado, o discurso autoritário dos militares e, do outro, o discurso do contrapoder assumido, principalmente, pela elite culta do país, no qual, muitas vezes, o polêmico continha o lúdico e o lúdico continha o polêmico.

A partir dessas considera es, trataremos das rela es entre discurso e poder.

Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2008, p. 2244), poder   “direito ou capacidade de decidir, agir e ter voz de mando; autoridade”. Entretanto, Van Dijk (2008, p. 9) afirma que “a no o de poder revela-se tão complexa quanto vaga”, devendo o estudioso da linguagem focar sua análise nas dimensões de poder que são relevantes aos estudos da linguagem, do discurso e da comunica o.

Charaudeau (2008, p. 21) ressalta a importância da palavra no jogo pelo poder, já que ela

interv m no *espaço da discussão* para que sejam definidos o ideal dos fins e os meios da a o política; a palavra interv m no *espaço da a o* para que sejam organizadas e coordenadas a distribui o das tarefas e a promulga o das leis, regras e decisões de todas as ordens; a palavra interv m no *espaço da persuasão* para que a instância política possa convencer a instância cidadã dos fundamentos de seu programa e das decisões que ela toma ao gerir os conflitos de opinião em seu proveito.

Van Dijk (2008, p. 12) ressalta também que “o discurso não é analisado apenas como um objeto ‘verbal’ autônomo, mas também como uma interação situada, como uma prática social ou como um tipo de comunicação numa situação social, cultural, histórica ou política”, o que pressupõe a análise das circunstâncias temporais e espaciais dessa interação.

Cabe-nos, então, analisar como acontecia a relação discurso e poder nesse período. Tal relação era baseada no uso do poder ou no abuso do poder? O controle dos militares sobre o povo era exercido de que forma? Pela palavra, pela força física ou por ambos? Como reagia o povo e a elite culta do país diante disso? A manifestação artística da época era uma forma de poder? Esses serão os questionamentos que nortearão nossa proposta para a discussão deste capítulo.

Van Dijk (2008, p. 10) define abuso de poder como “formas de dominação que resultam em desigualdades e injustiças sociais”, observando que ele “só pode se manifestar na língua onde existe a possibilidade de variação ou escolha”. Nessa perspectiva, é possível chamar uma pessoa de “subversiva” ou de “defensora dos direitos humanos”, dependendo da posição ou da ideologia do enunciador.

O autor defende que o poder social é uma forma de controle de um grupo sobre as ações de outros grupos. Segundo ele, o controle sobre o discurso dos outros

é uma das maneiras mais óbvias de como o discurso e o poder estão relacionados: pessoas não são livres para falar ou escrever quando, onde, para quem, sobre o que ou como elas querem, mas são parcial ou totalmente controladas pelos outros poderosos, tais como o Estado, a polícia, a mídia ou uma empresa interessada na supressão da liberdade da escrita e da fala. (VAN DIJK, 2008, p. 18)

Para exercer esse controle, Van Dijk (2008, p. 18-21) descreve o processo fundamental da reprodução do poder:

- *Controle do contexto (acesso)*: o primeiro passo para controlar o discurso é controlar seus contextos. Assim, os poderosos controlam como o acesso ao discurso é regulado, principalmente a mídia de massa (como se produz, o que pode ser veiculado, de que forma isso acontece, quem censura quando há “abuso”);
- *Controle do discurso*: o que pode ou deve ser dito, como e em que ordem pode ser dito, quem pode dizer, que estruturas discursivas são permitidas. Como exemplo, podemos citar as exigências dos censores aos compositores. Qualquer palavra do campo semântico militar era vetada nas músicas, pois eram consideradas “desrespeitosas” à classe;
- *Controle da mente*: envolve muito mais do que apenas a compreensão da escrita ou da fala, porque pressupõe o conhecimento enciclopédico e de mundo, as

experiências, as opiniões e atitudes sociais, as ideologias, normas e valores, entre outros fatores.

Tais controles são exercidos em quatro níveis: pragmático, por meio de acesso limitado e atos do discurso; pela interação conversacional, com controle ou domínio da troca de turnos; pela seleção do tipo ou gênero de discurso, que pode ser controlado pelos falantes mais poderosos; e pelos temas que regulam a situação comunicativa.

Segundo o autor (2008, p.52), os poderosos também traçam caminhos para exercer o poder:

- Comandos, ameaças, leis, regulamentos, instruções e, mais indiretamente, recomendações e conselhos;
- Tipos persuasivos de discursos, como anúncios publicitários e propagandas;
- Previsões, planos, cenários, programas ou alertas, normalmente realizados por profissionais que detêm o controle do conhecimento e da tecnologia;
- Modalidades narrativas, como romances ou filmes, que descrevem a carga (in)desejável de ações futuras.

Nessa perspectiva, podemos perceber que ambos – poder e contrapoder – utilizavam o processo descrito por Van Dijk.

### 3.1 O discurso do poder

Van Dijk aponta as características relevantes para a análise do papel do poder no discurso. Segundo o autor (2008, p. 41), as relações de poder social se manifestam na interação, de forma que o *grupo A* exerça controle social sobre o *grupo B*, resultando em uma limitação da liberdade social desse grupo. Assim,

o poder social é geralmente indireto e age por meio das “mente” das pessoas, por exemplo, controlando as necessárias informações ou opiniões de que precisam para planejar ou executar suas ações. A maior parte das formas de controle social da nossa sociedade implica esse tipo de “controle mental” exercido tipicamente por meio da persuasão ou de outras formas de comunicação discursiva, ou resultante do medo de sanções a serem impostas por A no caso de B não atender aos desejos de A. (VAN DIJK, 2008, p. 41).

Durante a ditadura, esse tipo de controle foi realidade e as sanções, citadas por Van Dijk, eram impostas sob ameaça de prisão e tortura. Diante disso, os cidadãos se calavam pelo medo de serem perseguidos e punidos. Os que desafiavam o poder recebiam o “troco” dos

militares. Podemos citar como exemplo, entre outros fatos, os exílios forçados de vários artistas brasileiros e os atentados às redações dos jornais *Última Hora* e *Correio da Manhã*.

Entretanto, o maior controle foi expresso pelos chamados *Atos Institucionais*, que limitavam, a cada nova edição, a liberdade dos brasileiros e, conseqüentemente, davam mais poder aos militares.

O controle também vinha em forma de promessas de progresso. É um exemplo disso a fase do *Brasil Grande*, cujos hinos ufanistas funcionavam como verdadeiras campanhas publicitárias do governo, objetivando que a população acreditasse que o país estava no “caminho certo”. Essa fase teve seu ápice em 1970, com a conquista da Copa do Mundo de Futebol. Um desses hinos foi tão marcante que ainda ecoa na memória dos brasileiros que viveram o período.

**Este é um país que vai pra frente – Dom (da dupla Dom e Ravel) – 1970**

Este é um país que vai pra frente  
 Ô, Ô, Ô, Ô  
 De uma gente amiga e tão contente  
 Ô, Ô, Ô, Ô  
 Este é um país que vai pra frente  
 De um povo unido, de grande valor  
 É um país que canta, trabalha e se agiganta  
 É o Brasil de nosso amor!

As vantagens para o povo se traduziam em financiamentos para a aquisição de bens de consumo, habitação e em infraestrutura urbana, com construção de obras de grande porte, como a Ponte Rio-Niterói e a Transamazônica. Enquanto isso, mais do que uma dívida externa, o país acumulava uma enorme dívida social, como registra Rubens Vaz da Costa, ex-presidente do Banco do Nordeste, do BNH e da SUDENE, em seu artigo “A dívida social”, datado de 1980 (*apud* NOSSO SÉCULO, 1980, vol. 9, p. 222).

Defino a ‘dívida social’ como a diferença entre o nível de vida ou de consumo, que a sociedade brasileira aceita que todos devem ter, e aquele que milhões de brasileiros realmente têm. [...] Vejamos alguns exemplos [...] da dívida social. [...] A Constituição Federal Brasileira prescreve, em seu Artigo 176, parágrafo 3º, inciso II: ‘O ensino primário é obrigatório (e gratuito) para todos, dos sete aos catorze anos. [...] No entanto, [...] mais de 6 milhões de crianças, de 7 a 14 anos de idade, são analfabetos [...]. Em 1970, havia 4,6 milhões de famílias habitando [...] favelas, [...] a despeito do imenso programa de construção de habitações financiadas pelo BNH [...]. 65 milhões de brasileiros não têm água encanada [...], há 20 milhões de ‘carentes totais’ (...) e 2 milhões de menores abandonados.

O controle também acontecia através da censura aos meios de comunicação, principalmente a partir da publicação da *Lei da Imprensa* e da *Lei de Segurança Nacional*, no governo Castelo Branco. Embora a elite simbólica – editores, jornalistas – optasse por estratégias para denunciar a ação da censura, a notícia não era veiculada. Dessa forma, o governo alcançava seu objetivo: o controle de acesso à informação.



Nas escolas, as disciplinas *Educação Moral e Cívica* e *Organização Social e Política no Brasil* reforçavam o discurso ideológico imposto pelo regime aos professores. Nessas disciplinas, os alunos aprendiam a valorizar e a repetir os hábitos militares para, desde pequenos, “saberem que o progresso do país era conduzido corretamente”.

Sobre isso, Van Dijk (2008, p. 43) também afirma que “o exercício e a manutenção do poder social pressupõem uma estrutura ideológica, formada por cognições fundamentais, podendo ser adquirida, confirmada ou alterada, principalmente por meio da comunicação e do discurso”.

Dessa forma, podemos verificar que o governo exercia seu poder da forma descrita por Van Dijk, embora com imposições de práticas, muitas vezes, antiéticas. Assim, controlava o contexto (acesso), o discurso e a mente dos brasileiros e, além disso, utilizava a força física para manter sua supremacia.

### 3.2 O discurso do contrapoder

Embora exercido com limitações nesse contexto histórico, o contrapoder existia e era conduzido, principalmente, pela elite culta do país, denominada *elite simbólica* por Van Dijk. Segundo o autor (2008, p. 45), fazem parte da elite “os jornalistas, escritores, artistas, diretores acadêmicos e outros grupos que exercem o poder com base no ‘capital simbólico’”. Respeitada pelo conhecimento, a elite culta exerce relativo poder para “tomar decisões” e acaba por ter “mais liberdade” que os cidadãos comuns.

Segundo o autor (2008, p. 45),

esse poder simbólico não se limita à articulação em si, mas também inclui o modo de influência: eles podem determinar a agenda da discussão pública, influenciar a relevância dos tópicos, controlar a quantidade e o tipo de informação, especialmente quanto e quem deve ganhar destaque publicamente e de que forma. Eles são os fabricantes do conhecimento, dos padrões morais, das crenças, das atitudes, das normas, das ideologias e dos valores públicos. Portanto, seu poder simbólico é também uma forma de poder ideológico.

No período da ditadura, o contrapoder era ostensivamente controlado pelos militares e, conseqüentemente, necessitava de elaborar estratégias discursivas a fim de se manifestar e propagar suas mensagens. Nesse contexto, por causa das limitações de compreensão desse discurso pelos cidadãos comuns, o contrapoder acabava exercendo influência sobre alguns grupos que ansiavam pelo fim do regime.

A influência vinha através de reações comportamentais. Trabalhadores e estudantes realizavam passeatas ou discursos relâmpago, como forma de repúdio aos militares. Como exemplo, podemos citar o fato ocorrido em 1967, em São Paulo: estudantes acamparam ao

lado do Palácio do Governo, fazendo greve de fome e gritando em passeatas lideradas pela UNE, preocupando as autoridades. Para irritá-las, os manifestantes utilizavam cartazes com os textos “Abaixo a ditadura” e “Mais escolas, gorilas na gaiola”.

Padrões de moda também influenciavam o comportamento da juventude: “cabelos compridos, jeans desbotados, pés descalços, anéis em todos os dedos, colar de índio, chapéu de *cowboy*” (NOSSO SÉCULO, 1980, vol. 9, p. 138) constituíam maneiras de transgredir a ordem.

Manifestações estudantis às escondidas também faziam parte das estratégias do contrapoder. O Congresso da UNE em Ibiúna é um exemplo. Com cerca de 700 participantes de todo o país, ninguém sabia ao certo o local do evento. Para isso, a entidade criou uma rede de pontos de recebimento de delegados de todo o país e triagens até o destino final: um sítio alugado nas proximidades de Ibiúna, em São Paulo. Entretanto, o trabalho foi em vão. Os estudantes foram presos e responderam a inquérito por infração da Lei de Segurança Nacional. Alguns líderes, entre eles Vladimir Palmeira e José Dirceu, foram presos e libertados em 1969.

Na arte, essas reações também aconteciam, por exemplo, no meio musical, com as guitarras elétricas e roupas de plástico utilizadas pelos Mutantes e, em outros âmbitos artísticos (cinema, teatro, artes plásticas), com gritos de palavras de ordem como “Abaixo o preconceito”, “Por uma nova estética”, “Guerrilha cultural”. Valia tudo para chocar os conservadores.

A música, já retratada em capítulos específicos nesta pesquisa, teve papel relevante no discurso do contrapoder, com utilização de recursos linguístico-discursivos expressivos nas mensagens de repúdio ao regime militar. Podemos, certamente, afirmar que, no campo artístico, foi um dos gêneros que mais colaborou para a contestação das ações militares, principalmente através dos festivais de música, que, por serem veiculados pela televisão, alcançavam o público em casa. Cabe ressaltar também que o forte valor persuasivo das canções propiciava determinada vantagem diante dos outros gêneros artísticos.

Na imprensa, novos padrões de técnicas jornalísticas foram criados, como descrito em *Nosso Século* (1980, p. 134).

Nesse período surgem publicações importantes como o *Jornal da Tarde* (vespertino, pertencente ao grupo de *O Estado de São Paulo*), *Realidade* e *Veja* – marcantes pela renovação das técnicas jornalísticas. Em 1966, o *Jornal da Tarde*, de São Paulo, dirigido inicialmente por Mino Carta, revitalizaria a imprensa vespertina com uma diagramação criativa, que valorizava as fotos e os espaços em branco, apostando numa linguagem moderna e em grandes reportagens.

Além disso, em muitos jornais, principalmente na chamada imprensa alternativa, os humoristas ocupavam um espaço cada vez maior na cena nacional, insistindo em cutucar o poder. Stanislaw Ponte Preta e Millôr Fernandes, entre outros, viraram celebridades nacionais. Em 1964, Millôr criou a revista *Pif-Paf*, que publicou oito números e foi fechada por pressão do governo. Ainda em 1964, os humoristas criaram o livro *Hay Gobierno*, contendo cartuns de Fortuna, Claudius e Jaguar. A *Carapuça*, criada por Stanislaw Ponte Preta, também teve vida curta. Dentre as publicações que provocavam o governo pelo humor, *O Pasquim*, criado por Tarso de Castro, Jaguar e Sérgio Cabral, foi a que teve maior repercussão.

O teatro de rua, com peças curtas que contavam com a participação do espectador e/ou transeunte, também proliferou e foi utilizado como resistência ao regime. Nos eventos, o discurso improvisado, efeito da participação inusitada de pessoas que não faziam parte do elenco oficial, era o grande mote de repúdio às forças armadas.

O cinema também utilizava linguagens e temas que provocavam o poder. Nos anos 1960, “o cinema brasileiro tinha como pano de fundo a questão do subdesenvolvimento, quer tratasse dele explicitamente, como Glauber Rocha em *Terra em Transe*, quer o ignorasse deliberadamente, como o conjunto de filmes de Walter Hugo Khoury, cujos roteiros sempre abordavam situações existenciais de caráter urbano sofisticado. (NOSSO SÉCULO, 1980, p. 157).

Nesse período, o clero também influenciou a opinião das pessoas. Protegidos pela voz de autoridade da Igreja, muitos padres, freiras e bispos se solidarizaram com os estudantes e foram perseguidos pelo governo, a ponto de serem tachados de subversivos. Como exemplo de episódios desse tipo é possível citar a invasão das tropas do Exército à casa do bispo de Volta Redonda, Dom Valdir Calheiros. Na época, a cidade era considerada área de segurança nacional. Vale ressaltar que Dom Valdir, hoje aposentado, ainda é respeitado na cidade por sua oposição ao regime militar.

Há também de se registrar as vantagens que os sacerdotes desfrutavam para a divulgação das mensagens de repúdio ao regime, já que, em seus sermões litúrgicos, podiam falar aos cidadãos comuns do lugar privilegiado de autoridade eclesiástica, como mensageiros da “verdade incontestável”. Além disso, os governos, de modo geral, sempre evitaram conflitos com a Igreja, o que possibilitava certa liberdade discursiva.

Dessa forma, podemos verificar que ação e reação discursivas estiveram presentes nesse período histórico, em que cada parte optava por estratégias e recursos adequados à ideologia escolhida. Evidentemente, as estratégias utilizadas pelo poder eram mais eficientes, já que a força física e as sanções impostas pelo regime eram penosas demais aos ideais de

liberdade do contrapoder. No entanto, transpor esse período só foi possível porque o contrapoder esteve presente e marcou posição contrária à realidade da época.

#### 4 GÊNERO TEXTUAL

*A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana.*

Mikhail Bakhtin (2003, p. 262)

Julgamos pertinente enfatizar neste estudo a relação sócio-histórica dos gêneros textuais. Faraco (2009, p. 130-131), citando Medvedev (O método formal nos estudos literários, 1928), afirma que “o gênero não deve ser abstraído da esfera que o cria, de suas coordenadas de tempo-espaço, das relações entre os interlocutores”, pois é “um enunciado sócio-histórico de visualização e conceitualização da realidade”. Esse pensamento vai ao encontro de nossa proposta, visto que pretendemos demonstrar como as canções no período da ditadura militar estavam atreladas à realidade da época e, através de marcas linguísticas, possibilitavam a construção de um *ethos* discursivo.

Entretanto, inicialmente, é importante registrar que, nos vários estudos sobre gêneros, há variações quanto às nomenclaturas utilizadas, fazendo-se necessária a opção por determinado autor para a padronização e coerência dos termos empregados nesta pesquisa. Para isso, apresentamos a tabela proposta por Oliveira (2004, p. 188), como opção de terminologia adotada para este estudo.

**Tabela 3**  
**Nomenclaturas utilizadas em estudos sobre gêneros textuais**

<b>CHARAUDEAU (1992) Adaptado por OLIVEIRA (2003)</b>	<b>MARCUSCHI (2002)</b>	<b>OLIVEIRA (2004)</b>
<b>Modos de organização do discurso:</b> descritivo narrativo argumentativo enunciativo	<b>Tipos de textos:</b> descritivo narrativo argumentativo expositivo injuntivo	<b>Modos de organização do discurso:</b> descritivo narrativo argumentativo expositivo enunciativo injuntivo

<b>Tipos de textos:</b> jornalístico literário publicitário (ETC)	<b>Domínios discursivos:</b> jornalístico literário publicitário (ETC)	<b>Domínios discursivos:</b> jornalístico literário publicitário (ETC)
<b>Gêneros textuais:</b> (Cada tipo tem seus gêneros)	<b>Gêneros textuais:</b> (Cada domínio discursivo tem seus gêneros)	<b>Gêneros textuais:</b> (Cada domínio discursivo tem seus gêneros)

Fonte: OLIVEIRA, Helênio F. “Os gêneros da redação escolar e o compromisso com a variedade padrão da língua”.  
In: HENRIQUES, C. C.; SIMÕES, D. (orgs.) *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004. p. 183-193.

A concepção bakhtiana de que os gêneros textuais são “tipos relativamente estáveis de enunciados” é amplamente conhecida e respeitada no âmbito dos estudos da linguagem. A língua é dialógica e se realiza em forma de enunciados orais e escritos, com condições e finalidades específicas a cada intenção comunicativa. E, a partir dessa realidade e necessidade, o homem cria e recria novas formas de se comunicar, possibilitando que os gêneros sejam eventos textuais “altamente maleáveis, dinâmicos e plásticos” (MARCUSCHI, 2005, p. 19), organizados, intratextualmente, em determinado(s) modo(s) discursivo(s) (descritivo, narrativo, argumentativo, expositivo, enunciativo ou injuntivo).

Segundo Marcuschi (2005, p. 19),

os gêneros contribuem para ordenar e estabilizar as atividades comunicativas do dia-a-dia. São entidades sócio-discursivas e formas de ação social incontornáveis em qualquer situação comunicativa. No entanto, mesmo apresentando alto poder preditivo e interpretativo das ações humanas em qualquer contexto discursivo, os gêneros não são instrumentos estanques e enrijecedores da ação criativa.

Sobre as condições e finalidades específicas de cada esfera da comunicação, Bakhtin (2003, p. 261-262)<sup>9</sup> enfatiza que há três elementos indissolivelmente ligados aos enunciados: o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. O conjunto de possíveis temas abordados no texto (conteúdo temático) deve estar adequado ao contrato de comunicação estabelecido entre os interlocutores, com possibilidades de escolhas linguísticas (estilo) aceitas pelo contrato de cada gênero e concretizadas em determinada macroestrutura (construção composicional).

Vale ressaltar que, nesta pesquisa, o estilo tem valor significativo para a análise das letras de canção, já que esse elemento é um dos responsáveis pela construção do *ethos* do compositor, nossa proposta de análise. Chico Buarque, por exemplo, foi, incansavelmente,

<sup>9</sup> A edição russa data de 1979. Segundo a edição brasileira consultada, o texto citado não foi revisado por Bakhtin e foi redigido entre 1952-1953.

alvo da censura por suas construções enunciativas, a ponto de ter que criar um pseudônimo, Julinho de Adelaide, para conseguir gravar suas canções.

Nessa perspectiva, Faraco (2009, 137) lembra que a elaboração estilística da enunciação, embora seja uma atividade de seleção individual, é de natureza sociológica, “já que o estilo se constrói a partir de uma orientação social de caráter apreciativo: as seleções e escolhas são, primordialmente, tomadas de posição axiológicas frente à realidade linguística, incluindo o vasto universo de vozes sociais”.

Esse pensamento explica o porquê de Chico Buarque ter se consagrado como um dos nossos melhores compositores de protesto nesse momento histórico: as vozes sociais estavam representadas em suas letras no período da ditadura e, de certa forma, acalentadas pelo poder da canção.

Sobre o contrato de comunicação, Oliveira (2007, p. 84) o define como

o que é permitido ou interdito num ato de linguagem, dentro de um tipo mais ou menos padronizado de situação comunicativa, constitui as convenções de um gênero textual, que são o contrato de comunicação desse gênero. Tal contrato pode ser definido, por conseguinte, como um conjunto de convenções que determina o que é e o que não é “permitido” na produção e na interpretação de textos desse gênero.

Nessa perspectiva, Charaudeau (2008, p. 56) e Maingueneau (2008, p. 69) reiteram que o gênero discursivo pressupõe um contrato, fundamentalmente cooperativo e regido por normas mutuamente conhecidas pelos interlocutores, com possibilidades de sanções para quem as transgredir. Dessa forma, o termo contrato de comunicação é utilizado para “designar o que faz com que o ato de comunicação seja reconhecido como *válido* do ponto de vista do sentido” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2008, p. 130).

Charaudeau (2009, p. 67) também afirma que “a situação de comunicação é como um palco, com suas restrições de espaço, de tempo, de relações, de palavras, no qual se encenam as trocas sociais e aquilo que constitui o seu valor simbólico”.

No contrato, o locutor estabelece um projeto de comunicação para que sua intenção seja bem sucedida, dentro de um quadro de “restrições” e “liberdades” que consideram a língua propriamente dita ou o comportamento linguístico. (OLIVEIRA, 2003, p. 33).

Nesta pesquisa, esse jogo de “restrições” e “liberdades” é de grande importância e será considerada na análise do *corpus*, já que o período histórico estudado foi permeado pela necessidade de elaboração de estratégias discursivas para evitar que a letra da canção fosse mutilada ou proibida pelos censores, tornando a produção, portanto, cerceada pelas limitações impostas pela ditadura.

Posto isso, vale lembrar a afirmação de Charaudeau (2008, p. 57) quando diz que “o ato de linguagem não é apenas uma expedição, mas é também uma aventura”, inscrita no campo do imprevisível. Aqui, podemos fazer referência aos festivais de música da época e os efeitos indesejáveis da “aventura” dos compositores/intérpretes: a ação da censura ou o medo da vaia da plateia.

Na pesquisa, necessitamos considerar também a noção de domínio discursivo, principalmente porque analisaremos também a canção de protesto, subgênero que circula entre o domínio artístico e o domínio político.

Marcuschi (2005, p. 23) registra que

usamos a expressão *domínio discursivo* para designar uma esfera ou instância de produção discursiva ou de atividade humana. Esses *domínios* não são textos nem discursos, mas propiciam o surgimento de discursos bastante específicos. Do ponto de vista dos domínios, falamos em *discurso jurídico*, *discurso jornalístico*, *discurso religioso* etc., já que as atividades jurídica, jornalística ou religiosa não abrangem um gênero em particular, mas dão origem a vários deles. Constituem práticas discursivas dentro das quais podemos identificar um conjunto de gêneros textuais que, às vezes, lhe são próprios (em certos casos exclusivos) como práticas ou rotinas comunicativas institucionalizadas.

#### 4.1 Gênero Canção

Segundo o *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2008, p. 593), *canção* é “cada uma das diversas modalidades de composição musical para ser cantada, de caráter erudito ou popular”. Essa acepção enfatiza o canto (palavra cantada) como característica principal desse gênero.

Embora o foco desta pesquisa seja a letra da canção, consideramos necessária a abordagem, ainda que sucinta, de todos os aspectos envolvidos no universo musical: a voz, a melodia, o arranjo, a instrumentalização e a palavra.

Segundo Valverde (2008, p. 272),

a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a *voz*, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo e o desempenho de alguém real; a *melodia*, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o *arranjo* e a *instrumentalização* datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as *palavras*, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos e se desconhecem, mas se reconhecem, enquanto falantes. Cada um desses aspectos contribui para envolver e aproximar misteriosamente os ouvintes, através da mediação proporcionada pela performance do cantor.

Essa capacidade de encantamento suscitada pela canção é algo que traz à tona alguns questionamentos e hipóteses. O que faz com que uma pessoa se emocione e cantarole, recordando algum momento da vida, determinada canção? O que determina que eleja uma música como “sua música”? O que faz com que uma canção arrebate uma multidão e, em determinado momento, unifique as pessoas em uma única voz?



Valverde (2008, p. 273) aponta que “o encanto das canções resulta da simbiose entre a voz, o gesto, a melodia, o acompanhamento e as palavras, que é viabilizada pela estrutura tonal de uma narrativa musical compacta.”

Assim, esse conjunto de recursos é responsável pelo efeito produzido no interlocutor (ouvinte/plateia), manifestado através do interlocutor (intérprete), de forma a concretizar essa ação comunicativa: o entretenimento e o envolvimento por meio da melodia e do canto.

Segundo Tatit (1987, p. 6),

por mais que uma canção receba tratamentos rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). Esta condição, por si só, já traz à canção um estatuto popular, pois todos podem reconhecer situações cotidianas de conversa.

#### 4.1.1 Subgênero canção de protesto: entre o domínio artístico e o político

Nesta pesquisa, teremos que, necessariamente, abordar a canção de protesto, já que o recorte temporal de nossa proposta de análise foi o período da ditadura militar.

Primeiramente, é importante registrar o significado da sigla escrita com letras maiúsculas, MPB. Segundo Napolitano (2003, p. 127), a chamada MPB “significa um tipo de música popular feito no Brasil”. Uma das variantes importantes desse tipo de música foi a canção engajada ou canção de protesto que, segundo o autor, “emergiu após o espetáculo *Opinião*, ou junto com ele, talvez.” A partir de 1965, o termo MPB passou a ser utilizado pela mídia e se consagrou junto ao público consumidor de música popular brasileira.

Na verdade, desde o início da década de 1960, nos chamados CPCs (Centros Populares de Cultura), já se fazia música engajada, registrando os problemas sociais brasileiros. Entretanto, após o golpe militar, esse movimento tomou um rumo de denúncia, de protesto, diferenciado do período anterior à ditadura.

Desse modo, a canção de protesto, termo que utilizaremos nesta pesquisa, pode ser considerado um subgênero do gênero canção, já que transita entre os domínios artístico e político, com peculiaridades próprias, principalmente no teor da mensagem e nas estratégias de persuasão específicas utilizadas durante esse período histórico.

Segundo Faraco (2009, p. 131), isso ocorre porque “novos modos de ver e conceitualizar a realidade gerarão novos gêneros ou modificações nos gêneros existentes que, por seu turno, nos permitirão ver a realidade de outro modo” e é esse processo de transformação que nos permite chancelar a canção de protesto como um subgênero do gênero canção.

## 4.2 Canção e poder de persuasão

Para a classificação das estratégias persuasivas da canção, utilizaremos os estudos de Luiz Tatit (1987 e 2004), que denominaremos, aqui, como *estratégias gerais*. Entretanto, não podemos desconsiderar que o contexto histórico analisado nesta pesquisa desencadeou novas estratégias de persuasão, que nomearemos aqui como *estratégias específicas* desse período.

Esclarecemos, entretanto, que a utilização dos estudos de Tatit se concentrou nos aspectos linguísticos e discursivos, não se detendo nas análises melódicas propostas pelo autor, já que tal abordagem não será nosso foco de pesquisa. Apesar disso, pensamos ser necessária a apresentação das estratégias, mesmo as que se referem à melodia propriamente dita, por considerarmos que todos os aspectos envolvidos na canção são relevantes para a persuasão do interlocutor. Lembramos, também, que nos permitimos simplificar as transcrições gráficas propostas pelo autor, de forma a aproximá-las dos nossos objetivos.

Ao nos referirmos às estratégias persuasivas, compartilhamos do ponto de vista de Valente (2011, p.52) que distingue *convencer* de *persuadir*: “no primeiro caso, queremos que o outro pense como nós. No segundo, que aja como nós.” Tal concepção é defendida por Perelman (1987, p. 239) quando opõe o discurso que visa convencer ao discurso que visa persuadir. Segundo o autor, o primeiro é “um apelo à razão” e o segundo “um apelo à emoção e às paixões do auditório”.

### 4.2.1 Estratégias gerais persuasivas da canção popular (domínio discursivo artístico)

Segundo Tatit (1987, p. 6), há três tipos de persuasão na canção – figurativa (figuratividade), passional (modalização) e decantatória (tema melódico) – que incidem diretamente na eficácia da canção popular e fazem o ouvinte persuadido realizar ações em função da canção desejada. Esses processos, muitas vezes, não acontecem isoladamente, podendo ser desencadeados em uma única canção.

#### 4.2.1.1 Persuasão figurativa

É responsável por dar à canção a naturalidade e a familiaridade presentes no discurso coloquial, concretizando uma situação de comunicação cotidiana.

Tatit (1987, p. 6-25) seleciona cinco características da linguagem coloquial que persuadem figurativamente o ouvinte. São elas:

- *A entoação* – tem a função de enfatizar as informações mais pertinentes do texto e, para isso, se acomoda às acentuações das palavras do texto, impregnando-se nele, de forma a abrir mão de sua própria autonomia rítmica.

**Charles, anjo 45 – Jorge Ben – 1969**

[...]  
**Só porque** um dia  
**Charles marcou** bobeira  
 Foi sem querer tirar férias  
 Numa colônia penal.  
 [...]

- *Figuratização* – responsável pela sobremodalização<sup>10</sup> entre locutor (intérprete) e locutário (ouvinte), capaz de dar a impressão de que não só a situação relatada parece realidade como está sendo vivenciada no exato momento em que a canção se desenrola.

**Saudosa Maloca – Adoniram Barbosa – 1951**

Se o senhor não está lembrado  
 dá licença de contar.  
 [...]

- *O diálogo* – o texto é composto por falas alternadas, de forma que o locutor (intérprete) opta por timbres diferenciados para cada personagem do texto. O compositor Paulinho da Viola utiliza esse recurso com maestria na composição abaixo.

**Sinal Fechado – Paulinho da Viola – 1969**

Olá, como vai?  
 Eu vou indo e você, tudo bem?  
 Tudo bem, eu vou indo, correndo  
 Pegar meu lugar no futuro, e você?  
 Tudo bem, eu vou indo em busca  
 De um sono tranqüilo, quem sabe?  
 Quanto tempo...  
 Pois é, quanto tempo...  
 [...]

- *Acomodação da melodia ao texto* – responsável por reproduzir o mecanismo da linguagem coloquial, de modo a preservar a inteligibilidade da canção. Na canção de Caetano Veloso abaixo, observamos que há uma sintonia entre elevação melódica e sílabas tônicas.

**Baby – Caetano Veloso – 1968**

[...]  
 Contigo vai **tudo** em **paz**  
 Vivemos na **melhor** cidade

<sup>10</sup> Segundo Tatit (1987, p. 10), a sobremodalização acontece quando o destinador locutor instaura um simulacro de locução na relação com o destinatário ouvinte: “o primeiro tenta fazer com o que segundo reconheça, na canção, uma situação de locução possível na vida cotidiana”.

da América do Sul.  
[...]

• *Os dêiticos* – responsáveis pela caracterização da situação de locução, mostrando o lugar e o momento em que o locutor (intérprete) e o locutário (ouvinte) estão se comunicando através da canção. Para Tatit (1987, p. 15), a fusão dos dêiticos com “a melodia se torna simbiótica, pois esta já é, em si, um elemento de presentificação de situação locutiva.” Dessa forma, os dêiticos e as entoações se atraem mutuamente.

– *Dêiticos vocativos*: têm a função de mostrar a presença do personagem da canção, fazendo com que o ouvinte se confunda com ele, dando a impressão de que a cena se passa no próprio transcorrer da canção. Quando o vocativo inicia a frase, sua função é de chamamento, normalmente, em tessitura elevada; quando interrompe o fio melódico já iniciado, tende a descender para o grave, como se a melodia assinalasse que está entre vírgulas.

**Preciso aprender a ser só – Gilberto Gil – 1973**

Sabe, **gente**  
É tanta coisa pra gente saber  
O que cantar, como andar, onde ir  
O que dizer, o que calar, a quem querer  
[...]

– *Dêiticos imperativos*: vivificam a situação locutiva, de forma a estabelecer um discurso direto entre o locutor (intérprete) e locutário (ouvinte). A canção de Geraldo Vandré *Pra não dizer que não falei de flores* é um bom exemplo desse tipo de persuasão.

**Pra não dizer que não falei de flores – Geraldo Vandré – 1968**

[...]  
**Vem, vamos** embora que esperar não é saber  
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.  
[...]

– *Dêiticos espaciais e temporais*: permitem a configuração do ambiente e do tempo locutivo, criando cumplicidade entre os interlocutores, na medida em que essa relação espelha o simulacro.

**Procissão – Gilberto Gil – 1965**

Olha **lá** vai passando a procissão  
Se **arrastando que nem cobra** pelo chão  
As pessoas que nela vão passando  
Acreditam nas coisas **lá** do céu  
As mulheres cantando tiram versos  
Os homens escutando tiram o chapéu  
Eles vivem pensando **aqui na terra**  
Esperando o que Jesus prometeu  
[...]

– *Dêiticos monstrativos*<sup>11</sup> e *gestualidade*: servem para mostrar ou indicar fatos extradiscursivos, colaborando na construção do simulacro de locução. Segundo Tatit (1987, p. 22), “os monstrativos fazem ponte para uma outra classe de dêiticos: aqueles que expressam, no texto, uma gestualidade paralela e simultânea”, de forma a acompanhar a locução, contribuindo para sua figuratização.

**O meu guri – Chico Buarque – 1981**

[...]  
E na sua meninice, ele um dia me disse  
Que chegava lá  
**Olha aí, olha aí**  
**Olha aí**, aí, o meu guri, **olha aí**  
**Olha aí**, e o meu guri  
E ele chega.  
[...]

– *Outros dêiticos (exclamações, interjeições, expressões prontas e gírias)*: essas expressões concretizam as frases da fala coloquial, de modo a presentificar o relatado na canção, como no exemplo abaixo:

**Deus lhe pague! – Chico Buarque – 1971**

[...]  
Pelo prazer de chorar e pelo “estamos aí”  
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir  
Um crime pra comentar e um samba pra distrair  
**Deus lhe pague!**  
[...]

#### 4.2.1.2 Persuasão passional

Durante a execução da canção, o locutor (intérprete) se apresenta como protagonista de uma aventura narrativa, na qual vive um momento específico de estado de ânimo – satisfação ou insatisfação. Pelo texto, apresenta o quadro narrativo e, pela melodia, sua emoção por ocupar essa determinada posição. Com isso, gera um sentimento de solidariedade, resultando um processo de persuasão passional.

Segundo Tatit (1987, p. 26), “o centro de tensão emocional de uma canção se constitui em função de um estado juntivo qualquer – disjunção e conjunção. Há sempre um actante em disjunção com outro actante, provocando com isso um desequilíbrio narrativo e uma necessidade de recobrança do equilíbrio, através de um novo estado de conjunção”. O autor enfatiza que o novo equilíbrio, normalmente, não é atingido, já que “interessa ao locutor (intérprete) explorar as emoções causadas pelo estado disjuntivo e pelo afastamento da

<sup>11</sup> Tatit (1987, p. 21) afirma que a gramática tradicional nomeia impropriamente como “demonstrativos” os dêiticos monstrativos (este, aquele, isto, aquilo etc.). Segundo o autor, esse neologismo conceitual vem do verbo latino *monstrare* que originou o verbo “mostrar” em português.

possibilidade de um novo equilíbrio narrativo”. Evidentemente, há inúmeras variações no processo de persuasão passional.

- *A modalização do texto* – as relações modais são designadas por quatro verbos principais (/querer/, /dever/, /saber/ e /poder/), para descrever o processo de modalização, responsável pelo arranjo narrativo da canção. A modalização é de grande importância na persuasão passional, já que o estado passional “pressupõe uma ação anterior – na qual o sujeito passional foi o sujeito passivo (que sofreu a ação)” que causa o estado de conjunção ou disjunção e as emoções decorrentes desse estado. Na canção abaixo, um clássico de Paulinho da Viola, observamos a conjunção explorada como desencadeadora de emoções positivas.

**Foi um rio que passou na minha vida – Paulinho da Viola – 1970**

Ai, minha Portela  
Quando vi você passar  
Senti meu coração apertado  
Todo o meu corpo tomado  
Minha alegria voltar.  
[...]

- *A figura passional* – é a manifestação de um arranjo de modalidades, representando o pivô terminal e desencadeador de outros percursos narrativos. Segundo Tatit (1987, p. 32), as figuras passionais “permitem estabelecer a compatibilidade entre um texto de canção e sua melodia”. No exemplo abaixo, uma canção de Erasmo e Roberto Carlos, observamos a ausência de duas modalidades – o /saber/ e o /poder/ – passíveis de identificação através das palavras e expressões *incompreensão*, *incapaz de compreender* e *estupidez*. Essas expressões garantem o arranjo modal /querer/ mas /não poder/, expressando uma figura passional de revolta e insatisfação.

**Sua estupidez – Erasmo Carlos/Roberto Carlos – 1969**

Meu bem, meu bem,  
Sua **incompreensão** já é demais  
Nunca vi alguém **tão incapaz**  
**De compreender**  
Que o meu amor  
É bem maior que tudo que existe  
Mas sua **estupidez** não lhe deixa ver  
Que eu te amo.

- *A modalização da melodia* – também expressa modalidades, principalmente através de recursos específicos que reforçam o contorno entre o que é lido ou cantado, na mesma orientação do texto. Assim, normalmente, os sintomas de tensão que aparecem no texto assumem a forma de ascendência, como as finalizações assumem a forma de descendência, concluindo uma ideia. Tatit (1987, p. 40) assinala que “a canção articula melodicamente as inflexões entoativas da fala, à maneira de um discurso lógico. Por isso é tão

freqüente o modelo ascendência/descendência, onde a função precípua da primeira é preparar e antever o surgimento da segunda.”. Em *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, esse modelo de ascendência/descendência é claramente identificado no momento de clímax/conclusão da narrativa apresentada pelo compositor.

**Domingo no parque – Gilberto Gil – 1967**

[...]

O sorvete é morango – é vermelho  
Oi, girando, e a rosa – é vermelha  
Oi, girando, girando – é vermelha  
Oi, girando, girando – olha a faca!

Olha o sangue na mão – ê, José  
Juliana no chão – ê, José  
Outro corpo caído – ê, José  
Seu amigo, João – ê, José

Amanhã não tem feira – ê, José  
Não tem mais construção – ê, João  
Não tem mais brincadeira – ê, José  
Não tem mais confusão – ê, João

4.2.1.3 Persuasão decantatória

É responsável pelo tema melódico da canção, que permite o reconhecimento das melodias que já ouvimos e prever o que ainda ouviremos. Esse reconhecimento é possível pela reiteração, que apresenta os elementos de forma a torná-los evidentes e definir os “temas”.

Segundo Tatit (1987, p. 47), “o parâmetro mais importante na constituição dos temas é a *duração* (o ritmo da melodia), que estrutura tematicamente a canção. O *perfil melódico* (ascendente, descendente, ondulante, pontilhado etc.)” e a *variação da altura* também caracterizam a linha melódica de uma canção.

O autor (1987, p. 49) conclui que

o ritmo e as acentuações do componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem sua pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. Na melodia está a gênese do acompanhamento. Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero.

**Samba da minha terra – Dorival Caymmi – 1940**

O samba da minha terra

Deixa a gente mole

Quando se canta, todo mundo bole

Quando se canta, todo mundo bole

Quando se canta, tudo mundo bole.

[...]

Por fim, Tatit (1987, p. 58-59) registra que, por opção do compositor, a narrativização pode ser substituída pela sonorização do texto, por reiteração sonora. Nesses casos, “a

persuasão por decantação perde em termos de figurativização (enredos, exaltações, ações narrativas e paixões) mas ganha em estímulos sensoriais de expressão”. *Batmacumba*, de Gilberto Gil e Caetano Veloso, é um bom exemplo de exploração da sonoridade.

**Batmacumba – Gilberto Gil / Caetano Veloso – 1968**

Batmakumbayêyê batmakumbaoba  
 Batmakumbayêyê batmakumbao  
 Batmakumbayêyê batmakumba  
 Batmakumbayêyê batmakum  
 Batmakumbayêyê batman  
 Batmakumbayêyê bat  
 Batmakumbayêyê ba  
 Batmakumbayêyê  
 Batmakumbayê  
 Batmakumba  
 Batmakum  
 Batman  
 Bat  
 Ba  
 [...]

4.2.2 Estratégias específicas persuasivas da canção no período da ditadura militar (domínio discursivo político)

No período da ditadura militar, a música era um artefato de resistência às forças armadas e, para vencer as barreiras impostas pela ação da censura, os compositores tinham de utilizar, necessariamente, recursos linguístico-discursivos que camuflassem o discurso de oposição, de forma a persuadir o público de forma sutil. Nas composições, essas marcas serviam de elementos para as inferências necessárias ao diálogo entre compositor e plateia. Entretanto, cabe registrar que a plateia dos festivais de MPB era formada, em sua maioria, por universitários, que tinham uma afinidade ideológica com os compositores que se propunham a fazer canções de protesto. Dessa forma, o diálogo se estabelecia com certa naturalidade. Havia, também, o público que assistia aos eventos em casa, já que eles eram veiculados pela televisão, que, possivelmente, não compreendia as mensagens subliminares dos compositores. Nesse contexto, o estilo de discurso utilizado não possibilitava a compreensão das metáforas por grupos menos privilegiados socialmente, pois, como registra Van Dijk (2008, p. 44), “no fim das contas, os sem-poder ‘não tem nada para dizer’, literalmente, não têm com quem falar ou precisam ficar em silêncio quando pessoas poderosas falam”.

Sobre essa limitação, Gnerre (2003, p. 21) registra que

a linguagem usada e o quadro de referências dado como implícito constituem um verdadeiro filtro da comunicação de informações: estas podem ser entendidas somente pelos ouvintes já iniciados não só na linguagem padrão mas também nos conteúdos a elas associados. [...] Nas sociedades complexas como as nossas, é necessário um aparato amplo para poder ter um acesso qualquer à compreensão e principalmente à produção de mensagens de nível sócio-político. Adquirir os conhecimentos relevantes e produzir mensagens está ligado, em primeiro lugar, à competência nos códigos linguísticos de nível alto. Para reduzir ou ampliar a faixa



dos eventuais receptores das mensagens políticas e culturais é suficiente ajustar a sintaxe, o quadro de referências e o léxico.

Dentre muitas estratégias persuasivas, podemos citar algumas utilizadas com frequência pelos compositores.

#### 4.2.2.1 Estratégias semânticas

Constituem-se as principais estratégias do período, já que a mensagem da canção tinha de ser subentendida. Nas composições, a mensagem política era inferida, principalmente, por meio das figuras de linguagem, objetivando a camuflagem de forma a passar despercebida pela censura.

Aqui, vale ressaltar que a mensagem política transmitida teria de, necessariamente, ser trabalhada por meio de recursos linguísticos e discursivos, de forma a expressar a afetividade e estética da linguagem, já que estamos nos referindo a textos poéticos. Sobre isso, Azeredo (2008, p. 483) lembra que

é necessário compreender que os valores afetivos e estéticos da linguagem são realçados em função de certos procedimentos de organização da matéria verbal que a caracterizam. Esses procedimentos – denominados *recursos* (ou *traços*) *estilísticos* – se observam em todos os planos e níveis da arquitetura da língua. São recursos fônicos, arranjos sintáticos, modulações rítmicas, criações mórnicas, combinações insólitas, paralelismos, notações gráficas etc. Todos esses, além de outros, recursos de estilo amplificam o sentido da frase, fazem do ‘modo de dizer’ a pedra de toque de todo o processo de interpretação e compreensão de um texto.

- *Metáfora* – recurso estilístico de grande força expressiva que, no período da ditadura militar, foi bastante utilizado pelos compositores para transmitir mensagens políticas. Como “envolve termos de domínios conceptuais distintos, entre os quais promove uma assimilação mental” (AZEREDO, 2008, p. 485), a transferência semântica desses termos era essencial para o diálogo entre compositor e plateia, de forma a colaborar significativamente para a persuasão. Na letra da canção abaixo, música que integra a trilha da peça *Ópera do Malandro*, Chico Buarque utiliza com maestria a metáfora com recurso persuasivo.

**Pedaço do mim – Chico Buarque – 1978**

[...]

Oh, pedaço do mim  
Oh, metade arrancada de mim  
Leva o vulto teu

**Que a saudade é o revés de um parto**

**A saudade é arrumar o quarto**

**Do filho que já morreu.**

[...]

- *Metonímia* – ocorre em apenas um domínio conceptual, já que os elementos envolvidos no processo de construção do recurso pertencem ao mesmo campo sêmico.

Entretanto, nesse período histórico, a metonímia era utilizada como recurso de “apagamento do sujeito”, como podemos verificar na canção *Viola Enluarada*, de Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Nela, percebemos que a “parte” colabora para a não identificação do “todo”, no caso, do sujeito.

**Viola enluarada – Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – 1967**

**A mão que toca um violão**

Se for preciso faz a guerra  
Mata o mundo, fere a terra

**A voz que canta uma canção**

Se for preciso canta um hino  
Louva a morte.

[...]

- *Ironia* – recurso que permite a dissimulação do pensamento por meio de expressões que denotam o contrário que, necessariamente, depende da cumplicidade do leitor ou ouvinte para que seja compreendido. Sobre esse recurso, Azeredo (2008, p. 502) lembra que “em se tratando de um texto poético, deve-se levar em consideração como a ironia pode contribuir para a constituição da poeticidade do texto, a partir da dissonância entre o que se diz e o que se quer dizer”. Nesse período histórico, essa dissonância tinha importante significação no diálogo entre o compositor e o ouvinte.

**Deus lhe pague – Chico Buarque – 1971**

[...]

Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo estamos aí

Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir

Um crime pra comentar e o samba pra distrair

Deus lhe pague

[...]

Sobre o significado dessa canção, Azeredo (2008, p. 503) conclui que

ironicamente, o texto faz referências implícitas a uma época socialmente marcada – o período da ditadura militar no Brasil. A partir desse conhecimento, que transpõe os limites frásticos do texto, podemos entender a dimensão poética do sentido textual. O poema nos remete a um confronto excludente entre o mundo da vida e do prazer, de um lado, e a esfera da repressão, do outro. Perpassa o texto a ideia básica da ironia cortante de que o único prazer que restou foi o ‘prazer de chorar’.

- *Intertextualidade/interdiscursividade* – princípios linguísticos, frequentemente utilizados pelos compositores, funcionando, muitas vezes, como um argumento de autoridade ou como alibi para driblar a censura. Dessa forma os compositores justificavam o valor semântico do texto, amparando-se no texto original. É importante registrar que a opção pela utilização do intertexto agrega valores semânticos ao já-dito, como defende Bauman (2004, p. 6 *apud* KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2008, p. 17): “Toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de clave, uma alteração em

sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário – ou seja, no que ele vale (*count as*) e no que ele faz”. Na canção abaixo, uma composição de Gilberto Gil e Chico Buarque, é possível comprovar a importância do intertexto nesse período histórico. A utilização do texto bíblico camufla a intenção discursiva política dos compositores.

**Cálice – Gilberto Gil e Chico Buarque – 1978**

Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue  
[...]

O interdiscurso também teve papel fundamental nesse período. Muitos compositores disfarçavam o conteúdo político simulando histórias de sofrimentos advindos de relações amorosas mal resolvidas, frequentes na música e na literatura, objetivando a desatenção dos censores. Na composição abaixo, Chico Buarque utilizou esse recurso, como relata Antônio José Waghabi Filho, o Magro do Grupo MPB4 (*apud* ABRIL COLEÇÕES, Chico Buarque, 2010, p. 33, vol. 1).

A primeira vez que ouvi *Apesar de Você* foi na casa do Chico, na Lagoa. Ele havia chamado os quatro do MPB4 para mostrá-la. Achamos a canção linda, mas não lemos as entrelinhas. O Chico ficou decepcionado e mostrou, com uma cara de bem desapontado, que a gente não tinha entendido o alcance da coisa. Nós saímos de lá pensando como os censores da época: que ela não passava de mais uma canção de amor. Era preciso ser sutil para escapar da censura daquele tempo. Em *Apesar de Você*, Chico fez isso muito bem. Até hoje se discute se ela é ou não uma canção de romântica. E eu até hoje acho engraçado a cara de desapontamento do Chico quando viu que nós não havíamos captado a mensagem da música.

**Apesar de você – Chico Buarque – 1978**

[...]  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
[...]  
Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juros, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Este samba no escuro  
Você que inventou a tristeza  
Ora, tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar.

- *Escolhas lexicais intencionais* – a seleção lexical era cuidadosamente trabalhada pelos compositores da época e, muitas vezes, foram alvo da censura que, constantemente, solicitava a substituição de alguma palavra ou expressão. Podemos verificar isso na canção abaixo. *São Paulo, São Paulo, meu amor*, de Tom Zé, campeã do IV Festival da TV Record, em 1969. A letra da canção foi questionada por causa dos versos “em Brasília é veraneio”, que podia transmitir a impressão de que ninguém fazia nada na capital federal, e

“uma bomba por quinzena”, que, segundo a censora, apesar de aludir a um acontecimento verídico, só à imprensa caberia comunicá-lo ao público. Na presença da censora, o compositor trocou a primeira por “no Norte é veraneio” e a segunda por “um festival por quinzena”. E a música foi liberada.

Vale ressaltar que, a partir do episódio com a música de Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, em 1968, a censura começou a exigir que os compositores apresentassem as músicas para análise antes de lançá-las. Instaurava-se, nesse momento, a censura prévia nos festivais de música.

**São Paulo, São Paulo, meu amor – Tom Zé – 1969**

[...]  
 São, São Paulo  
 Quanta dor  
 Salvai-nos por caridade  
 Pecadoras invadiram  
 Todo centro da cidade  
 Armadas de *rouge* e batom  
 Dando vivas ao bom humor  
 Num atentado contra o pudor  
 A família protegida  
 Um palavrão reprimido  
 Um pregador que condena  
**Uma bomba/Um festival** por quinzena

[...]  
 São, São Paulo  
 Meu amor  
 São, São Paulo  
 [...]  
**Em Brasília/ No norte** é veraneio  
 No Rio é banho de mar  
 O país todo de férias  
 E aqui é só trabalhar  
 Porém com todo defeito  
 Te carrego no meu peito  
 [...]

- *Construções dialéticas* – foram amplamente utilizadas nas canções nesse período. Valente (2002, p. 62) observa que há uma importante diferença entre a visão dialética e a visão maniqueísta, registrando que “esta, por dividir o mundo entre o bem e o mal, é redutora. Aquela, por buscar a superação dos contrastes integrando-os, nega a separação. Enquanto o maniqueísmo gera divisão e preconceitos tanto na vida como nos textos, a dialética faz a interação”. Nessa perspectiva, podemos concluir que a visão dos militares era maniqueísta e, por isso, os compositores utilizavam as construções dialéticas como forma de propor a construção de outra realidade e, dessa forma, propor também a mudança, a transformação, como podemos verificar na canção *Pesadelo*, de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós.

Quando o muro separa uma ponte une  
 Se a vingança encara o remorso pune  
 Você vem me agarra, alguém vem me solta  
 Você vai na marra, ela um dia volta  
 E se a força é tua ela um dia é nossa  
 Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando  
 Que medo você tem de nós, olha aí

#### 4.2.2.2 Estratégias fonológicas

- *Paronomásia* – segundo Jenny (1979, p. 38), “a paronomásia é uma figura intertextual que altera o texto original, preservando a sonoridade, mas modificando a grafia”. Na canção abaixo, um clássico de Gilberto Gil e Chico Buarque, os compositores utilizaram esse recurso para driblar a censura. Nela, Gil e Chico brincam, esperando obviamente a inferência do ouvinte, com a sonoridade de “cálice” e “cale-se”, verbo imperativo que retratava a situação dos cidadãos brasileiros diante do autoritarismo imposto pela ditadura.

Entretanto, é importante registrar que a música foi censurada por outros motivos, como relatado em *Abril Coleções – Chico Buarque* (2010, p. 25, vol. 1).

*Cálice*, por sua vez, censurada em 1973, deu margem a uma rentável discussão sobre quais versos teriam gerado sua proibição. Havia duas correntes. Uma debitava o veto ao próprio título, que também podia ser lido como “cale-se”, em uma crítica velada à própria censura. Outra o atribuía ao verso “quero cheirar fumaça de óleo diesel”, uma alusão sutil ao assassinato do ativista Stuart Angel, que, em 1971, aos 26 anos de idade, teria sido preso e assassinado pela ditadura de forma cruelíssima: arrastado por um jipe militar com o nariz e a boca presos ao escapamento do veículo. As duas versões estavam erradas. Na verdade, segundo o próprio Chico, foi o verso “de muito gorda a porca já não anda” a causa da proibição. “Os censores acharam que a porca era uma referência ao Delfim Neto, declarou Chico à imprensa em 1978, referindo-se ao então ministro da Fazenda e espécie de czar da economia durante a ditadura.

#### **Cálice – Gilberto Gil e Chico Buarque – 1978**

Pai, afasta de mim esse **cálice/cale-se**  
 De vinho tinto de sangue  
 [...]

#### 4.2.2.3 Estratégias morfológicas

- *O uso de dêiticos* – podemos observar que a função dos dêiticos, principalmente o pronome pessoal *você*, nas canções de protesto ultrapassam “a presentificação da situação locutiva”, descrita como estratégia persuasiva por Tatit (1987, p. 15). Aqui, os dêiticos assumem a possibilidade de dizer a alguém o que não era permitido. Dessa forma, o compositor se dirigia a um interlocutor inferido pelo ouvinte, mas não identificado claramente, como podemos observar na canção *Apesar de você*, de Chico Buarque, canção composta em 1970 e censurada após ter vendido cem mil cópias. Na letra, Chico se dirige ao então Presidente da República, Emílio Garrastazu Médici.

**Apesar de você – Chico Buarque – 1978**

[...]  
 Apesar de **você**  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 [...]  
**Você** que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza  
 De desinventar  
**Você** vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada  
 Nesse meu penar.

Na canção abaixo, *Pesadelo*, de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós, os compositores utilizam *você* para se dirigirem à Censura.

**Pesadelo – Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós – 1972**

**Você** corta um verso, eu escrevo outro  
**Você** me prende vivo, eu escapo morto  
 De repente, olha eu de novo  
 Perturbando a paz, exigindo o troco  
 [...]  
 Que medo **você** tem de nós  
 Olha aí.

- *Dêiticos sem referência* – os dêiticos dizem respeito “às expressões que interpretam por referência a elementos do contexto extralinguístico em que ocorre a fala”. (ILARI, 2001, P. 55). Nesse período, propositadamente, os compositores utilizavam os dêiticos sem referência clara, o que exigia do ouvinte a inferência do significado da expressão no texto. Como exemplo, podemos citar a canção de Sérgio Sampaio abaixo, classificada para a final do VII Festival Internacional da Canção Popular, em 1972. Na letra da canção, podemos observar que o compositor utiliza o pronome demonstrativo neutro “isso” e “aquilo” (e combinações), permitindo ao ouvinte a construção da referência, que, durante a ditadura e considerando o público dos festivais, teria cunho político.

**Eu quero é botar meu bloco na rua – Sérgio Sampaio – 1972**

[...]  
 Eu, por mim, queria **isso** e **aquilo**  
 Um quilo mais **daquilo**, um grilo menos **disso**  
 É **disso** que eu preciso ou não é nada **disso**  
 Eu quero todo mundo nesse carnaval...  
 Eu quero é botar meu bloco na rua  
 Brincar, botar pra gemer  
 Eu quero é botar meu bloco na rua  
 Gingar pra dar e vender.

## 4.2.2.4 Estratégias sintáticas

- *Polissíndeto* – a repetição do conectivo numa cadeia de palavras ou orações também foi utilizada pelos compositores para, além de fornecer ao ouvinte um sentido de “dinamismo, ritmo, esforço, esmero etc.” (AZEREDO, 2008, p. 492), imprimir um valor de

continuidade e necessidade das ações ligadas pelos conectivos, como podemos observar na canção de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*, um clássico dos grandes festivais de MPB.

**Pra não dizer que não falei de flores – Geraldo Vandré – 1968**

Caminhando e cantando e seguindo a canção  
Somos todos iguais, braços dados ou não  
Nas escolas, nas ruas, campos, construções  
Caminhando e cantando e seguindo a canção  
[...]

- *Anáfora* – esse recurso estilístico na organização sintática das canções teve importante papel na construção da mensagem, já que a anáfora colabora para a ênfase e amplificação do que se pretende enunciar.

**Disparada – Geraldo Vandré e Théo de Barros - 1966**

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar  
**Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão**  
**Eu venho lá do sertão** e posso não lhe agradar  
[...]

Não pretendemos, aqui, registrar todas as estratégias persuasivas específicas desse período, pois, para isso, teríamos que analisar grande número de canções, já que os compositores da época foram incansavelmente criativos com o objetivo de vencer a ação da censura e gravar suas canções.

Nas estratégias apresentadas, podemos concluir que música e história estiveram de mãos dadas nesse momento da história do Brasil. Vale registrar que, embora predominante nessa época, essa parceria não foi exclusividade desse período, pois a arte deve sempre refletir a história de um povo com suas vitórias e derrotas, com seus orgulhos e feridas, como registra Miranda (2007, p. 470).

Vemos na arte musical uma *possibilidade explicativa a mais* dos fluxos históricos e da rede de socialidades engendradoras de formalizações estéticas. Mais do que um adereço de nossas vidas, a música pode se apresentar como expressão de nexos profundos, bem como interlocutora de um dado tempo e das formas de sociabilidades aí constituídas.

## 5 DISCURSO E *ETHOS*

O discurso, embora obedeça às coerções da estrutura, é da ordem do acontecimento, isto é, da História. Não há acontecimento fora dos quadros do tempo, do espaço e da pessoa.

*José Luiz Fiorin (1999, p. 15)*

Os pressupostos teóricos sobre a enunciação de Émile Benveniste<sup>12</sup>, discípulo de Saussure que propôs reflexões sobre a subjetividade na enunciação, serão a base para nossa discussão sobre o tema, com o objetivo de compreendermos como as marcas linguístico-discursivas formam o *ethos*, nosso objeto de análise nas canções compostas no período militar.

Benveniste toma a língua como sistema e propõe um mecanismo de referência que considera o sujeito e a enunciação, destacando o caráter social da língua, concebida no consenso coletivo. Para o autor, a língua é fruto da vida em sociedade, pois o homem é fruto da cultura. Assim, a língua está a serviço do falante que pode manejá-la, inventando e reinventando novos conceitos.

A apropriação da linguagem pelo homem é a apropriação da linguagem pelo conjunto de dados que se considera que ela traduz, a apropriação da língua por todas as conquistas intelectuais que o manejo da língua permite. É algo fundamental: o processo dinâmico da língua, que permite inventar novos conceitos e, por conseguinte, refazer a língua, sobre ela mesma de algum modo. (BENVENISTE, 1989, p. 21).

Nesse processo criativo, o autor considera que a linguagem é “um meio, na verdade, o único meio de atingir outro homem, de lhe transmitir e de receber dele uma mensagem” (BENVENISTE, 1989, p. 93) e a língua é “um instrumento de comunicação investida de propriedades semânticas que funciona como uma máquina de produzir sentido” (BENVENISTE, 1989, p. 99). Além desses conceitos, é necessário considerar o emprego da língua – a enunciação – “um mecanismo total e constante que, de uma maneira ou de outra, afeta a língua inteira”. Para Benveniste (1989, p. 82), “a dificuldade é apreender este grande fenômeno, tão banal que parece se confundir com a própria língua, tão necessário que nos passa despercebido”.

O autor (1989, p. 82) define enunciação como “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”, possibilitando que o EU interaja com o TU, em um dado momento. Anscombre e Ducrot (1976, p. 18 *apud* FIORIN, 1999, p. 31) afirmam que “a

<sup>12</sup> As obras originais francesas intituladas “Problèmes de Linguistique Générale I” e “Problèmes de Linguistique Générale II” datam de 1966 e 1974, respectivamente.



enunciação será para nós a atividade linguageira exercida por aquele que fala no momento em que fala. Ela é, portanto, por essência histórica, da ordem do acontecimento e, como tal, não se reproduz nunca duas vezes idêntica a si mesma.” Eric Landowski (1992, p. 31) conceitua a enunciação como o “ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido”, e o enunciado como “o objeto cujo sentido faz ser o sujeito”.

Dessa forma, podemos observar que todas as acepções nos levam a concluir que a enunciação tece sujeitos sociais que se manifestam subjetivamente através do enunciado. Nessa perspectiva, é necessário considerar o discurso como o “lugar da instabilidade das estruturas, onde se criam efeitos de sentido com a infringência ordenada às leis do sistema” (FIORIN, 1999, p. 15). A instabilidade, aqui, não significa desorganização, caos, sem qualquer princípio de ordem, e sim, o não fixo, o não permanente, o flexível.

O discurso mostra que certas formas apresentadas pelo sistema como absolutamente estáveis, mudam, dadas certas condições (de ordem discursiva, é evidente), de lugar, adquirem novos valores, geram novos significados – enfim engendram o que aqueles que trabalham com discurso aprenderam a chamar efeitos de sentido. (FIORIN, 1999, p. 20).

São os efeitos de sentido produzidos nas letras das canções do período estudado que nos interessam na análise, objetivando identificar como as marcas discursivas têm poder a ponto de formar uma imagem do enunciador – o *ethos* do sujeito do discurso, inserido em determinado momento histórico, como registra Fiorin (1999, p. 42).

Como a pessoa enuncia num dado espaço e num determinado tempo, todo espaço e todo tempo organizam-se em torno do “sujeito”, tomado como ponto de referência. Assim, o espaço e o tempo estão na dependência do *eu*, que neles se enuncia. O *aqui* é o espaço do *eu* e o presente é o tempo em que coincidem o momento do evento descrito e o ato de enunciação que o descreve. A partir desses dois elementos, organizam-se todas as relações espaciais e temporais.

## 5.1 A subjetividade na enunciação e a construção do *ethos*

Para Benveniste (1988, p. 286), a subjetividade “é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’”, que enuncia num dado espaço e em determinado tempo organizados em torno do sujeito, ponto de referência da enunciação.

Os mecanismos de instauração de pessoas, espaços e tempos se dão por dois processos: a *debreagem* e a *embreagem*.

Greimas e Courtès (1979, p. 79) definem *debreagem* como “a operação em que a instância de enunciação disjunge de si e projeta pra fora de si, no momento da discursivização, certos termos ligados a sua estrutura de base, com vistas à constituição dos elementos fundadores do enunciado, isto é, pessoa, espaço e tempo.”

Dessa forma, a debreagem expulsa da instância de enunciação a pessoa, o espaço e o tempo. Ao contrário, a embreagem é “o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado.” (FIORIN, 1999, p. 48).

Maingueneau (2008, p. 106) registra que “um enunciado não se assenta no absoluto”, pois sempre se situa em relação a alguma coisa. Dessa forma, toma como referência o próprio ato enunciativo, levando em conta as características que definem o ato da enunciação: enunciador, coenunciador, momento e lugar da enunciação. Para o autor (2008, p. 108),

chama-se embreagem o conjunto de operações pelas quais um enunciado se ancora na sua situação de enunciação, e **embreantes** (também chamados de “elementos dêíticos”, “dêíticos”, ou, às vezes, “elementos indiciais”), os elementos que no enunciado marcam essa embreagem.

Maingueneau (2008, p. 113) aponta que há duas maneiras de enunciar: plano embreado e plano não embreado. Os enunciados embreados contêm embreantes (pessoais, temporais e/ou espaciais) relacionados com a situação de comunicação. Além desses embreantes, há “outras marcas da presença do enunciador: apreciações, interjeições, exclamações, ordens, interpelação do co-enunciador...” (MAINGUENEAU, 2008, p. 113). O autor salienta que os enunciados embreados constituem a maioria dos enunciados produzidos.

Já os enunciados não embreados constroem universos autônomos, isolados da situação de enunciação, com apagamento do par eu-você. “São produzidos em determinado momento e lugar, mas apresentam-se como se estivessem desligados da sua situação de enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 114). Exemplos de enunciados não embreados são os verbetes de dicionários, os textos científicos e, em grau inferior, as generalizações, como os provérbios (“Quem tudo quer tudo perde”).

O autor (2008, p. 122) registra que é raro um texto se desenvolver em um único plano de embreagem. Geralmente há alternância dos planos embreado e não embreado.

### 5.1.1 A pessoa

A categoria de pessoa é essencial para a constituição do discurso. Segundo Benveniste (1988, p. 286), “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem fundamenta a realidade, na *sua* realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’”.

Nessa perspectiva, a subjetividade transcende as experiências vividas pelo sujeito e é fundamentada pelo *status* linguístico da “pessoa”. Entretanto, a consciência de si mesmo só é experimentada pelo contraste entre *eu* e *tu*.

A linguagem só é possível porque cada locutor se apresenta como *sujeito*, remetendo a ele mesmo como o *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.

Dessa forma, a primeira oposição (eu-tu) é uma estrutura de alocação pessoal que é exclusiva do homem, possibilitando uma relação em que nenhum dos dois termos se concebe sem o outro, já que são complementares e reversíveis, uma relação possível graças às formas linguísticas denominadas pela gramática de “pronomes”.

Vale ressaltar que não se deve tomar o “eu-tu” como figuras, mas como formas linguísticas que indicam a “pessoa”.

A segunda oposição (eu-tu/ele) opõe a ‘pessoa’ à ‘não pessoa’, “fundamenta a possibilidade do discurso sobre alguma coisa, sobre o mundo, sobre o que não é a alocação”. (BENVENISTE, 1988, p. 101).

Assim, a pessoa enunciativa só pode ser interpretada quando se leva em conta o movimento enunciativo do texto em que está inserida, estabelecendo com o leitor “um modo de comunicação considerado como participando do mundo evocado pelo texto” (MAINGUENEAU, 2008, p. 131).

Dessa forma, a categoria de pessoa colabora para a construção do *ethos* discursivo de diversas maneiras:

– **eu**: embreante que se refere ao enunciador. Em textos publicitários, é comumente utilizado para provocar uma identificação do leitor com o enunciador em cena.

Benveniste (1988, p. 288) ressalta que

o *eu* se refere ao ato de discurso individual no qual é pronunciado, e lhe designa o locutor. É um termo que não pode ser identificado a não ser dentro do que, noutro passo, chamamos uma instância de discurso, e que só tem referência atual. A realidade à qual ele remete é a realidade do discurso. É na instância de discurso na qual *eu* designa o locutor que este se enuncia como “sujeito”.

E conclui: “a linguagem está de tal forma organizada que permite a cada locutor apropriar-se da língua toda designando-se como *eu*.”

– **você**: embreante que se refere ao coenunciador. Pode ser utilizado para designar uma determinada categoria, sem determinantes. Nesse caso, é não embreado, pois está associado a um presente não dêitico em um fragmento que descreve uma categoria ideal, comum em textos publicitários (MAINGUENEAU, 2008, p. 127).

– **nós/vós (vocês):** embreante que se refere ao enunciador e ao coenunciador. Também é utilizado para designar “não uma soma de indivíduos, mas um sujeito coletivo”, como registra Maingueneau (2008, p. 127). O autor, citando Benveniste, afirma que

*o nós não é efetivamente uma coleção de eu, é um eu expandido para além da pessoa estrita, ao mesmo tempo aumentado e com contornos vagos. No “nós”, a predominância do “eu” é muito forte, a ponto de, em certas condições, este plural poder passar pelo singular (cf. o “nós” de majestade ou o “nós” pelo qual se designa o autor de um livro).*

– **eles:** quando designa um grupo de pessoas, é utilizado para representar a coletividade, constituída de indivíduos indeterminados. Aparece sempre no masculino plural e sem antecedentes. Quando apresenta antecedente, é pronome substantivo e permite outras variações gramaticais (feminino/singular).

– **o apagamento da pessoa:** ocorre quando o texto trabalha o plano não embreado, estabelecendo uma ruptura com a situação de enunciação, com ausência de vestígio dos coenunciadores. É comumente utilizado no discurso científico como estratégia para valorizar o conhecimento, as verdades científicas. No período da ditadura militar, foi usado, muitas vezes, como proteção da face, total ou parcial, como mostra a canção abaixo.

**Viola enluarada – Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – 1967**

**A mão que toca um violão**

Se for preciso faz a guerra

Mata o mundo, fere a terra

**A voz que canta uma canção**

Se for preciso canta um hino

Louva a morte.

[...]

Na canção, observamos claramente que, da mesma forma que é necessário identificar o sujeito (o cantador), já que o objetivo da canção de protesto era persuadir o público, é preciso protegê-lo das ações militares. Para isso, a metonímia foi o recurso linguístico selecionado pelos compositores, como uma estratégia de proteção parcial da face.

Segundo Maingueneau (2008, p. 108), também são considerados embreantes de pessoas

– os determinantes **meu/teu, nosso/vosso/seu** e suas formas femininas e plurais;

– os pronomes **o meu/o teu, o nosso/o vosso, o seu** e suas formas femininas e plurais.

Benveniste (1988, p. 288) conclui que

os pronomes pessoais são o primeiro ponto de apoio para essa revelação de subjetividade na linguagem. Desses pronomes dependem por sua vez outras classes de pronomes, que participam do mesmo *status*. São os indicadores da *déixis*, demonstrativos, advérbios, adjetivos, que organizam as relações espaciais e temporais em torno do “sujeito” tomado como ponto de referência: “isto, aqui, agora” e as suas numerosas correlações “isso, ontem, no ano passado, amanhã, etc.”. Têm em comum o traço de se definirem somente com relação

à instância de discurso na qual são produzidos, isto é, sob a dependência do *eu* que aí se enuncia.

### 5.1.2 O tempo

A noção de tempo também é de grande importância discursiva. De alguma forma, toda língua distingue o tempo, sempre utilizando como ponto de referência o presente – “a coincidência do acontecimento descrito com a instância do discurso que o descreve” (BENVENISTE, 2008, p. 289).

O autor (2008, p. 289) adverte que, embora o *Dictionnaire general* defina *presente* como “o tempo do verbo que exprime o tempo em que se está”, devemos tomar cuidado, pois “não há outro critério nem outra expressão para indicar o ‘tempo em que se está’ senão tomá-lo como ‘o tempo em que se fala’”.

Tal teoria discursiva é reforçada pela visão filosófica de Agostinho (*apud* FIORIN, 1999, p. 132) quando afirma que

nem o futuro nem o passado são. Por isso, diz-se de maneira imprópria que os tempos são três o pretérito, o presente e o futuro. Dir-se-ia de maneira muito mais própria: os tempos são três, o presente do pretérito, o presente do presente e o presente do futuro. Esses últimos estão em nosso espírito e não os vejo em outro lugar. O presente das coisas passadas é a memória, o presente das coisas presentes é o olhar, o presente das coisas futuras é a espera.

Nessa perspectiva, observamos que há a necessidade de distinguirmos os *tempos físico* e *crônico*<sup>13</sup> do *tempo da língua*, que é ligado ao exercício da fala e ordenado como função do discurso. Nesta pesquisa, interessa-nos o tempo linguístico e seus dois sistemas:

- a) **sistema enunciativo:** relacionado diretamente ao momento da enunciação;
- b) **sistema enuncivo:** ordenado em função de momentos de referência instalados no enunciado.

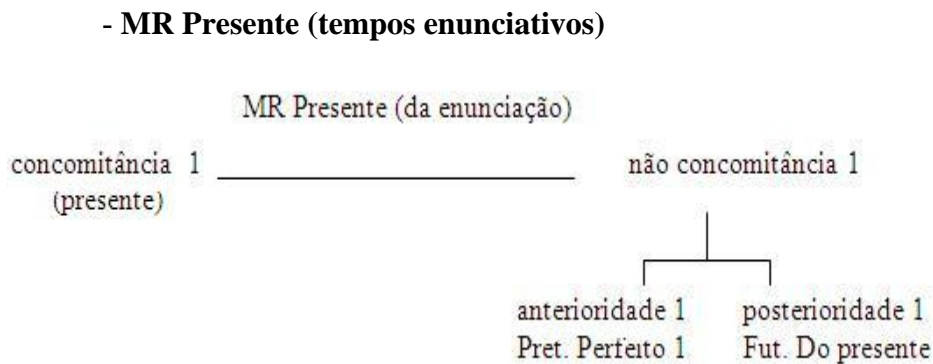
Fiorin (1999, p. 142) ressalta que o discurso instaura um *agora* – o momento da enunciação – que fundamenta as oposições temporais da língua, da seguinte forma:

ontem, anteontem      \_\_\_\_\_      hoje, agora      \_\_\_\_\_      amanhã, depois de amanhã

<sup>13</sup> Segundo Fiorin (1999, p. 249), o tempo crônico é o tempo dos acontecimentos que engloba nossa própria vida. Baseado em movimentos naturais recorrentes, e assim ligados ao tempo físico, constitui o calendário.

### 5.1.1.1 Presente (tempos enunciativos)

Marca a coincidência entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente, não importando se a simultaneidade é real ou não. – “A lingüística não opera com o mundo ‘real’, mas com o mundo da linguagem e, por conseguinte, com os efeitos de sentido.” (FIORIN, 1999, p. 251). Discini<sup>14</sup>, utilizando os pressupostos teóricos de Fiorin (1999), propõe que a temporalização enunciativa seja representada da seguinte forma:



Dessa forma, temos:

#### Concomitância 1:

**a) presente pontual:** quando existe coincidência entre o MR (momento referencial) e ME (momento enunciativo);

**Carcará – João do Vale e José Cândido - 1965**  
Carcará,  
**pega, mata e come.**  
[...]

**b) presente durativo:** quando o MR é mais longo que o ME. A duração pode ser pequena ou muito longa, contínua (presente de continuidade) ou descontínua (presente iterativo);

**Apesar de você – Chico Buarque - 1978**  
Hoje, você é quem **manda**  
Falou, tá falado  
Não tem discussão.  
[...]

<sup>14</sup> Apostila utilizada como material didático no minicurso “Da retórica da língua ao *ethos* discursivo”, ministrado pela Profa. Dra. Norma Discini, no 13º Congresso Brasileiro de Língua Portuguesa/4º Congresso Internacional de Lusofonia do IP-PUC/SP, realizado em maio/2010.

c) **presente omnitemporal ou gnômico:** quando o MR é ilimitado e, conseqüentemente, é o momento do acontecimento. Tem efeito de verdade irreversível e é comumente utilizado em provérbios e definições.

**Bom conselho – Chico Buarque - 1972**  
 Quem **espera**, nunca **alcança**.  
 [...]

### Não concomitância 1:

a) **Pretérito perfeito 1<sup>15</sup>:** indica anterioridade do momento do acontecimento em relação ao momento de referência presente.

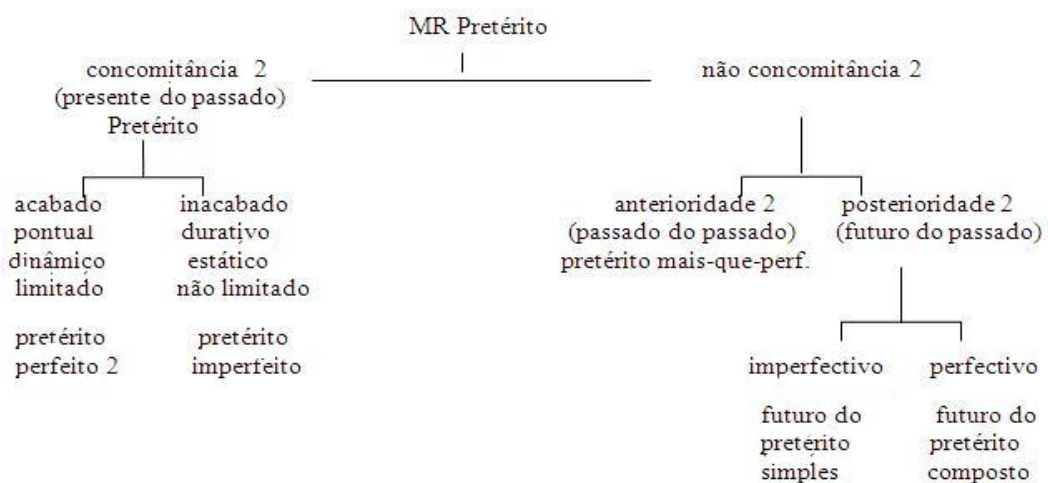
**Apesar de você – Chico Buarque - 1978**  
 Você que **inventou** a tristeza  
 Ora tenha a fineza de desinventar.  
 [...]

b) **Futuro do presente 1:** indica posterioridade do momento do acontecimento em relação ao momento de referência presente.

**O mundo é um moinho – Cartola - 1976**  
 [...]  
 Preste atenção, querida  
 De cada amor tu **herdarás** só o cinismo  
 [...]

O MR presente – momento da enunciação – ordena os tempos em dois subsistemas: MR Pretérito (subsistema de anterioridade) e MR Futuro (subsistema de posterioridade)

#### 5.1.1.1.1 Subsistema de anterioridade: momento referencial pretérito (tempos enuncivos)



<sup>15</sup> Segundo Fiorin (1999, p.153), “o pretérito perfeito simples acumula em português duas funções: anterioridade em relação a um momento de referência presente e concomitância em relação a um momento de referência pretérito.” Temos, então, o pretérito perfeito 1 (tempo enunciativo) e pretérito perfeito 2 (tempo enuncivo).

Dessa forma, temos:

### **Concomitância 2:**

**a) pretérito perfeito 2:** é concomitante em relação a um momento de referência pretérito. Tem valor aspectual limitado, acabado, pontual, dinâmico.

**A banda – Chico Buarque - 1966**

Estava à toa na vida  
meu amor me **chamou**  
pra ver a banda passar  
cantando coisas de amor.  
[...]

**b) pretérito imperfeito:** marca uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento de referência presente. Tem valor aspectual não limitado, inacabado, durativo, estático.

**João e Maria – Chico Buarque - 1977**

[...]  
Eu **enfrentava** os batalhões  
Os alemães e seus canhões  
[...]

### **Não concomitância 2:**

**a) pretérito mais-que-perfeito:** marca uma relação de anterioridade entre o momento do acontecimento e o momento de referência pretérito. Seu aspecto é sempre perfectivo.

**Super-homem – Gilberto Gil - 1979**

[...]  
minha porção mulher  
que até então se **resguardara**  
[...]

**b) futuro do pretérito simples:** exprime uma relação de posterioridade do momento do acontecimento em relação a um momento de referência pretérito. Tem caráter de antecipação imaginária. É imperfectivo.

**Agonia – Oswaldo Montenegro - 1980**

Se fosse resolver  
**iria** te dizer  
foi minha agonia  
[...]

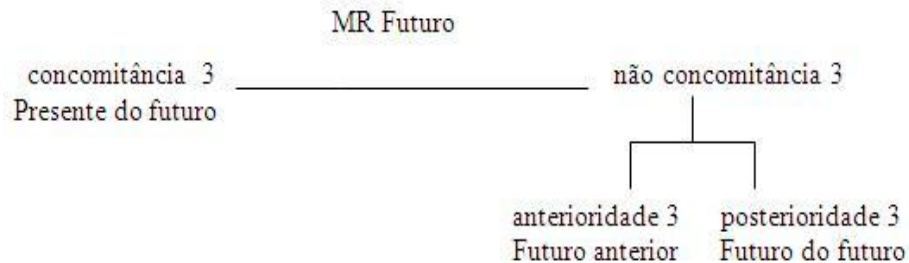
**c) futuro do pretérito composto:** marca um fato posterior em relação a um momento de referência pretérito. Indica um fato anterior a um acontecimento futuro (pretérito imperfeito do subjuntivo) ou a um outro momento que não o de referência, expresso por uma indicação de tempo. É perfectivo.

**Naquela noite – Cláudio Cartier e Guto Marques - 2001**

[...]  
Ah! Se eu soubesse que era um sonho  
Eu não **teria acordado**  
[...]



### 5.1.2.1.2 Subsistema de posterioridade: momento referencial futuro (tempos enuncivos)



Dessa forma, temos

#### Concomitância 3:

a) **Presente do futuro:** sem forma específica em português. É expresso por um futuro do presente simples ou um futuro do presente progressivo (futuro do presente do auxiliar *estar* + gerúndio) correlacionado a um futuro do presente do subjuntivo introduzido por uma conjunção.

##### Amanhã – Guilherme Arantes - 1986

Amanhã, **será** um lindo dia  
[...]

##### Pensando nela – Cassiano - 1973

Quando a chuva me molhar  
Pelas ruas vou andar  
**Estarei pensando** nela  
**Estarei pensando** nela  
[...]

#### Não concomitância 3:

a) **Futuro anterior:** em português, o futuro do presente composto.

##### O índio – Caetano Veloso - 1976

[...]  
E aquilo que nesse momento se revelará aos povos  
Surpreenderá a todos, não por ser exótico  
Mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto  
Quando **terá sido** o óbvio.

b) **Futuro do futuro:** indicado pelo futuro do presente simples.

##### Todo o sentimento – Chico Buarque/Cristóvão Bastos - 1987

[...]  
Depois de te perder  
Te encontro com certeza,  
Talvez num tempo da delicadeza,  
Onde não **diremos** nada  
Nada aconteceu  
Apenas seguirei, como encantado  
Ao lado teu.

### 5.1.2.1 Advérbios, preposições, locuções e conjunções temporais

Os advérbios de tempo, as preposições e locuções prepositivas temporais e as conjunções temporais também se articulam em categorias topológicas concomitância *versus* não concomitância (anterioridade *versus* posterioridade), demarcando o tempo linguístico.

**Tabela 4**  
**A categoria de tempo: concomitância *versus* não concomitância**

	<b>Concomitância</b>	<b>Não concomitância</b>
<b>Advérbios de tempo</b>	agora, hoje,...	ontem, anteontem,... (anterioridade) amanhã, depois de amanhã,... (posterioridade)
<b>Preposições/locuções prepositivas temporais</b>	durante, no meio de,...	antes de, anteriormente,... (anterioridade) após, depois de,... (posterioridade)
<b>Conjunções temporais</b>	quando, cada vez que...	antes que (anterioridade) depois que (posterioridade)

### 5.1.3 O espaço

Fiorin (1999, p. 257) afirma que “das três categorias da enunciação a menos estudada tem sido o espaço”. Como exemplo, o autor se refere ao estudo das categorias nas obras de Benveniste *Problèmes de linguistique générale I e II*. O teórico francês apresenta detalhadamente as categorias de pessoa e de tempo, mas dedica poucas linhas a essa categoria. Segundo Fiorin (1999, p. 258), “isso se deve ao fato de que, comparada às do tempo e da pessoa, a categoria do espaço tem menor relevância no processo de discursivização”, pois as categorias de tempo e pessoa são inerentes ao processo da pessoa da fala, inclusive expressas por morfemas sufixais necessariamente presentes no vocábulo. O espaço é expresso por morfemas livres, possibilitando ao enunciador que não seja manifestado.

Assim como as línguas expressam o tempo linguístico e o tempo cronológico, há duas concepções de espaço: o espaço tópico e o espaço linguístico. “Ambos concernem a um

conjunto de coisas ordenadas pelas relações espaciais básicas, ou seja, dizem respeito à localização ‘dos corpos’ no espaço. Ambos são ainda simétricos e reversíveis.” (FIORIN, 1999, p. 261-262). Entretanto, há diferenças entre os dois que precisam ser consideradas.

O espaço linguístico ordena-se a partir do lugar do *ego*, localizando os objetos sem se importar com o seu lugar no mundo, de forma a situá-los em um centro, ponto de referência de localização. Nele, não se estabelecem posições determinadas, mas apenas o espaço dos actantes da enunciação em relação ao do enunciado, sendo definido e ordenado como função do discurso. Dessa forma, é reinventado cada vez que alguém toma a palavra, já que, “em cada ato enunciativo, temos um espaço novo, ainda não habitado por ninguém” (FIORIN, 1999, p. 263). O *aqui* e o *não aqui* formam o par opositivo da relação espacial, funcionando como fator de intersubjetividade, já que o espaço linguístico é o do *eu*, mas que, no momento da interlocução, é aceito pelo interlocutor como seu e vice-versa. Vejamos o que ressalta o autor (1999, p. 263).

Um *aqui* é o lugar de onde alguém fala, podendo estar à esquerda ou à direita, em cima ou embaixo de *x*. Para sabermos onde é o *aqui*, é preciso saber onde se dá a enunciação, pois, isolado, esse termo não remete a nenhuma posição do espaço tópico e subsume-as todas. Por isso, quando a situação enunciativa não é partilhada, é necessário especificar, com uma posição do espaço tópico, o lugar da enunciação, como se faz, por exemplo, nas cartas, em que se indica o lugar de onde se escreve.

O espaço linguístico, onde se desenrola a cena enunciativa, é expresso pelos demonstrativos e por certos advérbios de lugar. Fiorin (1999, p. 266) afirma que “o pronome demonstrativo atualiza um ser no discurso, situando-o no espaço”, já que essa classe de palavras tem duas funções distintas: a de designar ou mostrar (dêitica), singularizando os seres a que nos referimos, e a de lembrar (anafórica), retomando o que foi dito, de modo a estabelecer a coesão textual.

Sobre os demonstrativos, Benveniste (1989, p. 69-70) afirma que

organizam o espaço a partir de um ponto central, que é Ego, segundo as categorias variáveis: o objeto está perto ou longe de mim ou de ti, ele é também orientado (defronte ou detrás de mim, no alto ou em baixo), visível ou invisível, conhecido ou desconhecido, etc. O sistema das coordenadas espaciais se presta também pra localizar todo objeto em qualquer campo que seja, uma vez que aquele que o organiza está ele próprio designado como centro e ponto de referência.

Vejamos como isso se apresenta no trecho da canção *Apesar de você*, de Chico Buarque:

**Apesar de você – Chico Buarque – 1970**

[...]  
 Quando chegar o momento  
**Esse** meu sofrimento  
 Vou cobrar com juro, juro  
 Todo **esse** amor reprimido  
**Esse** grito contido  
**Esse** samba no escuro  
 Você que inventou a tristeza  
 [...]

Na canção, podemos verificar que o compositor utiliza o demonstrativo *esse*, repetidamente como forma de enfatizar que os sentimentos – *sofrimento*, *amor reprimido* – estão internalizados (espaço reservado), sem perspectivas de serem expressos, trazendo consequências que também não podem ser expressas – *grito contido*, *samba no escuro*.

Segundo Fiorin (1999, p. 262), o espaço tópico é determinado quer em relação ao enunciador (à minha esquerda, atrás de mim) quer em relação a um ponto de referência inscrito no enunciado (à direita da praça, em frente à escola). O autor (1999, p. 262) ressalta ainda que, “quando nenhum actante está presente no enunciado para servir de ponto de referência, é preciso construir um: ‘à esquerda, descendo a Brigadeiro’ (= à esquerda de quem estiver descendo a Brigadeiro)”. Nele, os corpos são dispostos em relação ao ponto de referência, segundo um determinado ponto de vista.

Dessa forma, o espaço tópico é pluridimensional, tendo como categorias fundamentais de análise a direcionalidade e o englobamento. A direcionalidade é delimitada pelo olhar, articulando-se em verticalidade *versus* horizontalidade, relacionadas às três dimensões do espaço: altura, largura e comprimento. O englobamento é a colocação de um espaço considerado em sua bi ou tridimensionalidade numa posição. Por isso, “o espaço tópico é mais de ordem aspectual do que espacial” (FIORIN, 1999, p. 265).

Alguns advérbios, preposições e locuções expressam espacialidade e aspectualização do espaço, manifestando posições ou movimentos, como podemos verificar na tabela abaixo:

**Tabela 5**  
**Advérbios, preposições e locuções espaço-aspectuais**

<b>Posições</b>	Visão concentrativa	Marca uma posição que coincide com um lugar considerado como um ponto. Em português, é manifestada pela preposição <i>em</i> .
	Visão extensiva	O espaço é considerado em sua bi ou tridimensionalidade: <i>dentro (de)</i> , <i>no interior</i>

		<i>(de), entre, no centro (de), em redor (de), fora (de), lá ...</i>
	Visão de orientação horizontal	<i>Adiante, diante de, antes de, defronte de, frente a frente, face a face, atrás (de), por trás (de), ao longo (de), ao lado (de), ...</i>
	Visão de orientação vertical	<i>Sobre, por cima (de), acima (de), em cima (de), sob, por baixo (de), abaixo (de)...</i>
	Visão de proximidade/afastamento	<i>Contra, a, junto a, ao pé de, perto (de), longe (de), ...</i>
	Visão de transposição do espaço	<i>Aquém (de), além (de), ...</i>
<b>Movimentos</b>	Direcionais	Assinala o deslocamento em direção a um ponto de referência: - Aproximação: <i>a, para, em direção a, até, ao encontro de,...</i> - Afastamento: <i>de, desde, a partir de,...</i> - Direcionalidade: <i>por, por sobre, por sob, por baixo (de), adentro, acima, abaixo, avante,...</i>
	Transposição do espaço	<i>Por, através de,...</i>
	Dispersão	<i>Por.</i>

Observemos como a espacialidade é marcada na canção abaixo, do compositor Gilberto Gil:

**Procissão – Gilberto Gil – 1965**

Olha **lá** vai passando a procissão  
 Se arrastando que nem cobra pelo chão  
 As pessoas que nela vão passando  
 Acreditam nas coisas **lá** do céu  
 As mulheres cantando tiram versos  
 Os homens escutando tiram o chapéu  
 Eles vivem pensando **aqui** na terra  
 Esperando o que Jesus prometeu  
 [...]

Podemos verificar que esse trecho da canção apresenta o advérbio *lá* duas vezes. Embora ambos expressem o espaço tridimensional, na primeira aparição o advérbio manifesta uma extensão horizontal e, na segunda, uma extensão vertical. Discursivamente, manifesta

que o enunciador se refere a um espaço diferente de onde acontece a enunciação. Já o *aqui* manifesta que o enunciador se refere ao espaço que ocupa no momento da enunciação.

## 5.2 Cenas da enunciação

Os gêneros textuais apresentam um quadro preestabelecido para a enunciação. Neles, o enunciador constrói esse dizer, elaborando dispositivos pelos quais o discurso encena seu próprio processo de comunicação, inerente ao universo de sentido imposto pelo texto. A isso chamamos de cena de enunciação.

Maingueneau (2008c, p. 115) afirma que a cena de enunciação associa três cenas de fala, dentre as quais, duas necessariamente estão presentes. Essas duas cenas definem o quadro cênico do texto. São elas:

- *Cena englobante*: corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático. Possibilita que o leitor identifique que determinado texto se refira a um domínio discursivo específico (religioso, político, publicitário etc.).

- *Cena genérica*: cada gênero implica um contexto específico (papéis, circunstâncias, suporte material, finalidade etc.), definindo o papel de seus participantes, como, por exemplo, numa aula, teremos professor dirigindo-se a alunos.

Entretanto, não é diretamente com o quadro cênico que se confronta o leitor, mas com uma cenografia, capaz de levar o quadro cênico para o segundo plano.

Nessa perspectiva, Maingueneau (2008c, p. 117) defende que a enunciação impõe uma cenografia que considera uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar), formando-se, assim, três polos indissociáveis no discurso, de modo a associar a figura do enunciador à figura do coenunciador. Entretanto, a cenografia não é apenas um elemento de decoração, construído previamente e independente do discurso. Ela implica “um processo de *enlaçamento paradoxal*” (MAINGUENEAU, 2008c, p. 118) e é validada progressivamente por meio da enunciação, sendo, ao mesmo tempo, *origem* e *produto* do discurso, como afirma o autor (2008a, p. 87).

A cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala.

Dessa forma, há gêneros que são propícios ao desenvolvimento de cenografias variadas e outros não, limitando-se ao cumprimento de cenas englobantes e genéricas. Para

exemplificar, podemos citar as canções de protesto apresentadas nos festivais de música no período da ditadura militar. Como o compositor se apresentava para uma plateia politizada que ansiava por mensagens revolucionárias, para atingir esse público, ele selecionava estratégias discursivas capazes de envolver e persuadir a plateia. A escolha lexical, por exemplo, era uma estratégia muito utilizada e, evidentemente, visada pela censura. Palavras como *arma* e *pátria*, entre outras, eram, constantemente, censuradas nas canções. Assim, verificamos que o compositor elaborava seu enunciado construindo o *enlaçamento paradoxal* citado por Maingueneau, o qual era validado progressivamente pela plateia, por intermédio da própria enunciação. Quando isso não acontecia, a rejeição era imediata: a vaia.

### 5.3 A preservação da face

Tratar de discurso tendo como contexto histórico o período da ditadura militar pressupõe, certamente, discutir o que Maingueneau (2008a, p. 37-40) denomina de *preservação das faces*, já que nesse período havia restrições discursivas e comportamentais impostas pelos militares.

O autor (2008a, p. 38) registra que cada indivíduo possui duas faces em uma situação de comunicação. Portanto, como cada ato comunicativo pressupõe, no mínimo, dois participantes, há quatro faces envolvidas na comunicação: a face positiva e a face negativa de cada um dos interlocutores, sendo que a

- *Face negativa*: corresponde ao território de cada um (seu corpo, sua intimidade etc.);
- *Face positiva*: corresponde à “fachada social”, ou seja, à imagem que tentamos apresentar aos outros.

Dessa forma, “todo ato de enunciação pode constituir uma ameaça para uma ou várias dessas faces” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 38), o que faz com que o enunciador busque estratégias discursivas para preservar suas faces, sem ameaçar a do seu interlocutor.

No período da ditadura militar, por exemplo, os compositores utilizavam estratégias discursivas nas canções para transmitir mensagens de repúdio às ações do governo que valorizavam a *face positiva* perante a plateia, mas com possibilidade de desvalorização perante os militares. Por isso, a mensagem tinha de ser sutil, de forma a dizer o que não podia ser dito.

Assim, tentavam encontrar um ponto de equilíbrio entre essas exigências contraditórias ou não. Na canção *Apesar de você*, Chico Buarque utiliza o recurso de *preservação de face*, quando opta pelo disfarce de se dirigir a um hipotético ex-amor, disfarçando a referência ao presidente Médici. Em *Pra não dizer que não falei de flores e Pesadelo*, Vandrê e Paulo César Pinheiro/Maurício Tapajós, respectivamente, são menos sutis, optando por uma mensagem mais explícita de repúdio aos militares.

#### 5.4 O *ethos* discursivo

Segundo Amossy (2005, p. 9), “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.” Nessa construção, considera-se estilo, competência linguística, crenças, evidenciando um entrelaçado de papéis. A partir desse pensamento, a Análise do Discurso propõe o conceito de *ethos*, emprestado da Retórica, para analisar a palavra como elemento discursivo que constrói a imagem do sujeito.

No *Dicionário de Análise do Discurso* (2008, p. 220), *ethos* significa “a imagem de si que o locutor constrói em seu discurso para exercer uma influência sobre seu alocutário.” Nessa perspectiva, tomar a palavra é atividade cotidiana do ser humano e, através desse ato, é possível estabelecer um contrato de comunicação com o sujeito interpretante que construirá, conscientemente ou não, determinada imagem do sujeito enunciador.

O termo *ethos* deriva da retórica, tradicionalmente relacionado à eloquência e à oralidade. Entretanto, Maingueneau (2008, p. 17) afirma que é necessário alargar essa relação para outros tipos de texto, orais e escritos. A leitura desses textos faz emergir uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador da fala, construído pelo interpretante através das marcas textuais presentes na enunciação.

O autor ressalta que o *ethos* é uma noção discursiva, construída através do discurso, não uma imagem do enunciador exterior a sua fala. Nesse processo interativo – enunciador e interpretante – há uma influência sobre o outro, dentro de uma conjuntura sócio-histórica.

Através dessa interação, o sujeito enunciador utiliza marcas linguísticas que compõem uma imagem de si, real ou imaginária, permitindo ao sujeito interpretante levantar hipóteses sobre o que o outro é ou parece ser.

Evidentemente, participam dessa construção vários outros elementos. Maingueneau (2008, p. 18) defende a concepção “encarnada” do *ethos*, enfatizando que “esse *ethos* recobre



não só a dimensão verbal, mas também o conjunto de determinações físicas e psíquicas ligados ao ‘fiador’ pelas representações coletivas estereotípicas”.

Nessa perspectiva, há também de se considerar que o *ethos* visado não é necessariamente o *ethos* produzido. Muitas vezes, o enunciador possui determinada intenção, porém a escolha discursiva remete a uma construção de imagem inadequada ou não esperada.

Charaudeau (2008, p. 56) afirma que o ato da linguagem, no seu aspecto intencional, pode ser considerado como uma expedição onde o sujeito comunicante faz uso de contratos e estratégias.

A noção de contrato pressupõe que o enunciador e o interpretante compartilham das representações languageiras das práticas sociais. O enunciador supõe que o interpretante possui competência languageira equivalente à sua e que estabelecerá uma atitude de convivência comunicativa com ele.

A noção de estratégia implica que o enunciador organiza seu pensamento e encena determinada intenção com o objetivo de produzir efeitos de persuasão ou de sedução sobre o interpretante. Portanto, ao se comunicar, o enunciador espera que o interpretante perceba os contratos propostos por ele e as estratégias utilizadas produzam os efeitos desejados.

Posto isto, também é necessário lembrar que o sujeito situa seu discurso em relação ao discurso do outro, ou seja, com aquele que divide o espaço discursivo com ele. Dessa forma, apresenta “um caráter contraditório que, marcado pela incompletude, anseia pela completude, pela vontade de ‘querer ser inteiro’. Assim, numa relação dinâmica entre identidade e alteridade, o sujeito é ele mais a complementação do Outro”. (BRANDÃO, 1991, p. 46). Por isso, consideramos importante que, nas canções em que há interlocução marcada, o *ethos* do interlocutor seja analisado, no intuito de apresentar a análise mais aprofundada do *ethos* discursivo.

Vale ressaltar que o princípio de alteridade é fundamental em AD, como registrado pelo *Dicionário de Análise do Discurso*: “o *eu* não pode tomar consciência do seu *ser-eu* a não ser porque existe um *não-eu* que é outro, que é diferente”. (CHARAUDEAU; MANGUENEAU, 2008, p. 34).

Os autores completam:

Esse princípio define o ato de linguagem como um ato de troca entre dois parceiros que são, no caso, o sujeito comunicante (*eu*) e o sujeito interpretante (*tu*). Eles se encontram em uma relação interacional não-simétrica, já que cada um deles desempenha um papel diferente: um, o da produção do sentido do ato de linguagem, o outro, o da interpretação do sentido desse ato. (CHARAUDEAU; MANGUENEAU, 2008, p. 35)

#### 5.4.1 MPB no contexto da ditadura militar: o papel do intertexto/interdiscurso na construção do *ethos*

Durante o período militar, o intertexto/interdiscurso nas letras das canções colaborou significativamente para a construção do *ethos* do compositor, seja pela seleção textual (lexical e/ou sintática), seja pela delimitação de determinados perfis de enunciadores.

##### 5.4.1.1 O papel do intertexto na construção do *ethos*

O conceito de intertextualidade foi construído por Kristeva (1974, p. 64). A autora defende que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” e que a palavra é espacializada, pois funciona em três dimensões: sujeito, destinatário e contexto.

A humanidade, portanto, sempre registrou sua história baseada nas dimensões descritas pela autora. Fala-se e/ou escreve-se para alguém, num determinado contexto. E, a partir disso, conta-se, reconta-se determinado fato de acordo com o que se pretende comunicar.

Não se pode deixar de registrar também que optar pela utilização do intertexto significa agregar valores semânticos ao já dito, pois a retextualização é realizada em outro contexto e, dessa forma, possibilita uma leitura diferente daquela do momento original.

Os relatos histórico-culturais sobre a produção musical da época descrevem explicitamente como o intertexto era usado como álibi para que o compositor se protegesse da ação da censura, como relata Mello (2003, p. 311)

Rita Lee teve que enfrentar dona Judith de Castro Lima, chefe da Censura Federal em São Paulo, que desconfiou da frase “Armadura e espada a rifar”. Sem alegar um motivo plausível, achou que era uma crítica ao Exército brasileiro. Rita alegou:

– Não é não. A armadura e a espada são de Dom Quixote mesmo.

Não adiantou. Dona Judith não aceitou a argumentação. Alguém teve a idéia de substituir “espada” por “lança”. Dona Judith concordou, pois, afinal, lança era uma arma ultrapassada.

A letra em questão, uma composição de Arnaldo Batista e Rita Lee, denominada “Dom Quixote”, participante do IV Festival de Música Popular Brasileira, era um texto pastichado. Na música, os compositores utilizam a personagem literária para ironizar a figura do soldado que, após rifar a armadura e a espada, chupa chicletes, se transforma em um cantor de TV e é abandonado por Dulcineia, que se casa com outro. Nos versos finais, os compositores parafraseiam a famosa fala de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, apresentador de programa de auditório dos anos 1960 e 1970: “Palmas pra ele, que ele merece”.

Quando questionados pela censura, principalmente por causa das palavras “armadura” e “espada”, os compositores argumentaram que estavam se referindo a Dom Quixote. Após substituição de uma palavra, a música foi liberada para ser apresentada no festival.

**Dom Quixote - 1967**

[...]

Ei, vê que tudo mudou  
E a donzela casou  
E os jornais todos a anunciar  
Dulcinéia que vai se casar  
E os jornais todos a anunciar  
Armadura e espada a rifar  
Dom Quixote cantar na TV  
Vai testar, vai subir...  
Palmas pra Dom Quixote  
Que ele merece.

Nessa perspectiva, pode-se, perfeitamente, depreender o enunciador encarnado e sua voz, descrito por Maingueneau (2008, p. 97): “a personalidade do enunciador, por meio da enunciação”, pois o princípio da intertextualidade era utilizado com muita propriedade pelos compositores, como nesse caso, ironizando a figura do soldado, comportamento inaceitável naquele contexto histórico.

Considerando o caráter folclórico descrito acima, cabe-nos registrar a importância da carnavalização nas canções desse período.

Sebe (1986, p. 30-31) registra as variações etimológicas da palavra *carnaval*. Segundo ele,

a explicação mais vulgarmente aceita é a da *carnevale*. Segundo o estudioso italiano Petrochi, a palavra carnaval viria do baixo latim *carnelevamen*, que significa “adeus à carne, numa alusão à terça-feira gorda, o último dia do calendário cristão em que é permitido comer carne. Outras palavras e dialetos e línguas diversas também guardam o mesmo significado. É assim que os pisanos falavam *carnelevare*, os sicilianos *karniliveri*, os napolitanos *karnolevare*. Uma variação é indicada pelo etimólogo Stappers, que vê o carnaval significando *carnelevamen*, isto é, “o prazer da carne”. Também não são poucos os que preferem indicar que o nome teria se originado da combinação de duas palavras: *carnus navalis*.

Segundo Bakhtin (2010, p. 139), o carnaval “é uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares”, criando linguagens de formas concreto-sensoriais simbólicas, em ações de massas e gestos carnavalescos. E completa: “é essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*.”

Nessa perspectiva, no período da ditadura, a opção pela carnavalização nas canções funciona como uma catarse, de modo que

o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade, fortuna) que os determinava totalmente na vida extracarnavalesca, razão pela qual se tornam excêntricos e inoportunos do ponto de vista da lógica do cotidiano não carnavalesco. (BAKHTIN, 2010, p. 140).

Assim, a carnavalização “combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo” (BAKHTIN, 2010, p. 141), possibilitando o jogo vida-morte, coroação-destronamento (do poder), ou seja, lembrando o movimento de renovação constante da realidade, transmitindo relevantes significados a esse momento histórico. A festa e a alegria funcionam como um momento de esquecimento da realidade, representando “a fusão do indivíduo no sonho coletivo dramatizado, ainda que fortuito e efêmero” (SEBE, 1986, p. 89), como registrado na canção *Sonho de um carnaval*, de Chico Buarque.

**Sonho de um carnaval – Chico Buarque – 1965**

Carnaval, desengano!  
Deixei a dor em casa me esperando  
E brinquei e cantei  
E fui vestido de rei.  
Quarta-feira, sempre desce o pano.  
[...]

Sobre o período da ditadura militar, Sant’Anna (2002, p. 78) registra que

a moda e as artes dos anos 60 instauraram uma *carnavalização*. Houve uma inversão de papéis, um deslocamento dos significados. Misturou-se a noção de “lixo” e “luxo”. Por isso, muitas butiques adotaram até esse nome de “lixo” e passaram a vender roupas usadas e velhas, ou mesmo roupas de soldados que estiveram no Vietnã [...] Esse era, obviamente, um efeito de degradação, de contestação semiótica e ideológica. Com a roupa, dessacralizou-se também o corpo e sua postura.

De lá para cá, o contexto histórico se modificou, entretanto a voz desse período ainda ecoa seu grito de guerra em nossos ouvidos. Isso denota a construção de um *ethos* discursivo de importância histórica e cultural que serve de modelo para a sociedade, possibilitando a construção de uma identidade, como defende Maingueneau (2008d, p. 29), “uma *maneira de dizer* que é também uma *maneira de ser*.”

Durante o período da ditadura, o acervo folclórico nacional também foi muito utilizado pelos compositores como mensagem subliminar. Na maioria das vezes, com significado de protesto, como se identifica na foto publicada em Mello (2003, p. 278)



Figura 1 – manifestação da platéia no III FIC – 1968

Fonte: MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003, p.278.

Para evidenciar essa intenção, observa-se a utilização do intertexto de textos folclóricos, como a seguir:

**Flor Maior – Célio Borges Pereira – 1966**  
**Interpretada por Roberto Carlos – II Festival de MPB.**

Ciranda, cirandinha  
 O que era doce  
 Se acabou...  
 Nosso amor  
 Que era tão grande  
 Que nem vidro se quebrou...  
 Uma volta,  
 Volta e meia  
 Um sorriso nos ligou  
 Terminou a cirandinha  
 Uma lágrima brilhou...

Observa-se o intertexto da canção folclórica “Ciranda, cirandinha”, para representar a relação temporal passado (sem ditadura) *versus* presente (com ditadura).

Em torno dos contos de fada, Gilberto Gil e Caetano Veloso compuseram uma paródia implícita que faz alusão ao clássico “Chapeuzinho Vermelho”. A música *Divino, maravilhoso*, defendida por Gal Costa no IV Festival da Música Popular Brasileira, em 1968, apresentava um narrador que tirava a menina inocente do seu mundo irreal. Aqui, a menina, representando o cidadão brasileiro, necessita ter olhos firmes, contrastando com os olhos grandes do lobo (militar), sinalizando o perigo.

**Divino, Maravilhoso – Caetano Veloso e Gilberto Gil – 1968**

Atenção ao dobrar a esquina  
 Uma alegria, atenção, **menina**  
 Você vem, quantos anos você tem?  
 Atenção, **precisa ter olhos firmes**  
 Pra este sol, para esta escuridão  
 Atenção, **tudo é perigoso**  
 Tudo é divino, maravilhoso  
 Atenção para o refrão, uau!  
 É preciso estar atento e forte

Não temos tempo de temer a morte  
 É preciso estar atento e forte  
 Não temos tempo de temer a morte  
 [...]

Em *Pra não dizer que não falei de flores*, Geraldo Vandré parodia a figura do soldado que troca a vida pela morte em defesa da Pátria, como nos versos do Hino da Independência.

**Pra não dizer que não falei de flores - Geraldo Vandré – 1968**

[...]  
 Há soldados armados, amados ou não  
 Quase todos perdidos de arma na mão  
 Nos quartéis lhes ensinam antigas lições  
 De morrer pela pátria e viver sem razão

Os amores na mente, as flores no chão  
 A certeza na frente, a história na mão  
 Caminhando e cantando, seguindo a canção  
 Aprendendo e ensinando uma nova canção

**Hino da Independência – Evaristo Veiga e D. Pedro I - 1822**

[...]  
 Brava gente brasileira!  
 Longe vá temor servil  
 Ou ficar a Pátria livre  
 Ou morrer pelo Brasil;  
 Ou ficar a Pátria livre,  
 Ou morrer pelo Brasil.

5.4.1.2 O papel do interdiscurso na construção do *ethos*

Brandão (1991, p. 54) aborda a noção de interdiscursividade, apontando a heterogeneidade como característica importante na interação enunciativa. A autora define interdiscurso a partir de Maingueneau, propondo levar em conta os fundamentos semânticos do discurso, já que eles se fundam na relação interdiscursiva. Deve-se “construir um sistema no qual a definição da rede semântica que circunscreve a especificidade de um discurso coincide com a definição das relações deste discurso com seu Outro.” (BRANDÃO, 1991, p. 54 *apud* MAINGUENEAU, 1984, p.30). Dessa forma, um discurso nunca seria autônomo, porque sempre remete a outros discursos.

Assim, a formação discursiva ativa uma memória discursiva, de modo a veicular informações anteriores, já enunciadas, como cita a autora: “enunciar é se situar sempre em relação a um já-dito que se constitui no Outro do discurso” (BRANDÃO, 1991, p. 54).

Fiorin (2003, p. 32) define interdiscursividade como o “processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro”, enfatizando que “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o

contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta”.

Com relação ao interdiscurso, observa-se a utilização desse princípio linguístico para definir determinados perfis de enunciadores. Nas letras das músicas, constata-se a identificação de um *ethos* representando o discurso contrário ao discurso das forças armadas.

- **O revolucionário**

Em muitas músicas, o enunciador assume o *ethos* de alguém que acredita ser capaz de transformar o mundo através do seu canto. Nessa perspectiva, ele seria capaz de persuadir, de arrebanhar o público, num paradoxo paz/guerra, transformando-se no líder revolucionário, panfletário.

**Viola enluarada – Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – 1967**

A mão que toca um violão  
 Se for preciso faz a guerra  
 Mata o mundo, fere a terra  
 A voz que canta uma canção  
 Se for preciso canta um hino  
 Louva a morte  
 Viola em noite enluarada  
 No sertão é como espada  
 Esperança de vingança  
 O mesmo pé que dança um samba  
 Se preciso vai à luta  
 Capoeira  
 Quem tem de noite a companheira  
 Sabe que a paz é passageira  
 Pra defendê-la se levanta  
 E grita: Eu vou!  
 [...]

**Pra não dizer que não falei de flores – Geraldo Vandré – 1968**

Caminhando e cantando, seguindo a canção  
 Somos todos iguais, braços dados ou não  
 Nas escolas, nas ruas, campos, construções  
 Caminhando e cantando e seguindo a canção  
 [...]  
 Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer.  
 [...]  
 Os amores na mente, as flores no chão  
 A certeza na frente, a história na mão  
 Caminhando e cantando, seguindo a canção  
 Aprendendo e ensinando uma nova canção.

- **O porta-voz da felicidade**

Em outras letras, o enunciador se considera o portador da felicidade que contamina todo o ambiente. Aquele que tem o poder de transmitir alegria a todos que, de forma instantânea, esquecem-se das suas penas em um passe de mágica e se deixam encantar pelo poder da música. Constata-se, aqui, o princípio da interdiscursividade através da carnavalização.

**Olé, olá – Chico Buarque – 1965**

Não chore ainda não, que eu tenho um violão  
 E nós vamos cantar  
 Felicidade aqui pode passar e ouvir  
 E se ela for de samba há de querer ficar  
 Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber  
 Que a noite é criança, que o samba é menino  
 Que a dor é tão velha que pode morrer  
 Olê, olê, olê, olá  
 [...]  
 Não chore ainda não, que eu tenho uma razão  
 Pra você não chorar  
 Amiga, me perdoa, se eu insisto à toa  
 Mas a vida é boa para quem cantar  
 Meu pinho, toca forte que é pra todo mundo acordar  
 Não fale da vida, nem fale da morte  
 Tem dó da menina, não deixa chorar  
 Olê, olê, olê, olá

**Eu quero é botar meu bloco na rua – Sérgio Sampaio – 1972**

[...]  
 Eu, por mim, queria isso e aquilo  
 Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso  
 É disso que eu preciso ou não é nada disso  
 Eu quero todo mundo nesse carnaval...  
  
 Eu quero é botar meu bloco na rua  
 Brincar, botar pra gemer  
 Eu quero é botar meu bloco na rua  
 Gingar pra dar e vender.

- **O idealista**

Em muitas letras, o enunciador assume o caráter idealista concretizado pelo ofício de cantar.

**Disparada – Geraldo Vandré e Théo de Barros – 1966**

[...]  
 Então não pude seguir, valente lugar tenente  
 E o dono de gado e gente, porque gado a gente marca  
 Tange, ferra, engorda e mata  
 Mas com gente é diferente  
  
 Se você não concordar, não posso me desculpar  
 Não canto pra enganar, vou pegar minha viola  
 Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar.  
 [...]



**Ventania (de como um homem perdeu seu cavalo e saiu andando)****Geraldo Vandré e Hilton Acioly – 1968**

[...]

A canção que eu trago agora  
fala de toda a nação.

Andei pelo mundo afora  
querendo tanto encontrar  
um lugar pra ser contente  
onde eu pudesse mudar.

Mas a vida não mudava  
mudando só de lugar.

[...]

## ANÁLISE DO CORPUS

O *corpus* da pesquisa é composto por 23 canções, uma por ano de regime militar, exceto os anos de 1967 e 1972, que contarão com duas composições de cada ano, como já apresentado na introdução desta pesquisa.

**Tabela 6**  
*Corpus*

<b>ANO</b>	<b>TÍTULO DA CANÇÃO</b>	<b>AUTORIA</b>
<b>1964</b>	<i>Menino das laranjas</i>	Théo de Barros
<b>1965</b>	<i>Olé, olá</i>	Chico Buarque
<b>1966</b>	<i>Disparada</i>	Geraldo Vandré e Théo de Barros
<b>1967</b>	<i>Viola enluarada</i>	Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle
	<i>Roda viva</i>	Chico Buarque
<b>1968</b>	<i>Pra não dizer que não falei de flores</i>	Geraldo Vandré
<b>1969</b>	<i>Aquele abraço</i>	Gilberto Gil
<b>1970</b>	<i>Apesar de você</i>	Chico Buarque
<b>1971</b>	<i>Deus lhe pague</i>	Chico Buarque
<b>1972</b>	<i>Eu quero é botar meu bloco na rua</i>	Sérgio Sampaio
	<i>Pesadelo</i>	Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós
<b>1973</b>	<i>Comportamento geral</i>	Gonzaguinha
<b>1974</b>	<i>Deus e o Diabo</i>	Caetano Veloso
<b>1975</b>	<i>Fé cega, faça amolada</i>	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos
<b>1976</b>	<i>O bêbado e a equilibrista</i>	Aldir Blanc e João Bosco
<b>1977</b>	<i>Maninha</i>	Chico Buarque
<b>1978</b>	<i>Cálice</i>	Chico Buarque e Gilberto Gil
<b>1979</b>	<i>Desesperar jamais</i>	Ivan Lins e Vitor Martins
<b>1980</b>	<i>Admirável gado novo</i>	Zé Ramalho
<b>1981</b>	<i>Coração civil</i>	Milton Nascimento e Fernando Brant
<b>1982</b>	<i>Metáfora</i>	Gilberto Gil
<b>1983</b>	<i>Menestrel das Alagoas</i>	Milton Nascimento e Fernando Brant

<b>1984</b>	<i>Vai passar</i>	Chico Buarque e Francis Hime
-------------	-------------------	------------------------------

Cabe registrar que, nas canções em que há marcas explícitas da presença de interlocução, analisaremos, também, o *ethos* do interlocutor e das terceiras pessoas mencionadas nos textos. Consideramos marcas explícitas os dêiticos  *você, nós e ele(s)*, com suas respectivas desinências pessoais e os *vocativos*. As canções são:

**Tabela 7**  
**Canções com marcas explícitas de interlocução**

<b>ANO</b>	<b>TÍTULO DA CANÇÃO</b>	<b>AUTORIA</b>
<b>1964</b>	<i>Menino das laranjas</i>	Théo de Barros
<b>1965</b>	<i>Olé, olá</i>	Chico Buarque
<b>1966</b>	<i>Disparada</i>	Geraldo Vandré e Théo de Barros
<b>1968</b>	<i>Pra não dizer que não falei de flores</i>	Geraldo Vandré
<b>1969</b>	<i>Aquele abraço</i>	Gilberto Gil
<b>1970</b>	<i>Apesar de você</i>	Chico Buarque
<b>1971</b>	<i>Deus lhe pague</i>	Chico Buarque
<b>1972</b>	<i>Pesadelo</i>	Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós
<b>1973</b>	<i>Comportamento geral</i>	Gonzaguinha
<b>1974</b>	<i>Deus e o Diabo</i>	Caetano Veloso
<b>1977</b>	<i>Maninha</i>	Chico Buarque
<b>1978</b>	<i>Cálice</i>	Chico Buarque e Gilberto Gil
<b>1979</b>	<i>Desesperar jamais</i>	Ivan Lins e Vitor Martins
<b>1980</b>	<i>Admirável gado novo</i>	Zé Ramalho
<b>1982</b>	<i>Metáfora</i>	Gilberto Gil

- **Menino das laranjas – 1964 – Théo de Barros**

Menino que vai pra feira  
 Vender sua laranja até se acabar  
 Filho de mãe solteira  
 cuja ignorância tem que sustentar  
 E madrugada vai sentindo frio  
 Porque se o cesto não voltar vazio

A mãe já arranja um outro pra laranja  
 E esse filho vai ter que apanhar  
 Compre laranja  
 Menino que vai pra feira  
 É madrugada vai sentindo frio  
 Porque se o cesto não voltar vazio  
 A mãe arranja outro pra laranja  
 E esse filho vai ter que apanhar  
 Compra laranja, laranja, laranja, doutô  
 ainda dou uma de quebra pro senhor  
 Lá no morro  
 A gente acorda cedo e é só trabalhar  
 Comida é pouca e muita roupa  
 Que a cidade manda pra lavar  
 De madrugada  
 Ele menino acorda cedo, tentando encontrar  
 Um pouco pra poder viver  
 Até crescer  
 E a vida melhorar  
 Compra laranja, doutô  
 Ainda dou uma de quebra pro senhor  
 Compra laranja, doutô  
 Ainda dou uma de quebra pro senhor

A primeira canção do *corpus* desta pesquisa, *Menino das laranjas*, do compositor Théo de Barros, é um samba que fez sucesso na voz de Geraldo Vandré, em 1964, e Elis Regina, em 1965. A letra da canção retrata a dura rotina de uma criança de morro que precisa vender laranjas para ajudar no orçamento familiar. O menino, personagem do samba, acredita que vencerá na vida vendendo laranjas, situação comum em uma época em que a escola era acessível a poucos. Tratar da realidade socioeconômica do Brasil era um tema frequente em letras de canções desde a época dos CPCs. Dessa forma, a música, datada do ano inicial do golpe militar, segue esse padrão, entretanto não apresenta o que viria a ser o grande tema das canções posteriores: o repúdio ao regime militar.

A descrição do menino é o grande destaque da canção, funcionando como estratégia de persuasão passional: filho de mãe solteira; morador do morro; vendedor de laranjas; sente frio e fome; acorda cedo para trabalhar na feira; apanha da mãe quando não consegue realizar bem sua tarefa; acredita que vencerá na vida vendendo laranjas. Tal estratégia é caracterizada pelo estado juntivo descrito por Tatit (1987, p. 26) – disjunção, imposta pela realidade atual do menino, e a possibilidade de conjunção, caso o menino consiga reverter tal realidade.

Tal descrição é interrompida várias vezes pela fala do próprio menino: “compra laranja, doutô / ainda dou uma de quebra pro senhor” que, nesses momentos, passa a ser o enunciador. A variante selecionada para o discurso direto funciona como persuasão figurativa, imprimindo valor de coloquialidade à situação comunicativa. Da mesma forma, a entoação dessa fala enfatiza as informações mais pertinentes do texto (TATIT, 1987, p. 6).

Também identificamos a acomodação da melodia ao texto, reproduzindo o mecanismo da linguagem coloquial, preservando a inteligibilidade da canção (TATIT, 1987, p. 14).

Menino que **vai** pra a **feira**  
**Vender** sua **laranja** até se **acabar**  
**Filho** de **mãe** solteira  
 cuja **ignorância** **tem que** **sustentar**

A persuasão decantatória está presente, principalmente, no perfil melódico ascendente ou descendente (TATIT, 1987, p. 47) do ritmo da canção, enfatizando o que se deseja comunicar.

Compra laranja, doutô  
 Ainda dou uma de quebra pro senhor  
 Compra laranja, doutô  
 Ainda dou uma de quebra pro senhor

Constatamos que o enunciador é um descritor passivo que observa a rotina do menino sem agir para a mudança dessa realidade. Dessa forma, constrói-se um *ethos* que pretende persuadir o ouvinte pela compaixão diante da realidade apresentada. Da mesma forma, o interlocutor apresentado, marcado pelo vocativo *doutô*, abordado na fala do menino, é alguém superior a ele. Vale ressaltar que, nessas circunstâncias, a expressão *doutô* é frequentemente utilizada para se referir a alguém de classe social superior, que teve acesso aos estudos. Tal escolha lexical é coerente com a mensagem apresentada na canção, construindo o *ethos* compassivo do interlocutor, que, por sua atitude, recebe uma laranja a mais, única recompensa que o menino pode dar. Temos, também, a construção do *ethos* da 3ª pessoa da situação locutiva: o menino que, em alguns momentos (discurso direto), é o enunciador: uma criança que acredita na mudança da sua realidade através do trabalho.

As escolhas lexicais selecionadas pelo compositor também são significativas e compõem, de forma coerente, a descrição socioeconômica apresentada na canção, como podemos verificar nos seguintes versos: “menino que vai pra feira”; “filho de mãe solteira”; “é madrugada vai sentido frio”; “esse filho vai ter que apanhar”; “a gente acorda cedo e é só trabalhar”; “comida é pouca e muita roupa / que a cidade manda pra lavar”.

Outro aspecto que nos chama a atenção é o fato de o menino não ter um nome, sendo conhecido como *menino das laranjas*. Esse anonimato também é significativo e frequente no extratextual em circunstâncias como a apresentada na canção: uma criança vendendo algum produto que passa despercebida pelos frequentadores da feira, sendo identificado por sua tarefa diária.

A ambiguidade também aparece em dois versos da canção. No verso “vender sua laranja até se acabar” pode significar “vender todas as laranjas” ou “exaustão física pela tarefa”. No verso “e esse filho vai ter que apanhar” pode significar “levar uma coça” ou “colher mais frutas no pé de laranja”.

Observamos que, com relação à categoria de pessoa, o compositor trabalha, predominantemente, com a 3ª pessoa do singular, principalmente, na descrição da realidade apresentada, interrompida pelo discurso direto da fala do menino: “menino que vai pra feira / vender sua laranja até se acabar” X “ainda dou uma de quebra pro senhor”.

A categoria de tempo utilizada é o sistema enunciativo, presente durativo, já que o momento referencial é mais longo que o momento enunciativo. Tal escolha é coerente para apresentar a continuidade da rotina do personagem *menino das laranjas*.

A categoria de espaço estabelece a oposição geográfica apresentada na canção – morro X cidade –, marcando também a oposição social – pobre X rico – de forma a determinar a diferença entre a realidade do menino que vende X a do doutor que compra a laranja. Isso é explicitado nos versos “lá no morro / a gente acorda cedo e é só trabalhar”. Dessa forma, o advérbio *lá* marca a posição do menino, estabelecendo a visão de afastamento entre o lugar de onde ele fala e o lugar onde reside.

- **Olê, olá – Chico Buarque – 1965**

Não chore ainda não  
Que eu tenho um violão  
E nós vamos cantar  
Felicidade aqui  
Pode passar e ouvir  
E se ela for de samba  
Há de querer ficar

Seu padre, toca o sino  
Que é pra todo mundo saber  
Que a noite é criança  
Que o samba é menino  
Que a dor é tão velha  
Que pode morrer  
Olê olê olê olá  
Tem samba de sobra  
Quem sabe sambar  
Que entre na roda  
Que mostre o gingado  
Mas muito cuidado  
Não vale chorar

Não chore ainda não  
Que eu tenho uma razão  
Pra você não chorar  
Amiga me perdoa  
Se eu insisto à toa  
Mas a vida é boa  
Para quem cantar

Meu pinho, toca forte  
Que é pra todo mundo acordar  
Não fale da vida  
Nem fale da morte  
Tem dó da menina  
Não deixa chorar  
Olê olê olê olá

Tem samba de sobra  
 Quem sabe sambar  
 Que entre na roda  
 Que mostre o gingado  
 Mas muito cuidado  
 Não vale chorar

Não chore ainda não  
 Que eu tenho a impressão  
 Que o samba vem aí  
 E um samba tão imenso  
 Que eu às vezes penso  
 Que o próprio tempo  
 Vai parar pra ouvir

Luar, espere um pouco  
 Que é pro meu samba poder chegar  
 Eu sei que o violão  
 Está fraco, está rouco  
 Mas a minha voz  
 Não cansou de chamar  
 Olê olê olê olá  
 Tem samba de sobra  
 Ninguém quer sambar  
 Não há mais quem cante  
 Nem há mais lugar  
 O sol chegou antes  
 Do samba chegar  
 Quem passa nem liga  
 Já vai trabalhar  
 E você, minha amiga  
 Já pode chorar

*Olê, Olá* é um dos primeiros sambas de Chico Buarque, lançado no primeiro LP do compositor. No texto de apresentação do disco, Chico menciona que a letra revela, ao mesmo tempo, saudosismo e expectativa. Apesar de parecer ser uma letra alienada, *Olê, Olá* apresenta a carnavalização como opção de atitude – cantar e dançar – diante da realidade imposta pelo regime militar.

A persuasão figurativa aparece na acomodação da melodia ao texto em tons graves, como se vê em

Não **chore** ainda **não**  
 Que eu **tenho** um **violão**  
 E nós vamos **cantar**  
 Felicidade **aqui**  
 Pode **passar** e **ouvir**  
 E se ela **for de samba**  
 Há de **querer ficar**

É possível verificar a figuratização também em expressões coloquiais, como, por exemplo, nos versos “tem samba de sobra”, “olê, olê, olê, olá” e na opção pelos dêiticos vocativos *seu padre* e as prosopopeias *meu pinho* e *luar*. As categorias de pessoas utilizadas funcionam como estratégia de preservação da face (MAINGUENEAU, 2008a, p. 37-40), já que a figura do padre é protegida pela voz de autoridade da igreja e os demais elementos –

*pinho*, *luar* – são personificados. Dessa forma, o interlocutor ou está protegido ou não pode ser identificado. Tal estratégia também acontece na opção pelos pronomes *quem* e *ninguém*, diversas vezes utilizados na canção: “quem sabe sambar”, “para quem cantar”, “quem passa nem liga”, “ninguém quer sambar”. A primeira oração sem sujeito, “não há mais quem cante”, também funciona como estratégia de proteção da face. Diante dessas escolhas, podemos afirmar que o enunciador se coloca em uma posição identificada, mas protege o interlocutor. Entretanto, sua identificação é aliviada principalmente pelas escolhas lexicais e sintáticas. Tais escolhas, do campo semântico da *infância* (*criança*, *menino*, *menina*, *roda*), colaboram para a construção de um *ethos* inocente que se esquece da realidade e se entrega ao canto e à dança. A estratégia é utilizada nos pares substantivo/adjetivo dos versos: “que a noite é criança”, “que o samba é menino”, “que a dor é tão velha”, “mas a vida é boa”.

É possível perceber também a persuasão passional na chamada do enunciador para tentar mudar a realidade pelo poder da canção (conjunção), embora a realidade se imponha (disjunção), marcada pelo verso “não há mais quem cante”.

A identificação parcial do enunciador também aparece no uso dos embreantes determinantes: *meu pinho*, *meu samba*, *minha voz*, *minha amiga*.

A dialética das escolhas lexicais *dó*, *dor* X *felicidade* colabora para marcar o sentimento vivido pelo interlocutor e a possibilidade de escolha, mesmo que seja momentânea. Nessa perspectiva, o princípio da carnavalização está presente na canção, como alternativa para o apagamento da realidade, opção frequente nas mensagens do período da ditadura.

Entre as estratégias persuasivas, também encontramos o uso da anáfora, que colabora para a ênfase e amplificação do que se pretende enunciar, como nos versos

Seu padre, toca o sino  
**Que** é pra todo mundo saber  
**Que** a noite é criança  
**Que** o samba é menino  
**Que** a dor é tão velha  
**Que** pode morrer  
 Olê olê olê olá

A categoria de tempo apresentada na canção é o tempo enunciativo, com utilização do presente pontual (concomitância 1), marcando a coincidência entre o momento referencial e o momento da enunciação.

Não **chore** ainda não  
 Que eu **tenho** uma razão  
 Pra você não chorar  
 Amiga me **perdoa**  
 Se eu **insisto** à toa  
 Mas a vida é boa  
 Para quem cantar



Tal escolha é coerente com a mensagem da canção, pois o que se apresenta é uma solução pontual para enfrentar a realidade imposta pelo regime ditatorial. Na canção, o enunciador insiste nessa opção como única alternativa para o momento vivido.

O uso do imperativo também funciona como estratégia persuasiva na canção, visto que, além de presentificar a situação locutiva, apresenta um enunciador que aconselha seu interlocutor: “não chore ainda não”; “seu padre, toca o sino”; “meu pinho, toca forte”; “luar, espere um pouco”.

Os advérbios *aqui* e *já* nos versos “felicidade aqui” e “já pode chorar”, além de marcarem o tempo e lugar, expressam a espacialidade e o aspecto momentâneo da ação, estabelecendo a oposição entre fuga da realidade X volta à realidade. Os advérbios de lugar *aqui* e *na roda* apresentam a visão concentrativa das ações propostas na canção: cantar e dançar.

Assim, podemos concluir que a canção apresenta um *ethos* que compreende a realidade do momento, mas busca alternativas de ação até que essa realidade mude, convidando o interlocutor a partilhar os mesmos sentimentos de alegria com ele. O convite é apresentado disfarçadamente, principalmente pelas escolhas lexicais, que dão um tom de inocência à proposta, o que caracteriza uma estratégia de preservação da face do enunciador.

Com relação ao interlocutor, a preservação da face é apresentada em forma de apagamento de pessoa, com o uso da prosopopeia. O recurso de autoridade, como no caso da figura do padre, também é utilizado com esse objetivo.

• **Disparada – Geraldo Vandré e Theo de Barros – 1966**

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar  
 Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão  
 Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar  
 Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar  
 E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo  
 Estava fora do lugar, eu vivo prá consertar  
 Na boiada já fui boi, mas um dia me montei  
 Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse  
 Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade  
 Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu  
 Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte  
 Muito gado, muita gente, pela vida segurei  
 Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei  
 Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo  
 E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando  
 As visões se clareando, até que um dia acordei  
 Então não pude seguir valente em lugar tenente  
 E dono de gado e gente, porque gado a gente marca  
 Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente  
 Se você não concordar não posso me desculpar

Não canto pra enganar, vou pegar minha viola  
Vou deixar você de lado, vou cantar noutra lugar

Na boiada já fui boi, boiadeiro já fui rei  
Não por mim nem por ninguém, que junto comigo houvesse  
Que quisesse ou que pudesse, por qualquer coisa de seu  
Por qualquer coisa de seu querer ir mais longe do que eu

Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo  
Já que um dia montei agora sou cavaleiro  
Laço firme e braço forte num reino que não tem rei

Primeiro lugar no II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, a canção de Geraldo Vandré e Théo de Barros é uma moda de viola com sotaque nordestino, considerada “a mais vigorosa canção de protesto surgida até então, um verdadeiro cântico revolucionário” (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 98-99). Apresentada no festival por Jair Rodrigues, intérprete, naquele momento, no auge da popularidade, foi aclamada pela plateia mais politizada presente no evento, contrapondo-se aos partidários de *A banda*, que dividiu o primeiro lugar no festival com a música. A novidade apresentada pelos intérpretes com grande sucesso foi a utilização de uma queixada de burro como instrumento de percussão, imprimindo um importante significado à canção que apresentava uma visão da seca nordestina.

Observamos que os compositores utilizaram várias estratégias de persuasão na canção. Primeiramente, a persuasão figurativa está presente na forma de características de coloquialidade, dando à canção a naturalidade e a familiaridade presentes nesse tipo de linguagem. O uso dos embreantes *eu* (enunciador) e *você* (enunciatário) presentificam a situação locutiva. A acomodação da melodia ao texto também colabora para a reprodução do mecanismo da linguagem coloquial, como descrito por Tatit (1987, p. 6-25).

Prepare seu coração pras coisas que eu vou contar  
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão  
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar  
[...]

Nesse trecho, observamos ainda o uso do dêitico imperativo *prepare* de forma a vivificar a situação locutiva e do dêitico espacial *lá*, configurando o espaço de origem do enunciador. Nos últimos versos, temos o dêitico temporal *agora*, que delimita o momento referencial – presente enunciativo: “Já que um dia eu montei agora eu sou cavaleiro”.

Observamos também a persuasão passional, em que o enunciador se apresenta como protagonista de uma aventura narrativa, na qual vive um estado de ânimo de satisfação pela libertação de seu estado de origem (ser boi/ser boiadeiro). A modalização do texto está presente na transformação do estado passional anterior (ser boi/ser boiadeiro) para o estado atual da enunciação (ser cavaleiro), garantindo o arranjo modal descrito por Tatit (1987, p.

32): /querer/, /dever/, /saber/ e /poder/ – querer deixar de ser “boi/boiadeiro”, dever, como cidadão crítico e reflexivo, deixar de ser “boi/boiadeiro”, saber como transformar tal estado e poder fazê-lo através do ofício de cantar, nos versos “se você não concordar não posso me desculpar / Não canto pra enganar, vou pegar minha viola / Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar”. Há também persuasão figurativa nas relações modais / saber / - “sabe que a paz é passageira e / poder fazer / - “se for preciso faz a guerra”.

Vale registrar também que a interpretação vigorosa de Jair Rodrigues no festival colaborou significativamente para o sucesso da canção.

A estratégia persuasiva específica do período da ditadura militar mais significativa na canção é a metáfora “ser boi/ser boiadeiro/ser cavaleiro”, em que

– *ser boi* → ser completamente submisso, inconsciente, não crítico;

– *ser boiadeiro* → ter certo poder sobre o submisso, mas ser submisso ao mais poderoso;

– *ser cavaleiro* → ser sujeito do próprio destino, livre, crítico e consciente da realidade sociopolítica.

A metáfora é reforçada pelas escolhas lexicais do compositor, construindo um *ethos* consciente da intenção do *ethos* autoritário do regime militar de tratar o cidadão brasileiro como animal: *gado, marca, tange, ferra, engorda, mata*. As escolhas lexicais também marcam o momento do despertar do enunciador para a nova identidade: *visões, clareando, acordei*.

Identifica-se também a pessoa restrita (determinada pelo pronome *eu* e respectivas desinências verbais) se dirigindo a cada enunciatário (*você*) com a intenção de chamá-lo individualmente à consciência para a reação. O verso iniciado pela condicional “se você não concordar, não posso me desculpar” colabora para a construção desse *ethos*, imprimindo um caráter decidido e seguro de seus ideais, mesmo que a única saída seja ir embora, cantar em outro lugar.

Observamos também a anáfora nos versos iniciais que enfatizam a origem do enunciador: “Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar”. O uso desse recurso estilístico colabora significativamente para a delimitação do tempo de enunciação (presente enunciativo) e da narração de sua trajetória pessoal/política (não concomitância ao momento enunciativo – pretérito perfeito): um enunciador que deixa de “ser boi/boiadeiro” para se transformar em um cidadão, sujeito do seu destino. Dessa forma, temos, na letra da canção, o presente (concomitância 1) como momento de referência nos versos iniciais e o pretérito perfeito (não concomitância 1 – anterioridade 1) para se referir

à trajetória do enunciador até esse momento. A escolha dos tempos verbais colabora para a construção de um *ethos* que se libertou da submissão de “ser boi/ser boiadeiro”, o que justifica a opção pelo uso do pretérito perfeito, indicando seu aspecto acabado. Posteriormente, temos o uso do futuro do presente (não concomitância 1 – posterioridade 1) para indicar que o “cavaleiro” tem liberdade para escolher seu destino, nos seguintes versos: “Se você não concordar não posso me desculpar / Não canto pra enganar, vou pegar [pegarei] minha viola / Vou deixar [deixarei] você de lado, vou cantar [cantarei] noutra lugar”.

Dessa forma, temos na canção:

- o presente, para se referir ao *ethos* de cidadão consciente e crítico do enunciador: ser cavaleiro;
- o pretérito perfeito (não concomitante ao momento da enunciação), para se referir ao *ethos* submisso (passado do enunciador): ser boi/boiadeiro;
- o futuro do presente (não concomitante ao momento da enunciação), para se referir ao *ethos* de cidadão livre, com autonomia de escolha: ser cavaleiro.

Assim, a canção apresenta um *ethos* de um cidadão consciente e crítico de seu papel sociopolítico que, a partir de seu despertar, garante autonomia para seguir seu destino com liberdade de ação.

Com relação ao interlocutor, os versos “se você não concordar, não posso me desculpar / não canto pra enganar, vou pegar minha viola / vou deixar você de lado vou cantar noutra lugar” colaboram para a construção de um *ethos* que tem a possibilidade de concordar ou não com o enunciador. Dessa forma, o enunciador respeita a opinião do interlocutor, mas opta por se afastar em caso de discordância porque não admite que ocupem o mesmo espaço, o que se marca pelo advérbio “noutra lugar”. Nessa perspectiva, cabe ao interlocutor optar por *ser boi, boiadeiro ou cavaleiro*.

- **Viola enluarada – Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – 1967<sup>16</sup>**

A mão que toca um violão  
 Se for preciso faz a guerra  
 Mata o mundo, fere a terra  
 A voz que canta uma canção  
 Se for preciso canta um hino  
 Louva a morte  
 viola em noite enluarada  
 No sertão é como espada  
 Esperança de vingança  
 O mesmo pé que dança um samba  
 se preciso vai à luta

<sup>16</sup> Divergências na apresentação do ano de criação da canção: 1967 (Albin, 1998, p. 801) e 1968 (Severiano e Mello, 1998, p. 134). Optamos por Ricardo Cravo Albin (Enciclopédia da Música Popular Brasileira).

Capoeira  
 Quem tem de noite a companheira  
 Sabe que a paz é passageira  
 Pra defendê-la se levanta  
 E grita: Eu vou!  
 Mão, violão, canção, espada e viola enluarada  
 Pelo campo e cidade  
 Porta bandeira, capoeira  
 Desfilando vão cantando liberdade!  
 Quem tem de noite a companheira  
 Sabe que a paz é passageira  
 Pra defendê-la se levanta  
 E grita: Eu vou!  
 Porta bandeira, capoeira  
 Desfilando vão cantando liberdade, liberdade!

Prêmio de melhor canção do ano, oferecido pela *Rádio Jornal do Brasil*, a canção é uma toada de protesto, considerada por compositores renomados, como Jacó do Bandolim, uma das mais belas canções brasileiras, como registra Severiano e Mello (1998, p. 134): “ao contrário de outras músicas de protesto, em que o êxito se baseia quase tão somente na força da letra, ‘Viola Enluarada’ possui, além dos belos versos libertários, uma rica melodia que a classifica entre as grandes canções brasileiras do século”.

Observamos que as persuasões figurativa e decantatória estão presentes na canção. A persuasão figurativa aparece nas características de linguagem coloquial presentes no discurso direto e no uso da exclamação dos versos “E grita: eu vou!” e “desfilando vão cantando liberdade!”. Esses recursos enfatizam a informação, pois nesse momento a canção ganha a forma de ascendência, com elevação de altura da voz, caracterizando-se também em persuasão decantatória, como descrito por Tatit (1987, p.47). A persuasão figurativa também aparece na acomodação da melodia ao texto, como podemos verificar nos versos abaixo.

A **mão** que **toca** um violão  
 Se for preciso faz a **guerra**  
 Mata o **mundo**, fere a **terra**

A opção pela metonímia nos versos “a mão que toca o violão”, “a voz que canta uma canção” e “o mesmo pé que dança um samba” é a estratégia específica de maior realce na canção, pois funciona como preservação da face, recurso necessário nesse período, imprimindo um caráter não determinante do sujeito da ação – a não pessoa, já que a parte – *mão*, *voz* e *pé* – não pode “identificar” o todo, o sujeito. Temos também a comparação nos versos “viola em noite enluarada / no sertão é como espada”, ou seja, é capaz de ferir, de machucar, equivalência que nos remete a um campo semântico de guerra, de luta, presente também em outras escolhas lexicais na canção: *guerra*, *mata*, *fere*, *morte*, *espada*, *vingança*, *luta*. Assim, embora a imagem que, normalmente, se faz de um cantador acione um *ethos* de tranquilidade, de passividade,

essas escolhas lexicais evidenciam um *ethos* revolucionário, disposto a surpreender o adversário.

O interdiscurso também está presente na canção nos versos finais, referindo-se ao carnaval: “Porta bandeira, capoeira / desfilando vão cantando liberdade, liberdade!”. O carnaval é comumente utilizado nas canções desse período e pode ser considerado aqui como uma espécie de carnavalização, transposição do carnaval para a literatura.

Fávero (2003, p. 51) observa que “não se deve entender o carnaval como um fenômeno boêmio e banal, mas como uma grandiosa cosmovisão universalmente popular de milênios passados”. A autora refere-se às ideias de Bakhtin para tais observações.

O carnaval é um espetáculo sem palco e sem separação entre atores e espectadores [...] derruba todas as barreiras: sociais, de idade, de sexo. Representa a fuga ao cotidiano, ao oficial, à divisão da sociedade em classes; em resumo, é o mundo às avessas [...] (BAKHTIN, 1970, p. 170 *apud* FÁVERO, 2003, p. 51)

Dessa forma, podemos concluir que a utilização dessa estratégia nas canções nesse período histórico funciona como uma proposta de catarse, quando o povo se esquece de toda repressão imposta pela ditadura.

A canção é inteiramente composta na 3ª pessoa do singular do presente do indicativo, assumindo características de apagamento da pessoa. Essa estratégia, muitas vezes, foi utilizada pelos compositores durante a ditadura como recurso de proteção da face. O momento referencial presente também tem esse caráter e assume, na canção, o valor de presente omnitemporal, como descrito por Fiorin (1999, p. 150-151), com efeito de verdade irreversível. Há também dêiticos espaciais que delimitam a extensão da atuação do cantor: “pelo campo e cidade”.

Dessa forma, concluímos que a canção apresenta um *ethos* discursivo crítico e atuante que tem ciência do poder de seu ofício e das consequências de sua atuação.

#### • **Roda-viva – Chico Buarque – 1967**

Tem dias que a gente se sente  
 Como quem partiu ou morreu  
 A gente estancou de repente  
 Ou foi o mundo então que cresceu  
 A gente quer ter voz ativa  
 No nosso destino mandar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega o destino pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

A gente vai contra a corrente  
 Até não poder resistir  
 Na volta do barco é que sente

O quanto deixou de cumprir  
 Faz tempo que a gente cultiva  
 A mais linda roseira que há  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a roseira pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

A roda da saia, a mulata  
 Não quer mais rodar, não senhor  
 Não posso fazer serenata  
 A roda de samba acabou  
 A gente toma a iniciativa  
 Viola na rua, a cantar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a viola pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

O samba, a viola, a roseira  
 Um dia a fogueira queimou  
 Foi tudo ilusão passageira  
 Que a brisa primeira levou  
 No peito a saudade cativa  
 Faz força pro tempo parar  
 Mas eis que chega a roda-viva  
 E carrega a saudade pra lá  
 Roda mundo, roda-gigante  
 Rodamoinho, roda pião  
 O tempo rodou num instante  
 Nas voltas do meu coração

Segundo Severiano e Mello (1998, p. 114), *Roda-viva* “é uma longa e muito bem elaborada composição, com uma melodia soturna que realça a complementa o pessimismo fatalista do poema”. Defendida no III Festival de MPB da TV Record pelo compositor Chico Buarque com o apoio do grupo MPB-4, a canção, tema da peça homônima, também de Chico, entrou para história por seus versos politizados. Severiano e Mello (1998, p. 114) também registram que com *Roda-viva*, “Chico aproveitaria a oportunidade para se livrar da incômoda imagem de bom moço, que teimavam em lhe impingir”.

A canção apresenta estratégias persuasivas gerais e específicas da canção. Dentre as gerais, verificamos a persuasão figurativa que reforça a coloquialidade da situação comunicativa, como no verso “tem dias que a gente se sente”, em que temos o verbo *ter* com sentido de *existir* e o termo *gente*, utilizado em toda a canção, para designar o enunciador coletivo. Observamos também a acomodação da melodia ao texto, como em

Roda **m**undo, roda-gigante  
 Roda**m**oinho, roda pião  
 O tempo **rodou** num instante  
 Nas **v**oltas do meu coração

A persuasão passional também aparece no enredo apresentado, no modelo conjunção/disjunção: “a gente manda no destino / a roda-viva carrega o destino”; “a gente cultiva a roseira / a roda-viva carrega a roseira”; “viola na rua a cantar / a roda-viva carrega a viola”; “no peito a saudade cativa / a roda-viva carrega a saudade”.

Podemos verificar também a persuasão decantatória, principalmente na ascendência e descendência do ritmo da canção, de forma a simular o movimento da roda, o que imprime especial significado à mensagem da canção.

Dentre as estratégias específicas do período analisado, destaca-se a metáfora da *roda-viva*, que pode, aqui, ser polissêmica, significando *o poder*, *a força* e também *o tempo*. Esse jogo de possibilidades semânticas é uma estratégia de preservação da face, frequentemente utilizado pelos compositores no momento da abordagem da censura.

No texto, a *roda-viva* carrega tudo que encontra: *destino*, *roseira*, *serenata*, *roda de samba*, *dança (a roda da saia da mulata)*, *saudade*, ou seja, todos os prazeres do enunciador coletivo, até o momento de se perceber que tudo é ilusão.

Podemos verificar também a prosopopeia nos versos “mas eis que chega a roda-viva / e carrega a roseira pra lá”, “foi tudo ilusão passageira / que a brisa primeira levou”, “no peito a saudade cativa / faz força pro tempo parar”, “mas eis que chega a roda-viva / e carrega a saudade pra lá”. Tal estratégia funciona como recurso de preservação da face (MAINGUENEAU, 2008a, p. 37-40), já que não identifica o enunciador, o que era frequente e importante nesse período.

As escolhas lexicais do compositor também são importantes para a coerência da mensagem. Observamos várias ocorrências de termos relacionados à roda: *roda mundo*, *roda gigante*, *rodamoinho*, *roda pião*, *roda-viva*, *rodou*, *voltas*, *roda da saia*. Vale registrar também que a ênfase na utilização desses termos é importante para demonstrar o caráter cíclico de todas as coisas, já que a roda não tem início nem fim. Dessa forma, o interdiscurso “tudo é passageiro” ou “o tempo passa” está presente na mensagem da canção. As escolhas do campo semântico da *infância* também imprimem um significado de inocência à canção: *roda gigante* e *pião*. Tal recurso era frequente nesse período, com o objetivo de driblar a censura.

Também são significativas as escolhas lexicais que se referem à *roda-viva*: *carrega* (aparece em todas as estrofes), *queimou*, imprimindo um caráter arbitrário às atitudes do poder/tempo. Em contraposição, as escolhas lexicais referentes ao enunciador coletivo indicam o caráter de resistência, apesar de tudo: *ter voz ativa*, *mandar no destino*, *vai contra a corrente*, *cultiva a roseira*, *viola na rua a cantar*, *faz força pro tempo parar*.



Outra escolha expressiva é o verbo *estancar* no verso “a gente estancou de repente”, que nos remete a sangue, significando a ruptura de uma rotina – liberdade / ausência de liberdade (imposta pelo regime).

Sintaticamente, a letra da canção é construída sob a dialética do fazer algo / destruir algo, utilizando a conjunção *mas* em todas as estrofes para estabelecer essa oposição, como no verso “mas eis que chega a roda-viva”. A repetição desse verso ao longo da canção simboliza a força do poder/tempo, presente em todas as situações apresentadas. Essa dialética retrata o sentimento de impotência do enunciador diante da realidade, embora ele resista enquanto pode: “a gente vai contra a corrente / até não poder resistir”.

Com relação à categoria de pessoa, observamos que o compositor opta pelo sujeito coletivo (MAINGUENEAU, 2008, p. 127), utilizando os embreantes *gente* e *nosso*, como estratégia de preservação da face.

A categoria de tempo utilizada é o presente enunciativo durativo, já que o momento referencial é mais longo que o momento enunciativo, o que é coerente com a mensagem proposta.

A categoria de espaço também está presente na canção, estabelecendo o ponto de referência do enunciador. Podemos verificar que ele fala de um lugar diferente do lugar ocupado pelo poder/tempo, marcado em todas as estrofes: “mas eis que chega a roda-viva / e carrega o destino pra lá”. Dessa forma, observamos que há uma invasão no espaço do enunciador.

Podemos concluir, então, que o enunciador constrói um *ethos* que denuncia, implicitamente, a invasão do seu espaço e a destruição de uma realidade coletiva, utilizando estratégias de preservação da face para transmitir sua mensagem, principalmente, com metáforas e prosopopeias.

- **Pra não dizer que não falei de flores – Geraldo Vandré – 1968**

Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção  
 Somos todos iguais  
 Braços dados ou não  
 Nas escolas, nas ruas  
 Campos, construções  
 Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção...  
 Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer

Pelos campos há fome  
 Em grandes plantações  
 Pelas ruas marchando  
 Indecisos cordões  
 Ainda fazem da flor  
 Seu mais forte refrão  
 E acreditam nas flores  
 Vencendo o canhão...  
 Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer.

Há soldados armados  
 Amados ou não  
 Quase todos perdidos  
 De armas na mão  
 Nos quartéis lhes ensinam  
 Uma antiga lição:  
 De morrer pela pátria  
 E viver sem razão...  
 Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer

Nas escolas, nas ruas  
 Campos, construções  
 Somos todos soldados  
 Armados ou não  
 Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção  
 Somos todos iguais  
 Braços dados ou não...  
 Os amores na mente  
 As flores no chão  
 A certeza na frente  
 A história na mão  
 Caminhando e cantando  
 E seguindo a canção  
 Aprendendo e ensinando  
 Uma nova lição...  
 Vem, vamos embora  
 Que esperar não é saber  
 Quem sabe faz a hora  
 Não espera acontecer.

Considerada “a mais radical das canções de protesto, de forte apelo revolucionário, que audaciosamente desafiava os militares” (SEVERIANO, 2008, p. 254-355), a composição de Vandrê ficou em segundo lugar no III Festival Internacional da Canção, apesar da empolgação da plateia exigindo que ela fosse a campeã. “Propositadamente despojada no aspecto melódico-harmônico (apóia-se somente em dois acordes), ‘Caminhando’ tem o seu forte no teor revolucionário da letra” (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 125). Proibida pelos militares de ser veiculada em território nacional, a canção é, até hoje, considerada um exemplo de canto político-revolucionário.

A justificativa para tanto sucesso no período da ditadura se baseia nas estratégias gerais e específicas utilizadas pelo compositor. Entre as estratégias gerais, podemos verificar

a persuasão decantatória na melodia simples, que valoriza a mensagem revolucionária da canção, na qual podemos observar, também, a persuasão figurativa de acomodação da melodia ao texto.

Caminhando e cantando  
E seguindo a canção  
Somos todos iguais  
Braços dados ou não

Há também a persuasão passional no estado de disjunção “esperar não é saber”, com a proposta enunciativa de conjunção “quem sabe faz a hora / não espera acontecer”.

Entretanto observamos que a estratégia persuasiva mais significativa está na opção pelo dêitico coletivo *nós*, identificado na desinência em *vamos*, e no uso do imperativo *vem*, que funciona como a marca de persuasão da canção, evidenciando o *ethos* de um enunciador que assume postura de reação e compartilha sua opção com o povo brasileiro. Tal postura já seria emblemática por essas opções linguísticas, que são reforçadas por estarem no refrão da canção, repetido várias vezes, funcionando como uma “ladainha” e colaborando para a tese do compositor: convocação à reação.

Podemos verificar também que a escolha do gerúndio nos versos iniciais colabora para o aspecto de continuidade das ações propostas, denotando que tudo é um processo e não deve ser momentâneo: “caminhando e cantando / e seguindo a canção”. Aqui, o polissíndeto também imprime o valor de continuidade das ações, funcionando como importante estratégia sintática de persuasão.

As escolhas lexicais reforçam a ideia de que a reação proposta é uma ação positiva – *canção, todos iguais, braços dados, amores, flores, certeza, história, aprendendo, ensinando* – contrapondo-se às escolhas lexicais que se referem ao poder – *marchando, indecisos, canhão, soldados, armados, perdidos, armas, morrer, sem razão*. A dialética também está presente nos versos “armados ou não”, “amados ou não”, “braços dados ou não”, explicitando que os aspectos humanos de todas as pessoas envolvidas no processo, independente das ideologias escolhidas, devem estar à frente das opções ideológicas, mas também marcando o direito à escolha, tão desrespeitado nesse período. No verso “somos todos soldados”, o enunciador também marca sua posição de embate, caso seja necessário, reforçando que está ciente e decidido sobre sua opção. Aqui, identificamos claramente o que Stephanou (2001, p 300) denomina de “militarização da arte”.

O princípio da intertextualidade também está presente nos versos “uma antiga lição / de morrer pela pátria / e viver sem razão”, dialogando com o Hino da Independência.

**Hino da Independência**

Brava gente brasileira!  
 Longe vá temor servil  
 Ou ficar a Pátria livre  
 Ou morrer pelo Brasil;  
 Ou ficar a Pátria livre,  
 Ou morrer pelo Brasil.

Há também a referência intertextual ao Hino Nacional Brasileiro nos versos “ainda fazem da flor / seu mais forte refrão / e acreditam nas flores / vencendo o canhão”, o que, evidentemente, foi considerado uma afronta pelos militares, já que os hinos são considerados cânticos de amor e compromisso para com a pátria.

**Hino Nacional Brasileiro**

Do que a terra mais garrida  
 Teus risonhos, lindos campos têm mais flores;  
 Nossos bosques têm mais vida,  
 “Nossa vida” no teu seio “mais amores”.

A categoria de pessoa selecionada na canção, como já explicitado, é o sujeito coletivo, marcado pela desinência de 1ª pessoa do plural em contraposição à 3ª pessoa do plural, referente aos militares. Com essas escolhas, podemos observar que o compositor, embora explícito em outras escolhas, utiliza também a estratégia de preservação da face, principalmente quando se refere às pessoas que compõem o seu “exército”. Podemos depreender isso, pois o *nós* inclui o enunciador, no caso, explícito, mas sem explicitar os que compartilham das mesmas ideias com ele. Já a opção pela 3ª pessoa do plural, marcada pela desinência verbal, como em “ainda fazem da flor / seu mais forte refrão / e acreditam nas flores / vencendo o canhão”, também não identifica claramente o interlocutor, revelando-se como indivíduos indeterminados (BENVENISTE, 1988, p. 288).

A categoria de tempo escolhida é o presente enunciativo durativo, reforçado pelo uso do gerúndio que expressa o aspecto inacabado das ações, coerentes com a proposta enunciativa da canção. Dessa forma, podemos verificar que o enunciador denuncia a realidade do período e propõe reações contínuas e persistentes em oposição a essa realidade. O valor semântico dos verbos escolhidos também é significativo e colabora para a construção do *ethos* ativo e revolucionário do enunciador: *caminhando, cantando, seguindo, vamos, sabe, faz, não espera*.

A categoria de espaço é bem configurada na letra, marcando explicitamente cada lado do embate. Dessa forma, temos o compositor e seu “exército” ocupando as *ruas, escolas, campos, construções* (espaços abertos, ilimitados – posição de visão extensiva), em oposição ao exército oficial que ocupa os *quartéis* (espaço fechado, limitado – posição de visão

concentrativa). Podemos verificar que, no caso, a visão extensiva é vantajosa e expressa a abrangência das ações propostas.

Nos versos finais, os adjuntos adverbiais também são significativos para marcar posição e lugar do enunciador coletivo: *os amores na mente* (razão pela qual tomam posição) / *as flores no chão* (ambiguidade, já que podem estar destruídas, mortas ou plantadas, vivas) / *a certeza na frente* (posição de decisão) / *a história na mão* (simbolizando o verdadeiro amor à pátria, com orgulho do caminho percorrido).

Os dois últimos versos “quem sabe faz a hora / não espera acontecer” é um explícito convite à reação. Neles, o enunciador marca sua posição de oposição, convocando o interlocutor para, também, assumir postura de combate ao regime militar.

Podemos concluir, então, que o enunciador constrói um *ethos* coletivo que explicita o poder de decisão pela mudança da realidade imposta pelo regime militar, convocando o povo brasileiro para a reação. Em oposição a esse sujeito coletivo, que considera o enunciador e o interlocutor, temos o *ethos* da 3ª pessoa do plural, subdivididos em dois: de um lado, o comando, autoritário e covarde (*eles*); do outro, os soldados, indecisos, dominados pelo poder.

- **Aquele abraço – Gilberto Gil – 1969**

O Rio de Janeiro continua lindo  
O Rio de Janeiro continua sendo  
O Rio de Janeiro, fevereiro e março

Alô, alô, Realengo – aquele abraço!  
Alô, torcida do Flamengo – aquele abraço!

Chacrinha continua balançando a pança  
E buzinando a moça e comandando a massa  
E continua dando as ordens no terreiro

Alô, alô, seu Chacrinha – velho guerreiro  
Alô, alô, Terezinha, Rio de Janeiro  
Alô, alô, seu Chacrinha – velho palhaço  
Alô, alô, Terezinha - aquele abraço!

Alô, moça da favela – aquele abraço!  
Todo mundo da Portela – aquele abraço!  
Todo mês de fevereiro – aquele passo!  
Alô, Banda de Ipanema – aquele abraço!

Meu caminho pelo mundo eu mesmo traço  
A Bahia já me deu régua e compasso  
Quem sabe de mim sou eu – aquele abraço!  
Pra você que meu esqueceu – aquele abraço!

Alô, Rio de Janeiro – aquele abraço!  
Todo o povo brasileiro – aquele abraço!

Em 1968, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram presos no Rio de Janeiro. Meses depois, expulsos pelos militares, exilaram-se em Londres. Gil compôs *Aquele Abraço* para se despedir do Rio e do povo brasileiro. Um samba com versos bem humorados, composto dentro de um avião quando ia do Rio para Salvador, a canção é uma das mais executadas do compositor baiano. Sobre o mote “aquele abraço”, Gil esclarece: “era assim que os soldados me saudavam no quartel”. (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 140).

Dentre as estratégias persuasivas gerais, observamos a acomodação da melodia ao texto, com extensão da última sílaba tônica dos versos, de forma a colaborar para a entoação rítmica da canção, como afirma Tatit (1987, p. 6).

O Rio de Janeiro continua **lindo**  
 O Rio de Janeiro continua **sendo**  
 O Rio de Janeiro, fevereiro e **março**

O refrão da música, feito com frases nominais em que se trocam apenas os vocativos, é uma eficiente estratégia de persuasão figurativa, de forte impacto, colaborando para a memorização da letra.

O destaque da canção é a expressão pronta *aquele abraço*, que vem carregada de sentidos implícitos no contexto da ditadura militar. A expressão, usada informalmente em despedidas, aparece na canção várias vezes para enfatizar a saída do país, como se ele fizesse questão de se despedir de todas as pessoas, conhecidas ou não. Os dêiticos vocativos em vários versos também ratificam tal intenção, o que, por exemplo, pode ser verificado em *mundo da Portela e moça da favela*. Com relação aos vocativos selecionados, é possível constatar também que as categorias de pessoa, tempo e espaço se fundem, já que o enunciador personifica os lugares e as referências temporais: “Alô, alô, Realengo”, “todo mundo da Portela”, “todo mês de fevereiro” (referindo-se tempo do Carnaval). Tal uso funciona como estratégia de preservação de face do interlocutor, já que não é possível identificá-lo claramente.

Há também referências intertextuais ao meio midiático significativas na canção. Primeiramente, temos a alusão ao programa do Chacrinha, com referências ao comportamento e ao bordão “Alô, alô, Terezinha”, utilizado pelo animador de auditório, num dos mais populares do período. Observamos, aqui, uma crítica à alienação do programa que, frequentemente, ridicularizava os calouros que lá se apresentavam. Os versos “e buzinando a moça e comandando a massa / e continua dando as ordens no terreiro” comprovam essa intenção, reforçando o sucesso midiático do programa e o poder do apresentador na emissora onde era veiculado. Outra referência intertextual está na expressão *aquele abraço*, bordão

utilizado pelo comediante Lilico em outro programa televisivo. Além disso, o próprio compositor admite a referência intertextual (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 140) que motivou a composição, referindo-se à forma como os soldados o cumprimentavam no quartel, onde ele e Caetano Veloso estiveram presos em dezembro de 1968.

A categoria de pessoa selecionada pelo compositor é o *eu*, identificado somente na última estrofe da canção. Essa opção constrói um *ethos* que assume postura diante da realidade apresentada. O próprio contexto de produção, momento em que Gil e Caetano negociavam o exílio em Londres, permite que ele se posicione dessa forma. Diante disso, podemos constatar que, na canção, o enunciador é o próprio compositor.

As seleções lexical e sintática dessa estrofe também colaboram para a construção desse *ethos* de posição marcada: “meu caminho pelo mundo eu mesmo traço”, “quem sabe de mim sou eu”. Ainda sobre o léxico desse verso, observamos a polissemia das palavras *traço*, *régua* e *compasso*, que podem se referir ao campo semântico da música e ao da geometria. Também chama-nos atenção a expressão *velho palhaço*, que se refere ao Chacrinha. Podemos verificar nela que a palavra *palhaço* pode ter valor melhorativo, significando *engraçado*, ou pejorativo, significando *alienado*, dependendo da leitura que se faz.

Há, ainda, nessa estrofe, uma crítica à alienação das pessoas, único momento em que ele se refere ao enunciador diretamente, utilizando o dêitico *você*: “pra você que me esqueceu – aquele abraço!”. Com isso, o enunciador constrói o *ethos* de um interlocutor alienado, que não se posiciona diante dos fatos.

Com relação à categoria de tempo, o compositor opta pelo presente durativo de continuidade nos versos iniciais, como em “o Rio de Janeiro continua lindo”, para se referir à cidade maravilhosa. Nos versos “Chacrinha continua balançando a pança / e buzinando a moça e comandando a massa”, o aspecto de continuidade é reforçado pelo gerúndio e pelo polissíndeto. Quando se refere às suas escolhas – “Meu caminho pelo mundo eu mesmo faço” e “Quem sabe de mim sou eu – aquele abraço!” –, o compositor seleciona o presente enunciativo, indicando que sua realidade é escolhida por ele. Tal opção é coerente e colabora para a construção de um *ethos* decidido, já que expressa o aspecto de certeza.

A categoria de espaço foi cuidadosamente trabalhada na canção, como já mencionado anteriormente. O enunciador a utiliza para marcar o lugar a que se refere, fundindo-a com as categorias de pessoa e tempo. Dessa forma, valoriza todas as regiões do Rio de Janeiro (espaço) e o período do carnaval (tempo), festa que identifica e caracteriza a Cidade Maravilhosa.

• **Apesar de você – Chico Buarque – 1970**

Hoje você é quem manda  
 Falou, tá falado  
 Não tem discussão  
 A minha gente hoje anda  
 Falando de lado  
 E olhando pro chão, viu  
 Você que inventou esse estado  
 E inventou de inventar  
 Toda a escuridão  
 Você que inventou o pecado  
 Esqueceu-se de inventar  
 O perdão

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Eu pergunto a você  
 Onde vai se esconder  
 Da enorme euforia  
 Como vai proibir  
 Quando o galo insistir  
 Em cantar  
 Água nova brotando  
 E a gente se amando  
 Sem parar

Quando chegar o momento  
 Esse meu sofrimento  
 Vou cobrar com juros, juro  
 Todo esse amor reprimido  
 Esse grito contido  
 Esse samba no escuro  
 Você que inventou a tristeza  
 Ora, tenha a fineza  
 De desinventar  
 Você vai pagar e é dobrado  
 Cada lágrima rolada  
 Nesse meu penar

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Inda pago pra ver  
 O jardim florescer  
 Qual você não queria  
 Você vai se amargar  
 Vendo o dia raiar  
 Sem lhe pedir licença  
 E eu vou morrer de rir  
 Que esse dia há de vir  
 Antes do que você pensa

Apesar de você  
 Amanhã há de ser  
 Outro dia  
 Você vai ter que ver  
 A manhã renascer  
 E esbanjar poesia  
 Como vai se explicar  
 Vendo o céu clarear  
 De repente, impunemente  
 Como vai abafar  
 Nosso coro a cantar  
 Na sua frente



Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai se dar mal  
Etc. e tal

Samba de Chico Buarque que, numa disfarçada temática de “briga amorosa”, apresenta dura crítica ao regime militar, mais precisamente ao presidente Médici. Passou despercebido pela censura e foi lançado com grande sucesso nas rádios brasileiras, até o momento em que o governo compreendeu a mensagem, proibiu a execução da música, recolheu os discos e puniu o censor que a liberou. A canção foi regravada anos mais tarde.

É possível observar que o compositor utiliza várias estratégias de persuasão na canção. A persuasão figurativa está presente na utilização de expressões prontas, como *falou, tá falado, vai se dar mal, etc e tal* e em formas próprias da oralidade, como em “E olhando pro chão, viu”. Há versos que presentificam a situação locutiva, como em “Eu pergunto a você”, de forma a provocar o interlocutor, exigindo uma resposta, uma reação. O uso dos embreantes *eu* (enunciador) e *você* (enunciatário) também presentifica a situação locutiva e, em determinados momentos, é estendido à coletividade, como, por exemplo, no verso “a minha gente hoje anda”. A acomodação da melodia ao texto também colabora para a reprodução do mecanismo da linguagem coloquial, como é possível verificar nos versos

**Hoje você** é quem **manda**  
Falou, tá falado  
Não **tem** discussão  
A **minha** gente hoje **anda**  
Falando de **lado**  
E **olhando** pro **chão**, **viu**  
[...]

A letra é construída baseada na oposição dos dêiticos temporais *hoje/amanhã*, na canção, utilizados metaforicamente, significando *tempo com ditadura/tempo sem ditadura*, estabelecendo uma relação interdiscursiva com a sabedoria popular (*depois da tempestade, vem a bonança* ou *tudo passa*). O compositor explora o caráter vingativo por parte do enunciador, marcado linguisticamente em alguns versos, como “você vai pagar e é dobrado”, “inda pago pra ver, “e eu vou morrer de rir”, e em diversas perguntas sem respostas, já que o possível interlocutor (Médici) não imagina que a situação se reverta: “como vai proibir”, “como vai se explicar”, “como vai abafar”.

Podemos verificar também a persuasão passional na disfarçada temática amorosa que estabelece um estado de ânimo de insatisfação e a crença em um estado de ânimo satisfatório posterior, como descrito por Tatit (1987, p. 26). Temos também a modalização do texto como características da persuasão passional, apresentando um sujeito passivo que obedece às regras

impostas pelo ditador (estado de disjunção), mas que se livrará dessa condição no futuro (estado de conjunção).

A persuasão decantatória ocorre, principalmente, no ritmo da melodia, um samba, com perfil melódico ascendente no refrão da canção.

O compositor também utiliza várias estratégias persuasivas específicas na canção. Além do par metafórico *hoje/amanhã*, há outras metáforas na canção que são identificadas por campos semânticos opositivos, como:

– período da ditadura militar: “toda a escuridão”, “esse grito contido”, “esse samba no escuro”;

– período sem ditadura militar: “quando o galo insistir em cantar”, “água nova brotando”, “o jardim florescer”, “vendo o dia raiar”, “a manhã renascer”, “vendo o céu clarear”, “nosso coro a cantar”.

Chama-nos a atenção, também, algumas escolhas lexicais do compositor. O verbo *inventar* aparece cinco vezes na primeira estrofe, de forma a ratificar as atitudes/ações inesperadas do ditador. Os elementos da natureza presentes na canção também são significativos e demonstram, metaforicamente, que o homem (ditador) pode controlar ações humanas, mas é impotente diante da justiça divina. Para isso, o compositor utiliza elementos da criação divina: *o galo que canta, a água que brota, o jardim que floresce, o dia que nasce, o céu que clareia*.

A metáfora funciona, na canção, como recurso de proteção da face, já que todo o texto tem características de mensagem subliminar de oposição ao regime militar.

Com relação à categoria de pessoa, o compositor utiliza o *eu* e *você* para se referir, respectivamente, ao enunciador e interlocutor. Há também outros embreantes de primeira pessoa, como os determinantes (*minha* gente, *meu* sofrimento, *meu* penar), e de terceira pessoa (*sua* frente).

A categoria de tempo selecionada pelo compositor é o tempo enunciativo, apresentando um presente durativo (concomitância 1) para se referir ao momento da enunciação, que se ordena tanto para o subsistema de anterioridade (não concomitância 1), para se referir ao passado, utilizando o pretérito perfeito 1 – *inventou, esqueceu-se* –, quanto para o subsistema de posterioridade (não concomitância 1), para se referir ao futuro, utilizando formas compostas equivalentes ao futuro do presente – *vai proibir (proibirá), vou cobrar (cobrarei), vai pagar (pagará), vou morrer de rir (morrerei de rir)*... Esse movimento (passado/ futuro), tendo o presente como momento de referência, demonstra a duratividade do

processo do poder militar (passado/presente), mas sinaliza a crença na transformação da realidade (futuro).

Como já mencionado, há advérbios de tempo e conjunções temporais que ratificam a relação presente/futuro utilizada na canção, como podemos verificar nos versos “hoje você é quem manda” (concomitância), “amanhã há de ser outro dia” (não concomitância – posterioridade), “quando chegar o momento” (não concomitância – posterioridade), “antes do que você pensa” (não concomitância – posterioridade).

Podemos concluir, então, que a canção apresenta um *ethos* discursivo que tem consciência da realidade, mas acredita na reversão desse quadro, demonstrando um caráter vingativo para a inversão dessa situação, de forma que a justiça seja feita.

Já o *ethos* do interlocutor é construído pelo compositor com uma imagem de intransigência, autoritarismo, arrogância e abuso do poder, sentindo-se feliz e realizado com o sofrimento do outro, alguém que controla tudo e todos e que acredita ser detentor do poder para sempre, embora o enunciador não acredite nisso.

#### • Deus lhe pague – Chico Buarque – 1971

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir  
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir  
Por me deixar respirar, por me deixar existir  
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"  
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir  
Um crime pra comentar e um samba pra distrair  
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui  
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir  
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gíbi  
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir  
Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir  
Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair  
Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir  
Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir  
E pelo grito demente que nos ajuda a fugir  
Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir  
E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir  
E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir  
Deus lhe pague

*Deus lhe pague* é outra bofetada na ditadura dotada de uma riqueza e eloquência poética singulares. Sua letra, uma sequência de estrofes rimadas de rara beleza, todas fechadas com a expressão ‘Deus lhe pague’, chega a ser atordoante. O processo criativo desta canção foi

bastante curioso. “Primeiro surgiu o ‘Deus lhe pague’”, disse Chico. “Depois eu arrumei coisas para Deus pagar.” (ABRIL COLEÇÕES, CHICO BUARQUE, 2010, p. 27)

Essa primorosa canção de Chico faz parte do álbum *Construção*, lançado em 1971, que teve grande parte das canções compostas durante o exílio voluntário, de quase quinze meses, na Itália.

A composição apresenta características de persuasão figurativa que podemos verificar no uso de expressões prontas, como em *estamos aí* e *Deus lhe pague* e na acomodação da melodia ao texto, enfatizando a oposição das sílabas tônicas terminadas em *ão* e *ar/ir* (marcas de infinitivo dos verbos). Ao final de cada estrofe, a extensão melódica da expressão “Deus lhe pague” funciona como modalização da melodia, enfatizando a intenção irônica do enunciador.

Por esse **pão** pra **comer**, por esse **chão** pra **dormir**  
 A **certidão** pra **nascer** e a **concessão** pra **sorrir**  
 Por me **deixar** **respirar**, por me **deixar** **existir**  
**Deus lhe pague**

A progressão melódica de ascendência também é uma importante estratégia utilizada pelo compositor e colabora para o agravamento da situação apresentada no desenrolar da canção.

O destaque é a utilização da ironia para se referir ao interlocutor, reiterada em todos os versos com a expressão *Deus lhe pague*, normalmente utilizada para agradecer a alguém por uma gentileza ou benefício recebido. Surpreendentemente, na canção, a expressão é usada para agradecer a direitos básicos de sobrevivência – *pão pra comer, chão pra dormir, certidão pra nascer, concessão pra sorrir, por me deixar respirar, por me deixar resistir* – e prazeres efêmeros cotidianos – *piada no bar, futebol pra aplaudir, crime pra comentar, samba pra distrair, praia, mulheres, novela, missa, gibi, cachaça, fumaça...*

É notória também a progressão textual na construção das estrofes que trabalha com a (de)gradação do enunciador. Dessa forma, o compositor constrói um enunciador que nasce na primeira estrofe e, de tanto padecer, falece na última, alcançando, finalmente, a morte, expressa pelo eufemismo *paz derradeira*. Assim, a (de)gradação é bem delimitada nas estrofes, apresentando o enunciador da seguinte forma: as necessidades básicas (1ª estrofe); os prazeres efêmeros (2ª e 3ª estrofes); os vícios como fuga da realidade (4ª estrofe); a insanidade, fruto do sofrimento (5ª estrofe) e a morte (6ª estrofe). Cada fase é construída por uma seleção lexical coerente e significativa para a degradação, como podemos verificar:

– necessidades básicas: *comer, dormir, nascer, sorrir, respirar, existir*;

- prazeres efêmeros: *prazer, piada, bar, futebol, aplaudir, comentar, samba, distrair, praia, mulheres, amor, domingo, novela, missa, gibi*;
- fuga da realidade: *cachaça, fumaça*;
- insanidade: *agonia, suportar, rangido dos dentes, zunir, grito demente, fugir*;
- morte: *mulher carpideira, moscas-bicheiras, paz derradeira, redimir*.

Temos também a intertextualidade interna no verso “pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair”, que dialoga com a canção *Construção*, faixa-título do álbum no qual Chico gravou *Deus lhe pague*. Com isso, o compositor reforça a denúncia de falta de segurança na construção civil, funcionando como interdiscurso nas duas canções, já que ambas apresentam a temática da construção civil, tema frequente nos jornais nesse período, com denúncias das péssimas condições de trabalho, impostas pelo capitalismo selvagem.

Outra estratégia muito bem utilizada na canção é a regularidade sintática das orações, que imprime um significado de mesmice cotidiana, reforçando a ideia de impotência do enunciador.

Com relação à categoria de pessoa, o compositor apresenta um enunciador individual (*eu* – 1ª estrofe) que se estende para o coletivo posteriormente (*gente, nós* – 4ª e 6ª estrofes). Tal escolha imprime importante significado na mensagem, pois amplia a realidade, até então limitada, reforçando a gravidade da situação. Como já identificamos em outras canções, a opção pelo sujeito coletivo funciona como estratégia de preservação de face. Dessa forma, observamos que o *eu* constrói um *ethos* oprimido, mas identificado e assumido, que se preocupa em proteger outros possíveis enunciadores, também oprimidos. A posição marcada do enunciador é expressa pela ironia presente em todas as estrofes na forma de um falso agradecimento pela degradação de cada dia. Dessa forma, podemos concluir que, a partir do posicionamento irônico, o enunciador se apresenta com um *ethos* que começa a se conscientizar da sua condição e, apesar de ainda se sentir impotente, denuncia a dura realidade que em que vive.

A categoria de tempo selecionada é o tempo enunciativo em forma de presente durativo (concomitância 1), expressando a obrigatoriedade em realizar várias ações, como podemos verificar em “a gente tem que engolir”, “a gente tem que tossir”, “a gente tem que cair”. O presente durativo de continuidade é coerente com a mensagem apresentada na canção e reforça o sofrimento do enunciador.

Já o interlocutor é expresso pelo pronome oblíquo *lhe*, na expressão *Deus lhe pague*. Dessa forma, ao longo do texto, o enunciador constrói o *ethos* de um interlocutor covarde e impiedoso por assistir passivamente à degradação alheia sem se comover e sem agir.

Há também referências temporais delimitadas, como nas expressões *pelo domingo e por mais um dia*, ambas se referindo ao período de 24 horas.

A categoria de espaço é delimitada através das palavras *chão* (espaço limitado, metáfora que se refere a lar), *praia*, *bar* (espaço limitado, usado como lazer), *andaimes*, *pingentes* (espaço limitado de referência ao trabalho), *cidade* (espaço global).

• **Eu quero é botar meu bloco na rua – Sérgio Sampaio – 1972**

Há quem diga que eu dormi de touca  
Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga  
Que eu caí do galho e que não vi saída  
Que eu morri de medo quando o pau quebrou

Há quem diga que eu não sei de nada  
Que eu não sou de nada e não peço desculpas  
Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira  
E que Durango Kid quase me pegou

Eu, por mim, queria isso e aquilo  
Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso  
É disso que eu preciso ou não é nada disso  
Eu quero todo mundo nesse carnaval...

Eu quero é botar meu bloco na rua  
Brincar, botar pra gemer  
Eu quero é botar meu bloco na rua  
Gingar, pra dar e vender

Embora Sérgio Sampaio não seja considerado um especialista em canção de protesto, *Eu quero é botar meu bloco na rua* figura na lista de canções desse subgênero. Finalista no VII Festival Internacional da Canção, “é uma espécie de marcha-rancho confessional” (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 172) do enunciador. A música foi um dos maiores sucessos do compositor, que faleceu em 1994, tendo gravado quatro LPs.

Observamos a persuasão figurativa nas expressões coloquiais *dormi de touca*, *perdi a boca*, *caí do galho*, *pau quebrou*, *dei bobeira*, entre outras. Tais expressões dão à canção a expressão de naturalidade e familiaridade necessárias a esse tipo de registro, como defendido por Tatit (1987, p. 6). Também é possível verificar a acomodação da melodia na extensão melódica de algumas palavras, como em

Eu quero é **botar** meu bloco na **rua**  
**Brincar**, botar pra gemer  
Eu quero é **botar** meu bloco na **rua**  
**Gingar**, pra dar e vender

O destaque da canção está numa seleção dos dêiticos que apresenta um enunciador identificado como *eu*, que dialoga com um interlocutor implícito. Há também uma terceira

pessoa a quem o enunciador se refere, que aparece implicitamente no texto, representada pelo pronome *quem*. O mote da canção, que funciona explicitamente como estratégia de preservação de face, é a seleção de dêiticos sem referência, várias vezes utilizados pelo compositor: “eu, por mim, queria isso e aquilo / um quilo mais daquilo, um grilo menos disso / é disso que eu preciso ou não é nada disso”. Essa estratégia identifica parcialmente a mensagem e exige a inferência por parte do interlocutor, sem a qual não é possível a compreensão do sentido do texto.

A modalização do texto também está presente na situação locutiva apresentada: um enunciador que, apesar de ter consciência de que alguém o critica por suas ações, se desprende desses comentários e se entrega ao carnaval. Isso acontece na relação modal dos verbos *saber* (alguém diz algo sobre o enunciador); / *querer* / *dever* / *poder* (ignorar os comentários). Essa relação modal configura o que Tatit (1987, p. 26) denomina de “estado passional”, já que pressupõe ações anteriores que causam um estado de disjunção inicial, passando a um estado de conjunção a partir do momento que o enunciador opta por ignorar os comentários da 3ª pessoa envolvida na situação locutiva.

Vemos, mais uma vez, a carnavalização presente na canção como recurso de fuga da realidade, configurando o que, inicialmente, parece alienação, mas se apresenta como única solução momentânea possível, diante da realidade apresentada.

Há também a referência intertextual na alusão a *Durango Kid*, personagem *cowboy* americano dos anos 1940, que fez grande sucesso na televisão brasileira nos anos 1960. Nos filmes, *Durango Kid* agia como *Robin Hood*, vestia-se de preto e cobria uma parte do rosto para não ser reconhecido. Na canção, a personagem representa a repressão imposta pelos militares. A alusão também dialoga com duas canções do compositor Raul Seixas, *Cowboy fora da lei* e *Anarkilópolis*, que também citam a personagem.

A categoria de pessoa que aparece na canção é o *eu* e *meu*, embeantes que se referem ao enunciador. Como já dito, o interlocutor está implícito na situação locutiva e há referências a uma terceira pessoa, expressa pelo pronome *quem*, que, pela situação apresentada, tem um *ethos* julgador, condenando o enunciador pelas opções dele.

A categoria de tempo escolhida pelo compositor é o presente enunciativo pontual (concomitância 1) no verso “eu quero é botar meu bloco na rua”, que faz movimentos para trás, com utilização do pretérito perfeito 1, quando se refere às possíveis ações passadas do enunciador: “que eu dormi de touca”, “que eu fugi da briga”, “que eu caí do galho”, “que eu não vi saída”, “que morri de medo quando o pau quebrou”, entre outras. A opção pelo uso do pretérito perfeito imprime o aspecto concluído dessas ações, colaborando para a construção de

um *ethos* que, de acordo com o relatado, vivenciou determinadas experiências, mas que não se prendeu a elas, eximindo-se da culpa ou arrependimento de qualquer espécie. Dessa forma, o *ethos* construído pelo enunciador diverge do *ethos* mostrado pela 3ª pessoa da situação locutiva, que o apresenta como covarde, alienado e medroso, como podemos verificar nas expressões *dormi de touca, fugi da briga, morri de medo quando o pau quebrou, não sei de nada, não sou de nada, dei bobeira*. Para isso, o enunciador opta por construir um *ethos* despreocupado, brincalhão, alegre, expresso no refrão da canção: “eu quero é botar meu bloco na rua / brincar, botar pra gemer / eu quero é botar meu bloco na rua / gingar, pra dar e vender”.

O espaço apresentado na canção é a rua, lugar de importante significado no contexto da ditadura militar, embora apresentado em forma de fuga da realidade, mas que, ao mesmo tempo, liberta da situação opressiva do período.

Cabe registrar, também, o espaço linguístico expresso pelos demonstrativos *isso, aquilo, daquilo* e *disso* apresentando algo que não pode ser mostrado pelo enunciador. Dessa forma, ele está no centro, é o ponto de referência que deve dizer o que não pode ser dito e que será inferido pelo interlocutor.

• **Pesadelo – Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós – 1972**

Quando o muro separa uma ponte une  
 Se a vingança encara o remorso pune  
 Você vem me agarra, alguém vem me solta  
 Você vai na marra, ela um dia volta  
 E se a força é tua ela um dia é nossa  
 Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando  
 Que medo você tem de nós, olha aí

Você corta um verso, eu escrevo outro  
 Você me prende vivo, eu escapo morto  
 De repente olha eu de novo  
 Perturbando a paz, exigindo troco  
 Vamos por aí eu e meu cachorro  
 Olha um verso, olha o outro  
 Olha o velho, olha o moço chegando  
 Que medo você tem de nós, olha aí

O muro caiu, olha a ponte  
 Da liberdade guardiã  
 O braço do Cristo, horizonte  
 Abraça o dia de amanhã, olha aí

*Pesadelo* é um explícito protesto às ações da censura no período da ditadura militar. Composta por Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós em 1972, foi grande sucesso na voz do grupo MPB-4. Considerada uma das músicas mais marcantes de sua carreira, o compositor Paulo César Pinheiro se orgulha da letra sem subterfúgios, que fala diretamente à censura do



período, como está registrado na entrevista concedida à Luíza Nascimento, disponível no *site* [www.anovademocracia.com.br](http://www.anovademocracia.com.br).

Uma lupa se voltava sobre o que era dito pelas pessoas marcadas. Outras, não. Músicas de carnaval, aquelas rotuladas de “brega”, sempre passavam batidas, eram carimbadas e liberadas. Certa vez aconteceu um fato curioso com uma música, minha e do Maurício Tapajós, chamada *Pesadelo*, que virou um hino de guerra. Quando fizemos a música, mostramos para o pessoal do MPB-4: “Não adianta nem pensar na gravação; não vai dar nem pé”. E a gente disse: “Se passar, vocês gravam?”. Um pouco descrentes, eles responderam sim. Fui contratado pela Odeon e fiz um disco em 72. Comecei a entender o funcionamento das gravadoras, e via como elas mandavam as músicas para a censura. Num determinado momento, a censura nem aceitava mais a letra escrita, queriam a gravação, porque a gravação poderia conter uma segunda intenção. Então eu disse: “Olha, eu vou fazer uma malandragem. Vou mandar essa música no meio de um bolo que a Odeon sempre manda.” Era um período em que havia muito material para mandar. Tinha um disco do Agnaldo Timóteo, com aquelas canções derramadas, e outras coisas românticas. Pedi a um funcionário da casa que enfiasse *Pesadelo* no meio desses discos. Assim, a música veio liberada. E o MPB-4 a gravou. Mesmo depois de liberada, as pessoas tinham medo de gravar, mas o MPB-4 sempre foi valente. Apesar disso, toda vez que eles cantavam *Pesadelo*, ninguém entendia como tinha passado pela censura. As emissoras de rádio começaram a não tocá-la. (Disponível em [http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=904&Itemid=105](http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=904&Itemid=105). Acesso em 5 dez. 2011)

A canção apresenta estratégias de persuasão figurativa, como podemos verificar nas expressões coloquiais *na marra, olha aí, exigindo o troco, vamos por aí*. Também há a acomodação da melodia ao texto, com destaque para a estrofe mais contundente da canção, em que se canta com extensão das sílabas tônicas, reforçando a provocação à censura.

Você **corta** um **verso**, eu **escrevo** **outro**  
 Você me **prende** **vivo**, eu **escapo** **morto**  
 De **repente** olha **eu** de **novo**  
 Perturbando a **paz**, exigindo **troco**

Há a persuasão passional na narratividade apresentada na situação locutiva – estado de disjunção - no desequilíbrio do enunciador com as ações do interlocutor e - conjunção - pela recuperação do equilíbrio.

O enunciador é o *eu*, discursivamente marcado, consciente de seu papel, contrapondo-se ao *você*, o censor, identificado por suas ações: *corta um verso, prende vivo, agarra, vai na marra*, entre outras. Assim, é possível afirmar que o mote da canção está na cuidadosa construção dialética que delimita o lugar de cada um – enunciador e interlocutor – diante da situação locutiva, apresentando, ao final, a transformação da realidade, marcada nos versos “o muro cai, olha a ponte / da liberdade guardiã / o braço do Cristo, horizonte / abraça o dia de amanhã, olha aí”. Dessa forma, temos escolhas lexicais intencionais que colaboram para a construção desse sentido de oposição, como, entre outras, podemos verificar na tabela abaixo:

**Tabela 8**  
**Dialética em Pesadelo – Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós**

<b>Você</b>	<b>Eu</b>
muro	ponte
...corta um verso	...escrevo outro
... me prende vivo	... escapo morto
... agarra	... alguém me solta

É possível observar também que, em alguns versos da canção, o enunciador se torna coletivo, como em “e se a força é tua, ela um dia é nossa”, “que medo você tem de nós”. Essa estratégia funciona como reforço do poder do enunciador, dialogando com o interdiscurso “a união faz a força”.

Dessa forma, o enunciador constrói um *ethos* coletivo corajoso, que nada teme e que provoca o medo adversário, como enfatizado no verso “que medo você tem de nós”. Em contraposição, apresenta um *ethos* negativo do interlocutor, identificando-o como alguém que tem o poder, mas é arbitrário.

Merece destaque também a escolha das metáforas opositivas *muro* e *ponte* e suas respectivas funções de *separar* e *unir*, que imprimem a intenção de cada lado, valorizando o *ethos* do enunciador.

O tempo enunciativo é a categoria de tempo selecionada pelo compositor, que utiliza o presente enunciativo durativo para identificar o momento referencial. Há também outras marcas temporais, como os advérbios *ontem* e *amanhã*, ambos se contrapondo ao momento referencial – *hoje*. Na canção, esses advérbios colaboram para a construção de sentido e dialogam com o interdiscurso “tudo passa”, significando que a realidade é dinâmica.

A categoria de espaço aparece implicitamente marcada pela linha imaginária de oposição entre os interlocutores. Ao final da canção, a linha imaginária do horizonte é selecionada para expressar o futuro, como podemos verificar nos versos “o braço do Cristo, horizonte / abraça o dia de amanhã”.

• **Comportamento geral – Gonzaguinha – 1973**

Você deve notar que não tem mais tutu  
E dizer que não está preocupado  
Você deve lutar pela xepa da feira  
E dizer que está recompensado  
Você deve estampar sempre um ar de alegria  
E dizer “tudo tem melhorado”

Você deve rezar pelo bem do patrão  
 E esquecer que está desempregado  
 Você merece  
 Você merece  
 Tudo vai bem, tudo legal  
 Cerveja, samba e amanhã, seu Zé  
 Se acabar em teu carnaval  
 Você deve aprender a baixar a cabeça  
 E dizer sempre “muito obrigado!”  
 São palavras que ainda te deixam dizer  
 Por ser homem bem disciplinado  
 Deve pois só fazer pelo bem da nação  
 Tudo aquilo que for ordenado  
 Pra ganhar um fuscão no juízo final  
 E diploma de bem-comportado  
 Você merece  
 Você merece  
 Tudo vai bem, tudo legal  
 Cerveja, samba e amanhã seu Zé  
 Se acabar em teu carnaval

Samba composto por Luiz Gonzaga Júnior, tem seu ponto forte na mensagem que ironiza o interlocutor pela passividade diante da situação política e econômica do país. Lançada no final do período denominado “milagre brasileiro”, a canção retrata o resultado da “lavagem cerebral” realizada pelos governantes na população brasileira.

Mais uma vez, temos a letra da canção acomodada à melodia, com realce na marcação do samba. Essa estratégia é utilizada para fortalecer a mensagem, já que a marcação do tambor colabora para a persuasão, como podemos verificar nos versos abaixo:

Você **deve** notar que não **tem** mais tutu  
 E **dizer** que não está preocupado  
 Você **deve** lutar pela **xepa** da feira  
 E **dizer** que está recompensado

O uso do dêitico *você* está presente em toda extensão da letra da música, acompanhado pela forma verbal *deve*, expressando a condição de obediência e passividade do interlocutor diante do discurso militar. Essa estratégia funciona como persuasão passional, com o arranjo modal do texto, como descrito por Tatit (1987, p. 26): */querer/*, */dever/*, */saber/* e */poder/* – *querer* ser passivo, *dever* de satisfação com a situação socioeconômica do país, *saber* que tudo tem melhorado e *poder* acreditar nisso, confiando no progresso do país (*Pra frente Brasil*). Na canção, esse arranjo modal compõe a construção da ironia utilizada em todo o texto que é compreendida no refrão “você merece/ você merece / tudo vai bem, tudo legal”.

O dêitico vocativo *seu Zé* também colabora para a persuasão, não só porque marca a presença do interlocutor na canção, fazendo com que o ouvinte se confunda com ele, mas também porque essa expressão denota um sujeito popular e é comumente utilizada para definir o brasileiro comum, do povo.

Temos também, na canção, várias palavras / expressões coloquiais que colaboram para a persuasão, principalmente, porque o locutor se refere aos *seus Zés* brasileiros: *tutu, xepa, tudo legal, se acabar*. Há, ainda, versos em discurso direto, que aproximam o interlocutor da situação comunicativa: “tudo tem melhorado”, “muito obrigado”.

Como já explicitado, a estratégia específica que domina a canção é a ironia que denota o contrário do que é dito. Trata-se de uma crítica severa ao discurso militar e à imposição de pensamentos positivistas aos brasileiros, apesar de a realidade apontar para uma situação socioeconômica complicada: dívida externa, desemprego, pobreza, ausência de liberdade etc.

O princípio interdiscursivo/intertextual da carnavalização também está presente na canção como estratégia persuasiva. A letra apresenta o carnaval e o hábito brasileiro de ouvir samba e beber cerveja como fuga da realidade social. A intertextualidade aparece na alusão à passagem bíblica do “juízo final” e na referência ao “fusão” como prêmio para o bom comportamento. Vale lembrar que o fusca, automóvel da Volkswagen, nesse período histórico, era o sonho de consumo de muitos brasileiros.

A canção apresenta uma seleção lexical que nos remete a dois campos semânticos diferentes, formando um todo para a construção do sentido. Primeiramente, temos várias palavras que nos remetem ao campo semântico referente à classe social menos privilegiada: *tutu, xepa, patrão, desempregado*. Posteriormente, temos várias expressões que se referem ao padrão militar de comportamento: *baixar a cabeça, disciplinado, ordenado, bem-comportado*. No texto, essas escolhas colaboram para a construção de um *ethos* passivo do interlocutor, sem consciência da manipulação do poder e sem possibilidade de reversão da sua condição socioeconômica, devido a essa passividade. Em oposição, o *ethos* discursivo do compositor é apresentado como um cidadão que tem consciência de toda a manipulação por parte do governo.

Com relação à categoria de pessoa, observamos que o compositor opta por um apagamento da primeira pessoa, já que não aparece, na canção, nenhuma referência ao locutor, postura que funciona como proteção da face. O texto se refere somente ao interlocutor, através do dêitico *você* e do dêitico vocativo *seu Zé*, o que denota a utilização da função conativa da linguagem, além da poética.

A categoria de tempo utilizada pelo compositor é o presente enunciativo (concomitância 1 – presente durativo), coerente com a mensagem da canção, que é chamar a atenção do interlocutor para a realidade do país naquele momento: “você deve notar que não tem mais tutu”, “você deve lutar pela xepa na feira”, “você deve estampar sempre um ar de alegria”...

Esse aspecto durativo aparece, significativamente, em algumas escolhas verbais, expressando que essa realidade permanecerá devido, principalmente, ao comportamento passivo do interlocutor: “tudo tem melhorado”, “tudo aquilo que for ordenado” (extensão da realidade para o futuro). O dêitico temporal *sempre* em alguns versos também expressa essa duratividade: “você deve estampar sempre um ar de alegria”, “e dizer sempre ‘muito obrigado’”.

Há, em alguns versos, a referência ao futuro, marcada, explícita ou implicitamente, pelo dêitico temporal *amanhã*. Essas referências são utilizadas na canção como “prêmios” pelo “bom comportamento do interlocutor”, imposto pela ditadura militar: “se acabar em seu carnaval”, “pra ganhar um fuscão no juízo final / e diploma de bem-comportado”.

Na análise, podemos observar, então, um *ethos* discursivo crítico e inconformado com a realidade brasileira, que utiliza a ironia como estratégia para chamar a atenção do interlocutor, de forma a persuadi-lo para a reação e mudança de comportamento, acreditando que, dessa forma, a realidade se transformará.

Em contraposição, o *ethos* do interlocutor se apresenta como passivo e conformado com a realidade. Alguém que sofre as consequências pela postura alienada, acreditando que, se for manso e obediente, receberá um prêmio pelo bom comportamento ao final.

• **Deus e o Diabo – Caetano Veloso – 1974**

Você tenha ou não tenha medo  
 Nego, nega, o carnaval chegou  
 Mais cedo ou mais tarde acabo  
 De cabo a rabo com essa transação de pavor  
 O carnaval é invenção do diabo  
 Que Deus abençoou  
 Deus e o diabo no Rio de Janeiro  
 Cidade de São Salvador  
 Não se grile  
 A rua Chile sempre chega pra quem quer  
 Qual é! Qual é! Qual é!  
 Qual é! Qual é!...  
 Quem pode, pode  
 Quem não pode vira bode  
 Foge pra Praça da Sé  
 Cidades maravilhosas  
 Cheias de encantos mil  
 Cidades maravilhosas  
 Os pulmões do meu Brasil

Em dezembro de 1974, Caetano Veloso lança um compacto simples com o frevo *Deus e o Diabo* para o carnaval seguinte. Posteriormente, em 1977, a música compõe o repertório do disco *Muitos Carnavais*, uma coletânea da produção carnavalesca de Caetano, feita a partir de gravações de músicas lançadas anteriormente em compactos. Sobre a composição de

canções para carnaval, Caetano relata em entrevista concedida a Ricardo Vespucci e Wilson Moherdavi, para a revista *O Bondinho*.

Eu faço música de carnaval porque gosto de música de carnaval, brinquei todos os carnavais, e tinha vontade de, um dia, ouvir as minhas músicas, eu mesmo pular na rua ouvindo uma música feita por mim. Então me interessa incentivar isso. Eu não sei se minha música contribui para isso. O trio elétrico, sim, contribui para isso. Embora eu saiba que o fato de dar uma importância nacional a isso possa levar à turistização do carnaval baiano, embora eu fique entre a cruz e a caldeirinha, eu termino fazendo porque eu morro de vontade e, depois, porque é a possibilidade de eu apresentar um exemplo. (Disponível em [http://www.Caetanoveloso.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?language=PT\\_BR&id=15](http://www.Caetanoveloso.com.br/sec_discografia_view.php?language=PT_BR&id=15) . Acesso em 16 dez. 2011)

Dentre as estratégias gerais, encontramos as expressões coloquiais *nego, nega, de cabo a rabo*; a expressão exclamativa *Qual é!* que se repete várias vezes na canção. Também temos os versos “quem pode pode / quem não pode vira bode”, que dialogam com o dito popular “quem pode pode, quem não pode se sacode”. Essas ocorrências colaboram para a construção de um simulacro de locução natural e familiar. Há, ainda, a acomodação da melodia ao texto, colaborando para a autonomia rítmica do frevo, como em

Você **tenha** ou não **tenha** **medo**  
**Nego, nega**, o carnaval **chegou**  
 Mais **cedo** ou mais **tarde** **acabo**  
 De **cabo a rabo** com essa **transação** de **pavor**

*Deus e o Diabo* é um intertexto musical com a canção *Cidade Maravilhosa*, de André Filho, tanto melodicamente, visto que a canção inicia e termina com a melodia dessa marcha, quanto na apresentação da letra, como podemos verificar em

**Cidade Maravilhosa – 1935**

Cidade Maravilhosa  
 Cheia de encantos mil  
 Cidade maravilhosa  
 Coração do meu Brasil

**Deus e o Diabo - 1974**

Cidades maravilhosas  
 Cheias de encantos mil  
 Cidades maravilhosas  
 Os pulmões do meu Brasil

Dessa forma, podemos constatar a ideia defendida por Bauman (2004, p. 6, *apud* KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 17) de que “toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de clave, uma alteração em sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário”, já que é possível perceber o que a opção pelo plural em *cidades maravilhosas* agrega à mensagem: inclui a cidade de Salvador como digna de receber o título de *cidade maravilhosa*, igualando-a ao Rio de Janeiro, considerada a cidade mais bela do país, equivalência que se justifica pelo reconhecimento da importância do carnaval nas duas cidades.

Dentre as estratégias específicas, podemos verificar a dialética no título da canção, *Deus e o Diabo*, que colabora para a construção de sentido significativa do que representa o carnaval para o povo brasileiro: um momento de esquecimento da realidade, colaborando para a alienação, embora momentânea, e, simultaneamente, um tempo de festa, de alegria, de comemoração, tão necessário nesse momento histórico. Por isso, como registrado na canção, “o carnaval é invenção do diabo / que Deus abençoou”, pois une o profano e o sagrado no mesmo evento.

Temos, na categoria de pessoa, o *eu* enunciativo, marcado apenas uma única vez na desinência da forma verbal *acabo*. Dessa forma, o enunciador se dirige ao *você*, o interlocutor, como podemos verificar no verso “você tenha ou não tenha medo”, identificado também pelos dêiticos vocativos *nego*, *nega*. Tal relação dialógica constrói um *ethos* do enunciador mais corajoso, como em “mais cedo ou mais tarde acabo / de cabo a rabo com essa transação de pavor”, e do interlocutor, inicialmente amedrontado pela situação apresentada, mas convidado a se entregar ao carnaval pelo argumento apresentado: a bênção de Deus. Tal argumento é reforçado pelo dêitico imperativo *não se grile*.

A categoria de tempo selecionada para a mensagem é o presente enunciativo pontual, apresentando a coincidência entre o momento referencial e o momento enunciativo. Essa escolha é coerente com o aspecto momentâneo do carnaval e colabora para a construção de sentido que se pretende.

Diferentemente de outras canções, a categoria de espaço tem valor significativo na música, já que apresenta a abrangência da festa nas cidades mencionadas. Destaca-se a menção à Rua Chile, próxima à Praça Castro Alves, ponto de referência do carnaval baiano, onde há o encontro de vários trios elétricos, uma espécie de Praça da Apoteose em Salvador, em comparação ao carnaval do Rio de Janeiro.

Outra referência importante é a expressão *pulmões do meu Brasil*, que tem um valor polissêmico na canção, já que pode se referir ao fôlego necessário para acompanhar o carnaval das duas cidades e também pode ser uma “metáfora metonimizadora” para se referir ao aspecto vital da festa do carnaval para o povo brasileiro, momento em que se misturam sentimentos e sensações de catarse, de liberdade, de alegria e de libertação da opressão.

- **Fé cega, faca amolada – Milton Nascimento e Ronaldo Bastos – 1975**

Agora não pergunto mais pra onde vai a estrada  
 Agora não espero mais aquela madrugada  
 Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser faca amolada  
 O brilho cego de paixão e fé, faca amolada

Deixar a sua luz brilhar e ser muito tranquilo  
 Deixar o seu amor crescer e ser muito tranquilo  
 Brilhar, brilhar, acontecer, brilhar faca amolada

Irmão, irmã, irmã, irmão de fê faca amolada

Plantar o trigo e refazer o pão de cada dia  
 Beber o vinho e renascer na luz de todo dia  
 A fê, a fê, paixão e fê, a fê, faca amolada  
 O chão, o chão, o sal da terra, o chão, faca amolada  
 Deixar a sua luz brilhar no pão de todo dia  
 Deixar o seu amor crescer na luz de cada dia  
 Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser muito tranquilo

Considerada uma canção de oposição ao regime militar, *Fé cega, faca amolada* “é uma espécie de continuação de ‘*Nada será como antes*’, escrita em linguagem bem mais agressiva, ao mesmo tempo em que mostra um entrosamento maior na parceria Milton Nascimento-Ronaldo Bastos” (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 210). O título da canção foi inspirado no grupo pop inglês *Blind Faith*, de efêmera existência, admirado por alguns compositores brasileiros. Severiano e Mello (1998, p. 210-211) ressaltam o desempenho do sax-soprano, Nivaldo Ornelas, a voz convicta de Milton e a voz aguda de Beto Guedes como responsáveis pelo sucesso da canção.

Cabe ressaltar que *Nada será como antes* é uma canção política, criada a partir das reflexões de Ronaldo sobre “o drama dos que se preocupavam com o destino imprevisível dos exilados da ditadura, entre os quais estava o seu irmão” (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 176). Nessa relação, destaca-se a oposição dos dêiticos temporais *amanhã*, em *Nada será como Antes e agora*, em *Fé cega, faca amolada*, como podemos verificar nos trechos abaixo.

**Nada será como antes – 1972**

Eu já estou com o pé nessa estrada  
 Qualquer dia a gente se vê  
 Sei que nada será como antes, **amanhã**  
 [...]

**Fé cega, faca amolada - 1975**

**Agora** não pergunto mais pra onde vai a estrada  
**Agora** não espero mais aquela madrugada  
 [...]

Dentre as estratégias persuasivas gerais, podemos verificar a persuasão figurativa na melodia simples e nas repetições de determinadas palavras que colaboram para enfatizar a mensagem e memorizar a letra. Temos também a acomodação da melodia ao texto, como podemos observar em

Agora não pergunto **mais** pra onde vai a **estrada**  
 Agora não espero **mais** aquela **madrugada**  
 Vai **ser**, vai **ser**, vai **ter** de **ser**, vai **ser** faca amolada  
 O **brilho** cego de **paixão** e **fê**, **faca** amolada



Há também a persuasão decantatória na modalização melódica de ascendência nos versos em que ocorrem as repetições das palavras *vai, brilhar, fé, irmão, irmã, chão*, enfatizando a agressividade da mensagem. Nessa perspectiva, o verso “vai ser, vai ser, vai ter que ser, vai ser faca amolada” reforça a imperatividade da reação proposta pela canção. Além disso, os verbos selecionados pelos compositores colaboram para a importância da ação: [não] *pergunto*, [não] *espero, brilhar, crescer, plantar, refazer, beber, renascer*.

Entre as estratégias específicas do período, destaca-se a opção por várias metáforas na elaboração da mensagem: *a estrada, a madrugada, a faca amolada, o sal da terra* e também a personificação dos elementos “o brilho cego de paixão e fé”, “a sua luz brilhar no pão de todo dia”, “o seu amor crescer na luz de cada dia”. Essas estratégias funcionam como recursos de preservação de face, já que não são explícitas e exigem a inferência por parte do interlocutor.

A categoria de pessoa é expressa pelo *eu* enunciativo, identificado pela desinência das formas verbais *pergunto* e *espero*. O *ethos* do enunciador é expresso pela segurança das ações propostas como alguém destemido e decidido pela reação ao regime, como podemos verificar em “vai ser, vai ser, vai ter que ser, vai ser faca amolada”, impondo a reação como a única alternativa diante da situação apresentada.

O tempo enunciativo é o presente pontual, com coincidência entre os momentos referencial e enunciativo. A escolha é coerente com a mensagem proposta, visto que reação é algo que não permite a espera, já que se pretende surpreender o adversário.

As seleções lexical e sintática do compositor também são significativas para a mensagem, com efeito impactante de revolta e reação: *não pergunto, não espero, faca amolada, paixão, fé, planta o trigo, refazer o pão, beber o vinho, renascer na luz, tranquilo*. Tal seleção constrói um *ethos* decidido, capaz de assumir suas ações sem medo, mas que carrega em si a tranquilidade necessária para fazer o que tem de ser feito.

Há também marcadores temporais, como no verso “agora não espero mais aquela madrugada”, no segundo verso, sugerindo que o enunciador não teme mais realizar suas ações às escondidas, como era costumeiro no período.

Observamos também a menção à passagem bíblica da Santa Ceia, na utilização de *pão* e *vinho*, que colabora para a construção de um *ethos* heroico, capaz de se sacrificar para ver a mudança acontecer, como Jesus fez. Tal recurso também é uma importante estratégia persuasiva.

A categoria de espaço é identificada apenas pelas palavras *estrada* e *chão*, enfatizando que o lugar de onde se fala é onde o enunciador e o interlocutor estão e é nesse espaço que as ações devem acontecer.

• **O bêbado e a equilibrista – Aldir Blanc e João Bosco – 1976**<sup>17</sup>

Caía a tarde feito um viaduto  
 E um bêbado trajando luto  
 Me lembrou Carlitos  
 A lua  
 Tal qual a dona do bordel  
 Pedia a cada estrela fria  
 Um brilho de aluguel  
 E nuvens!  
 Lá no mata-borrão do céu  
 Chupavam manchas torturadas  
 – Que sufoco!  
 Louco!  
 O bêbado com chapéu-coco  
 Fazia irreverências mil  
 Prá noite do Brasil.  
 Meu Brasil!...  
 Que sonha com a volta  
 Do irmão do Henfil.  
 Com tanta gente que partiu  
 Num rabo de foguete  
 Chora!  
 A nossa Pátria  
 Mãe gentil  
 Choram Marias  
 E Clarisses  
 No solo do Brasil...  
 Mas sei, que uma dor  
 Assim pungente  
 Não há de ser inutilmente  
 A esperança...  
 Dança na corda bamba  
 De sombrinha  
 E em cada passo  
 Dessa linha  
 Pode se machucar...  
 Azar!  
 A esperança equilibrista  
 Sabe que o *show*  
 De todo artista  
 Tem que continuar...

*O bêbado e a equilibrista* é considerada o símbolo da luta pela anistia e da expectativa pela abertura política no país. Tendo como personagens *o bêbado* trajando luto, representando a situação brasileira da época, e *a equilibrista* dançando em uma corda bamba, representando a expectativa de tempos melhores e o desafio de lutar contra o regime. Esse samba fez grande sucesso na voz de Elis Regina, em 1979, e comoveu o país que, nesse momento, já sonhava

<sup>17</sup> Divergências na apresentação do ano de criação da canção: 1976 (Albin, 1998, p. 106) e 1979 (Severiano e Mello, 1998, p. 253). Optamos por Ricardo Cravo Albin (Enciclopédia da Música Popular Brasileira).

com a abertura política. Em meio aos personagens fictícios, a canção cita personalidades do período: o irmão do Henfil, o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho; Maria, nome da mãe e da esposa de Betinho, e Clarisse, viúva do jornalista Wladimir Herzog, enforcado numa prisão em São Paulo.

Temos como estratégia geral de persuasão a figuratização, principalmente, na acomodação da melodia ao texto, como podemos verificar em

Caía a **tarde** feito um **viaduto**  
E um **bêbado** trajando **luto**  
Me lembrou **Carlitos**

Podemos verificar também a persuasão passional no estado de disjunção apresentado pela situação locutiva e na possibilidade de conjunção final expressa pela “esperança na corda bamba” e na certeza de que “o *show* tem que continuar”, apesar das dificuldades. A modalização da melodia, um samba que assume a forma de ascendência, também colabora para a persuasão, já que empolga quem ouve a canção.

Dentre as estratégias persuasivas do período, a metáfora é o grande mote da canção. Dessa forma, temos:

– *o bêbado* → representa o povo oprimido que leva as dificuldades com humor, por isso a associação ao personagem mais popular de Charles Chaplin, o Carlitos; ao final da canção, *o louco bêbado com chapéu coco* representa a classe artística com atitudes de repúdio ao regime;

– *a equilibrista* → é a esperança que dança na corda bamba de sombrinha, tentando se equilibrar em um tempo em que tudo colaborava para o desequilíbrio;

– *a lua tal qual a dona de um bordel* → representa os políticos civis que defendiam o regime para se promoverem. Eram vulgarmente conhecidos como *luas-pretas*. A referência ao bordel representa a moeda de troca: os benefícios concedidos a esses políticos;

– *cada estrela fria* → representa os generais, poderosos sem sentimentos, sem compaixão;

– *brilho de aluguel* → representa os ganhos pessoais e eleitorais obtidos pelos civis que se deixavam manipular pelos militares;

– *as nuvens no mata-borrão do céu* → representam os torturadores, intocáveis e inalcançáveis, que tratavam de apagar os vestígios de suas ações criminosas;

– *o céu* → representa o lugar onde estavam os torturadores, as prisões, inacessíveis aos familiares dos presos;

– *rabo de foguete* → representa a forma como as pessoas saíram do país, às pressas. Além disso, a expressão é comumente utilizada para definir uma situação difícil e constrangedora;

– *Marias e Clarisses* → representam todas as mães e esposas que perderam seus entes queridos no período da ditadura, por isso aparece no plural.

– *a dor pungente* → é o sofrimento do povo durante o período.

As metáforas apresentam, implicitamente, a intertextualidade, já que se referem a fatos ocorridos no período. Dessa forma, temos a alusão ao personagem *Carlitos*, de Charles Chaplin, e a referência às famílias Souza e Herzog, vítimas da ditadura. Há, também a referência ao Hino Nacional Brasileiro nos versos “chora! / a nossa pátria mãe gentil”.

Temos, ainda, no verso “caía a tarde feito um viaduto”, a referência ao desabamento do viaduto do Pavilhão de Exposições da Gameleira, em 1971, na capital mineira. Na época, a tragédia, que deixou 69 mortos e centenas de mutilados, foi omitida pelas autoridades, mas causou grande comoção popular. Há, ainda, quem diga que o verso é uma referência à queda de parte do viaduto Paulo de Frontim, no Rio de Janeiro, no mesmo ano, que matou 48 pessoas. O acidente também não foi investigado pelas autoridades, o que ratifica dois problemas da época: a falta de segurança na engenharia civil e a omissão das autoridades diante dos fatos. Vale lembrar que o viaduto é um símbolo da modernidade, o que agrega valor crítico à referência do compositor, quando cita a queda desse símbolo. Temos, aqui, também uma relação intertextual na expressão *caía a tarde*, funcionando como uma desconstrução da imagem bucólica frequentemente utilizada no romantismo como, por exemplo, em *O Guarani*, de José de Alencar.

A seleção lexical também colabora significativamente para a persuasão, como podemos verificar em:

– referência ao poder: *dona do bordel, chupavam manchas torturadas, brilho de aluguel.*

– referência ao contrapoder: *luto, louco, irreverências mil, sonha, volta, chora, dança, cada passo, machucar, equilibrista, show, artista.*

A categoria de pessoa é expressa pelos pronomes *me* no verso “me lembrou Carlitos”, *meu* em “meu Brasil” e *nossa* em “a nossa pátria mãe gentil”. Dessa forma, temos um enunciador que relata tristes fatos ocorridos no período e que se posiciona estrategicamente como coletivo em determinado momento, para demonstrar que não presencia de tais fatos de maneira solitária. Essas escolhas constroem um *ethos* de espectador das situações apresentadas, que registra e identifica as vítimas da ditadura.

A categoria de tempo é expressa pelo pretérito imperfeito (concomitância 2), marcando uma relação de anterioridade entre o momento dos acontecimentos relatados e o momento de referência presente, no qual o enunciador está. Tal escolha é coerente para marcar o valor aspectual durativo do período.

A categoria de espaço é significativa para a construção do sentido do texto, marcando o lugar de onde fala o enunciador, *o solo do Brasil*, lugar legitimado para consideração da nacionalidade brasileira. Temos também as referências espaciais metafóricas: *a lua, o céu, as estrelas*, como lugares inalcançáveis, inatingíveis pelos brasileiros, representando o poder. Há, ainda, a referência à *corda bamba*, para representar o lugar incerto, em desequilíbrio, caracterizado pela realidade do contrapoder durante o regime.

• **Maninha – Chico Buarque – 1977**

Se lembra da fogueira  
 Se lembra dos balões  
 Se lembra dos luars dos sertões  
 A roupa no varal  
 Feriado nacional  
 E as estrelas salpicadas nas canções  
 Se lembra quando toda modinha  
 Falava de amor  
 Pois nunca mais cantei, ó maninha  
 Depois que ele chegou

Se lembra da jaqueira  
 A fruta no capim  
 O sonho que você contou pra mim  
 Os passos no porão  
 Lembra da assombração  
 E das almas com perfume de jasmim  
 Se lembra do jardim, ó maninha  
 Coberto de flor  
 Pois hoje só dá erva daninha  
 No chão que ele pisou

Se lembra do futuro  
 Que a gente combinou  
 Eu era tão criança e ainda sou  
 Querendo acreditar  
 Que o dia vai raiar  
 Só porque uma cantiga anunciou  
 Mas não me deixe assim, tão sozinho  
 A me torturar  
 Que um dia ele vai embora, maninha  
 Pra nunca mais voltar

*Maninha* é uma composição de Chico Buarque, dedicada à sua irmã, Miúcha. Modinha saudosista, romântica e melancólica, a canção retrata a lembrança das experiências inocentes de duas crianças, o enunciador e o interlocutor, comparando essas vivências com a realidade do presente.

Há, na canção, estratégias persuasivas do domínio artístico. Podemos verificar a figuratização nas expressões coloquiais, como o pronome *se* no início dos versos: “se lembra da fogueira / se lembra dos balões”. Podemos verificar também a acomodação da melodia ao texto, como em

Se **l**embra da fogueira  
Se **l**embra dos balões  
Se **l**embra dos luars dos sertões  
A **r**oupa no varal  
Feriado nacional  
E as **e**strelas salpicadas nas canções

Observamos, ainda, o dêitico vocativo com interjeição no verso “pois nunca mais cantei, ó maninha” que colabora para a persuasão figurativa, como defendido por Tatit (1987, p. 15).

Constatamos a persuasão passional na modalização do texto, apresentando um estado de conjunção (tempo lembrado) que se transforma em disjunção (quando o *ele* chega) e a possibilidade de retorno ao estado de conjunção (caso *ele* vá embora).

Na categoria de pessoa, temos um enunciador – *eu* – que se dirige a uma interlocutora, a irmã, carinhosamente chamada de *maninha*, e que se refere a uma terceira pessoa, marcada pelo pronome *ele*. As estratégias utilizadas constroem os *ethe*, do enunciador e da irmã, inocentes e sonhadores, mas que têm a inocência e os sonhos destruídos pela terceira pessoa. Dessa forma, na canção, temos três *ethe*: o do enunciador, o da irmã, igualmente inocentes e sonhadores, e o da terceira pessoa, o destruidor de sonhos, embora essa condição seja temporária, como podemos verificar nos versos “que um dia ele vai embora, maninha / pra nunca mais voltar”.

Observamos, também, que o *ele* sem referência funciona como um recurso de preservação da face, exigindo a inferência do leitor/ouvinte.

A seleção lexical também colabora para a construção dos *ethe* inocentes do enunciador e sua interlocutora: *fogueira*, *balões*, *maninha*, *sonho*, *assombração*, *jardim*, *criança*, *cantiga*. Da mesma forma, a seleção referente à terceira pessoa reitera o *ethos* do destruidor de sonhos, apresentados sempre ao final das estrofes: “pois nunca mais cantei, ó maninha / depois que ele chegou”; “pois hoje só dá erva daninha / no chão que ele pisou”.

A anáfora, presente em muitos versos, iniciando, estrategicamente cada estrofe, enfatiza o momento saudosista da enunciação, como podemos verificar em: “se lembra da fogueira / se lembra dos balões / se lembra dos luars dos sertões”.

A categoria de tempo é marcada pelo presente enunciativo que faz movimentos para trás para se referir ao tempo lembrado (pretérito imperfeito – concomitância 2), com aspecto durativo, não limitado, e também ao tempo de aparição da terceira pessoa na vida do enunciador e do interlocutor (pretérito perfeito 2 – concomitância 2), com valor aspectual limitado, acabado. Há, também, uma referência futura ao final da canção, marcando posterioridade ao momento referencial presente, como podemos verificar nos versos “que um dia ele vai embora, maninha / pra nunca mais voltar”. Dessa forma, a canção apresenta a dinâmica da vida: um tempo em que tudo é felicidade, um tempo infeliz e a crença de que esse tempo passará. Temos aqui, mais uma vez, a presença do interdiscurso *tudo passa*, frequente no período da ditadura. Para reforçar essa ideia, na canção aparece também a metáfora do *raiar do dia*, no verso “que o dia vai raiar”, comumente utilizada pelos compositores na época para se referir ao fim da ditadura.

Há, ainda, outros marcadores temporais significativos na canção: o advérbio *depois*, em oposição ao implícito *antes* (o tempo lembrado); o *hoje*, para se referir ao momento com a presença da terceira pessoa; *um dia*, para se referir ao momento futuro, sem a presença do *ele*, e o *nunca*, que aparece no início da canção para marcar a mudança na vida dos irmãos após a chegada do *ele* e também ao final, no último verso, para marcar o novo tempo, sem o *ele*.

A categoria de lugar também é importante para a construção de sentido do texto. Temos um enunciador que, em companhia do interlocutor, fala de um lugar referencial de desconforto, mas se refere a um lugar agradável da infância e acredita no retorno dessa situação. O enunciador, dessa forma, marca sua posição de inocência, embora o *ele* almeje destruir seus sonhos. Podemos verificar isso no verso “eu era tão criança e ainda sou”. Evidentemente, tal fala não se trata da infância física, mas da infância interior, que preserva os sonhos, a esperança, a perseverança que habita toda pessoa e que não pode ser destruída por ninguém.

Nessa perspectiva, temos, mais uma vez, a presença da dialética para marcar o tempo/espço do poder e do contrapoder nessa canção. E, parafraseando Konder (1988, p. 8, *apud* VALENTE, 1999, p. 61), a realidade, embora essencialmente contraditória, está em permanente transformação.

**Tabela 9**  
**Dialética em Maninha – Chico Buarque de Hollanda**

<b>Tempo/espço sem a 3ª pessoa</b>	<b>Tempo/espço com a 3ª pessoa</b>
com fogueiras, balões, roupa no varal, feriado nacional, estrelas, modinha falando de amor...	...nunca mais cantei depois que ele chegou
jaqueira, fruta no capim, sonhos em segredos, passos no porão, medo de assombração (típico da infância), almas com perfume, jardim coberto de flor....	...ervas daninhas no chão que ele pisou
planejamento do futuro, o raiar do dia...	....pra nunca mais voltar

• **Cálice – Chico Buarque e Gilberto Gil – 1978**

Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
Pai, afasta de mim esse cálice  
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga  
Tragar a dor, engolir a labuta  
Mesmo calada a boca, resta o peito  
Silêncio na cidade não se escuta  
De que me vale ser filho da santa  
Melhor seria ser filho da outra  
Outra realidade menos morta  
Tanta mentira, tanta força bruta

Como é difícil acordar calado  
Se na calada da noite eu me dano  
Quero lançar um grito desumano  
Que é uma maneira de ser escutado  
Esse silêncio todo me atordoa  
Atordoados eu permaneço atento  
Na arquibancada pra a qualquer momento  
Ver emergir o monstro da lagoa

De muito gorda a porca já não anda  
De muito usada a faca já não corta  
Como é difícil, pai, abrir a porta  
Essa palavra presa na garganta  
Esse pileque homérico no mundo  
De que adianta ter boa vontade  
Mesmo calado o peito, resta a cuca  
Dos bêbados do centro da cidade

Talvez o mundo não seja pequeno  
Nem seja a vida um fato consumado  
Quero inventar o meu próprio pecado



Quero morrer do meu próprio veneno  
 Quero perder de vez tua cabeça  
 Minha cabeça perder teu juízo  
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel  
 Me embriagar até que alguém me esqueça

*Cálice* foi composta para um grande evento promovido pela Polygram, mas foi impossibilitada de ser executada porque os compositores tiveram seus microfones desligados no exato momento em que começariam a cantá-la. “Tenho a impressão de que ela tinha sido apresentada à censura, tendo-nos sido recomendado que não a cantássemos, mas nós fizemos uma desobediência civil e quisemos cantá-la” (GIL *apud* SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 242). A canção tem Deus como interlocutor e questiona, metaforicamente, os horrores da ditadura, tendo como destaque a citação bíblica e a primorosa ambiguidade trabalhada pelos compositores em forma de paranomásia: *cálice/cale-se*.

Além disso, a canção apresenta intertextos/interdiscursos explícitos e implícitos que denunciam as ações criminosas dos militares. O mote da canção é a citação bíblica “Pai, afasta de mim esse cálice”, repetida em três versos, funciona como argumento de autoridade, já que um trecho da Bíblia não seria questionado pela censura, mas que, ao mesmo tempo, permite a analogia com a Paixão de Cristo, comparando-a com o sofrimento dos brasileiros, principalmente o dos torturados no período.

A súplica ao Pai vem em forma de questionamento, como em “como beber dessa bebida amarga” e “como é difícil acordar calado”. Outra referência bíblica aparece no verso “de que adianta ter boa vontade”, que dialoga com “paz na terra aos homens de boa vontade”, funcionando como um autoquestionamento do enunciador. Há, também, a alusão ao cruel assassinato do ativista Stuart Angel, em 1971, no verso “quero cheirar fumaça de óleo diesel”, técnica utilizada pelos torturadores para “embriagar” os torturados<sup>18</sup>. Temos, ainda, a pastichada referência ao ministro da Fazenda, Delfim Neto, no verso “de muito gorda a porca já não anda”, o que teria sido a causa da proibição da censura, como registra o próprio Chico Buarque: “foi o verso ‘de muito gorda a porca já não anda’ a causa da proibição. Os censores acharam que a porca era uma referência ao Delfim Neto.” (*apud* ABRIL COLEÇÕES, 1978, p. 25).

As metáforas empregadas na canção também são significativas para a construção de sentido de oposição ao regime e funcionam como recurso de preservação da face.

---

<sup>18</sup> No período da ditadura, durante a utilização dessa técnica de tortura, era comum o torturado fingir desmaio para que o algoz interrompesse a tortura. Por isso, o verso “*me embriagar até que alguém me esqueça*”.

- *cálice* → na Bíblia, representa o sangue de Jesus; na canção, o sangue dos brasileiros torturados durante o período;
- *bebida amarga* → a dificuldade de aceitar a realidade apresentada;
- *filho da santa / filho da outra* → refere-se à pátria mãe, comparada à prostituta, subentendida pela palavra “outra”;
- *o monstro da lagoa* → representa os mecanismos e estratégias utilizados pelos militares;
- *a porca* → pode representar o obeso ministro Delfim Neto, como pode, também, representar o sistema ditatorial, sujo, corrupto e ineficiente;
- *a faca* → representa a inoperância e ineficiência do sistema ditatorial;
- *pileque homérico no mundo* → representa os vários países em regime ditatorial no período;
- *inventar o próprio pecado* → refere-se às ações do enunciador em oposição ao regime, consideradas pelos militares como “erradas”;
- *morrer do próprio veneno* → refere-se às consequências das ações do enunciador;
- *perder de vez tua cabeça / perder teu juízo* → se libertar da opressão, das ideias dos militares, do “juízo” dos militares.

Estratégias persuasivas gerais são utilizadas, entre as quais podemos citar expressões que imprimem coloquialidade à situação locutiva, como na opção pelo pronome *me* iniciando o verso em “me embriagar até que alguém me esqueça” e o uso da expressão *me dano*, frequente nesse tipo de discurso. Há, também, como em todas as canções analisadas até o momento, a acomodação da melodia ao texto, como em

Como **beber** dessa bebida **amarga**  
 Tragar a **dor**, engolir a **labuta**  
 Mesmo **calada** a boca, resta o **peito**  
**Silêncio** na **cidade** não se **escuta**

Observamos, também, a modalização da melodia ascendente durante toda a canção e descendente na última estrofe, com a repetição do vocativo *pai*, em segunda voz. Tal estratégia colabora para a persuasão, funcionando como um eco, aguardando a resposta do interlocutor.

A categoria de pessoa é expressa pelo *eu* – enunciador que se refere a Deus para suplicar piedade. Essa escolha constrói um *ethos* enunciativo de desespero que recorre ao Pai como última alternativa para livrá-lo do sofrimento em que se encontra. Esse *ethos* é marcado pelas escolhas lexicais e sintáticas dos compositores: *tragar a dor, engolir a labuta, calada a*

*boca, filho da santa, calado, eu me dano, atordoado, atento, como é difícil, de que adianta ter boa vontade, perder de vez tua cabeça, perder teu juízo, me embriagar.* O *ethos* do interlocutor, por sua vez, é divino, salvador da pátria, o único com o poder de reverter a situação apresentada, por ser onisciente, onipotente e onipresente.

Outras escolhas lexicais são, igualmente, interessantes para a construção do sentido do texto. A palavra *silêncio* aparece duas vezes na canção; *calado(a)* aparece quatro vezes. Há também outras expressões do campo semântico do silêncio: “não se escuta”, “lançar um grito desumano / que é uma maneira de ser escutado”, “essa palavra presa na garganta”. Essas escolhas enfatizam o incômodo pela impossibilidade de liberdade de expressão, imposta pela ditadura e recorrente nas canções da época. Tais escolhas são reforçadas pelas expressões *resta o peito* e *resta a cuca*, para registrar que, embora calado, o enunciador tem sentimentos e raciocina.

O tempo selecionado pela mensagem é o presente enunciativo durativo (concomitância 1), marcando a coincidência entre o momento do acontecimento e o momento de referência. Tal escolha é coerente com a mensagem, já que o enunciador, na canção, clama pela piedade divina por não suportar mais a situação vivenciada durante um período.

Há alguns marcadores de espaço, como *na cidade, na arquibancada, centro da cidade*, que nos permite identificar o lugar onde vive o enunciador. Essas escolhas possibilitam uma visão extensiva da enunciação, alargando o espaço enunciativo. O espaço do interlocutor é o lugar da onipresença de Deus.

• **Desesperar jamais – Ivan Lins e Vitor Martins – 1979**

Desesperar jamais  
Aprendemos muito nesses anos  
Afinal de contas não tem cabimento  
Entregar o jogo no primeiro tempo

Nada de correr da raia  
Nada de morrer na praia  
Nada, nada, nada de esquecer

No balanço de perdas e danos  
Já tivemos muitos desenganos  
Já tivemos muito que chorar  
Mas agora, acho que chegou a hora  
De fazer valer o dito popular

Desesperar jamais  
Cutucou por baixo, o de cima cai  
Desesperar jamais  
Cutucou com jeito, não levanta mais

Canção do compositor Ivan Lins e do letrista Vitor Martins, *Desesperar jamais* foi sucesso na voz do próprio Ivan Lins e, também, da intérprete Simone. Com uma linguagem bem coloquial, o samba retrata os momentos finais do período da ditadura com toques de vislumbre da abertura política.

Entre as estratégias persuasivas gerais, temos diversas expressões coloquiais que presentificam a situação locutiva: *entregar o jogo no primeiro tempo, correr da raia, morrer na praia, cutucou por baixo, cutucou com jeito*. A persuasão figurativa também está presente na acomodação da melodia ao texto e na modalização da melodia com ascendência e extensão de determinadas(os) sílabas/vocábulos, como podemos verificar em

Desesperar **jamais**  
Aprendemos muito nesses **anos**  
Afinal de **contas** não tem cabimento  
Entregar o **jogo** no primeiro **tempo**

Vale destacar que a letra curta com uma linguagem simples, somando-se ao ritmo alegre e dançante também colabora para a persuasão e para o sucesso da canção.

Há também a persuasão passional no arranjo modal /*saber*/ - “aprendemos muito nesses anos” e /*poder*/ - “nada de correr da raia / nada de morrer na praia / nada, nada, nada de esquecer”.

Entre as estratégias específicas, destacam-se as metáforas *correr da raia* e *morrer na praia*, que têm significados importantes durante o período: a primeira significando *tornar-se covarde* e a última, *desistir de algo após grande esforço*.

Na categoria de pessoa, temos um enunciador coletivo, marcado pelas desinências das formas verbais *aprendemos* e *tivemos*. Assim, o enunciador fala com seu interlocutor, mas se soma a ele como forma de motivação para fazê-lo desistir da entrega, do abandono da luta. Para isso, também o compositor faz uma seleção lexical que confirma que o mais difícil já foi superado: *perdas, danos, desenganos, chorar*. E a virada desse sentimento de fracasso é marcada sintaticamente pela conjunção *mas* no verso “mas agora, acho que chegou a hora / de fazer valer o dito popular / *desesperar jamais*”.

Há, ainda, a referência a uma 3ª pessoa, marcada pela expressão *o de cima*, que pode se referir aos que estão no poder, ou seja, aos que ocupam uma posição superior na pirâmide social. Na canção, o *ethos* dessa pessoa é negativo: alguém que não se sustenta, se provocado, como podemos verificar nos versos “cutucou por baixo, o de cima cai” / “cutucou com jeito, não levanta mais”. Aqui, vale ressaltar que o valor do verbo *cutucar* pode ser conotativo, significando *provocar*.

Na categoria de tempo, temos o presente enunciativo pontual (concomitância 1) – “afinal de contas não tem cabimento” – que se desloca para trás (pretérito perfeito 1 – não concomitância) – “já tivemos muitos desenganos”, “já tivemos muito que chorar” – para se referir a um período já percorrido pelos sujeitos da situação locutiva. Essa opção constrói um *ethos* que considera sua experiência e acredita que alcançará o que buscou e, ao mesmo tempo, motiva o interlocutor para que não desista antes da hora. Ao mesmo tempo, a situação locutiva apresenta um *ethos* desanimado do interlocutor, que necessita de motivação externa para continuar sua busca.

Vale destacar que a segunda estrofe tem valor imperativo: “nada de correr da raia” (não corra da raia) / “nada de morrer na praia” (não morra na praia) / “nada, nada, nada de esquecer” (não se esqueça). A repetição do termo *nada* também enfatiza a ordem dada pelo enunciador.

Não há marcas de categoria de espaço, já que não podemos considerar *raia* e *praia* como lugares, pois foram utilizados metaforicamente na canção.

- **Admirável gado novo – Zé Ramalho – 1980**

Vocês que fazem parte dessa massa  
 Que passa nos projetos do futuro  
 É duro tanto ter que caminhar  
 E dar muito mais do que receber  
 E ter que demonstrar sua coragem  
 À margem do que possa parecer  
 E ver que toda essa engrenagem  
 Já sente a ferrugem lhe comer  
 Êh, ôô, vida de gado  
 Povo marcado  
 Êh, povo feliz!

Lá fora faz um tempo confortável  
 A vigilância cuida do normal  
 Os automóveis ouvem a notícia  
 Os homens a publicam no jornal  
 E correm através da madrugada  
 A única velhice que chegou  
 Demoram-se na beira da estrada  
 E passam a contar o que sobrou!  
 Êh, ôô, vida de gado  
 Povo marcado  
 Êh, povo feliz!

O povo foge da ignorância  
 Apesar de viver tão perto dela  
 E sonham com melhores tempos idos  
 Contemplam esta vida numa cela  
 Esperam nova possibilidade  
 De verem esse mundo se acabar  
 A arca de Noé, o dirigível,  
 Não voam, nem se pode flutuar  
 Êh, ôô, vida de gado

Canção que alavancou o sucesso midiático do paraibano Zé Ramalho, dono de “uma voz rude e cavernosa que complementa e dá convicção ao mundo contraditório, delirante e apocalíptico que a caracteriza”. (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 263).

O título intertextual da canção é significativo para descrever o povo brasileiro em tempos ditatoriais, como registra Severiano e Mello (1998, p. 263).

Inspirada no título *Admirável Mundo Novo*, de um livro de Aldous Huxley, a composição comenta a sina do povão, que se repete em cada geração, manejada pelos interesses dos poderosos. Isso é exposto em três veementes estrofes, que são intercaladas por um refrão-aboio, seco e irônico: “Eh eh vida de gado / povo marcado, eh / povo feliz.

A canção apresenta a persuasão figurativa, conforme descrição de Tatit (1987, p. 6-25), principalmente pelos dêiticos exclamativos e interjetivos, como em “Êh, oô, vida de gado / povo marcado / Êh, povo feliz!” e pela acomodação da melodia ao texto, como podemos verificar nos seguintes versos, configurando escolhas que colaboram para a coloquialidade da situação locutiva, como apontado por Tatit (1987, p. 6-25).

Vocês que **fazem parte** dessa **massa**  
 Que **passa** nos projetos do futuro  
**É duro tanto** ter que caminhar  
 E **dar** muito **mais** do que receber

A canção apresenta condições e espaços distintos para o enunciador e para o interlocutor. Assim, temos um enunciador consciente do seu papel social, crítico que, em forma de denúncia, apresenta um *ethos* negativo do interlocutor coletivo: acomodado, ignorante, acrítico, marginalizado e animalizado, comprovado pelo refrão da canção, repetido ao final de cada estrofe: “Êh, oô, vida de gado / povo marcado / Êh, povo feliz!”. Dessa forma, o destaque da canção é a apresentação dessa realidade, com o objetivo de acordar essa *massa*. Merece destaque também a categoria de espaço ocupada pelo interlocutor: *a cela*, como podemos verificar nos versos “e sonham com melhores tempos idos / contemplam esta vida numa cela”, denunciando a ilusão do povo brasileiro, que aguarda passivamente uma vida melhor, com novas possibilidades. A *cela*, espaço do interlocutor, aparece em oposição ao dêitico espacial *lá fora*, que simboliza a liberdade, o direito de ir e vir.

Temos também duas relações intertextuais na canção. A primeira no título da música, como já apontado, é uma referência à obra de Aldous Huxley, *Admirável Mundo Novo*, e a segunda à passagem bíblica da construção da Arca de Noé, que, para salvar sua família e um casal de cada espécie de animal do grande dilúvio que destruiria o planeta, construiu uma arca para acolhê-los.

As escolhas lexicais também são interessantes e colaboram para a construção de sentido do texto. Dessa forma, para se referir à vida do interlocutor, o compositor seleciona

determinadas expressões que exprimem a insatisfação pela vida difícil da *massa*, como podemos verificar, principalmente, na primeira estrofe.

Vocês que fazem parte dessa **massa**  
 Que passa nos projetos do futuro  
**É duro tanto ter que caminhar**  
**E dar muito mais do que receber**  
**E ter que demonstrar sua coragem**  
 À **margin** do que possa parecer  
 E ver que toda essa engrenagem  
 Já sente a **ferrugem** **lhe comer**  
 Êh, oô, **vida de gado**  
**Povo marcado**  
 Êh, **povo feliz!**

Os poderosos da imprensa são tratados como *os homens* que sobrevivem às variadas situações adversas, contando o que sobrou. Temos também a prosopopeia no verso “os automóveis ouvem a notícia”. Há também a ironia no verso “Êh, povo feliz!”.

Na categoria de pessoa, há, intencionalmente, o apagamento do sujeito enunciador, trabalho no plano não embreado e deslocamento da atenção para o interlocutor, apresentado com um *ethos* negativo, conforme já descrito. Para isso, o compositor utiliza a palavra *massa* para identificar o *ethos* coletivo.

Coerentemente com a intenção locutiva, a categoria de tempo selecionada para a composição é o presente enunciativo durativo, com coincidência entre o momento referencial e o momento enunciativo.

- **Coração civil – Milton Nascimento e Fernando Brant – 1981**

Quero a utopia, quero tudo e mais  
 Quero a felicidade nos olhos de um pai  
 Quero a alegria, muita gente feliz  
 Quero que a justiça reine em meu país  
 Quero a liberdade, quero o vinho e o pão  
 Quero ser amizade, quero amor, prazer  
 Quero nossa cidade sempre ensolarada  
 Os meninos e o povo no poder, eu quero ver  
 São José da Costa Rica, coração civil  
 Me inspire no meu sonho de amor Brasil  
 Se o poeta é o que sonha o que vai ser real  
 Vou sonhar coisas boas que o homem faz  
 E esperar pelos frutos no quintal  
 Sem polícia, nem a milícia, nem feitiço, cadê poder?  
 Viva a preguiça, viva a malícia que só a gente é que sabe ter  
 Assim dizendo a minha utopia  
 Eu vou levando a vida, eu vou viver bem melhor  
 doido prá ver o meu sonho teimoso um dia se realizar  
 E eu viver bem melhor

*Coração Civil* é canção de Milton Nascimento, com letra do mineiro Fernando Brant. Compõe, juntamente com *Menestrel das Alagoas* e *Coração de Estudante*, as canções que

fizeram sucesso nos movimentos de mobilização popular no processo de redemocratização do país.

Dentre as estratégias persuasivas gerais, podemos verificar poucos registros de coloquialidade, como o pronome oblíquo iniciando a frase em “me inspire no meu sonho de amor Brasil” e as expressões “cadê poder?” e “pra ver o meu sonho”. A figuratização também expressa a coloquialidade na acomodação da melodia ao texto, como em

Quero a **utopia**, quero tudo e **mais**  
 Quero a **felicidade** nos olhos de um **pai**  
 Quero a **alegria** muita gente **feliz**  
 Quero que a **justiça** reine em meu país

Há a persuasão passional no arranjo modal / querer / transformar a utopia em realidade e / poder /, levando o estado disjuntivo ao conjuntivo.

Dentre as estratégias persuasivas específicas, consideramos importantes as escolhas lexicais que remetem ao campo semântico dos sentimentos: *felicidade, alegria, justiça, liberdade, amizade, amor, prazer, utopia*. Essas escolhas são coerentes com a intenção discursiva do compositor e demonstram a alegria pela abertura política e pela reconquista da liberdade de expressão. Tais escolhas lexicais são responsáveis pela construção de um *ethos* enunciativo utópico, sonhador, que esperava por dias melhores e comemora a chegada desse momento.

Outra referência importante para a construção do sentido do texto é a caracterização estereotipada do povo brasileiro – *preguiça, malícia, teimoso* – e a referência aos militares – *polícia, milícia, feitiço, poder*.

Temos uma relação intertextual importante, na citação da *Convenção Americana sobre os Direitos Humanos*, também denominada *Pacto de San José da Costa Rica*, realizada nessa cidade, em 22 de novembro de 1969, pela Organização dos Estados Americanos, da qual o Brasil é membro. A convenção trata dos direitos civis e políticos do homem, incluindo a liberdade de pensamento e de expressão e entrou em vigência em 18 de julho de 1978. Há, ainda, a relação intertextual na alusão à passagem bíblica da Santa Ceia, no verso “quero a liberdade, quero o vinho e o pão”, o qual, na canção, constrói o sentido de justiça e de igualdade, tão sonhado pelos brasileiros.

A categoria de pessoa é expressa pela desinência de 1ª pessoa do singular, colaborando para a construção de um *ethos* assumido, sem necessidade de preservar a face, postura possível no período do lançamento da canção. Dessa forma, podemos verificar, pelas escolhas do compositor, que o início da abertura política pode ser demonstrado discursivamente. Temos também os embreantes de pessoa *meu* e *minha*, respectivamente, nos versos “doido pra



ver o meu sonho teimoso um dia se realizar e “assim dizendo a minha utopia”. No verso “quero nossa cidade sempre ensolarada”, o enunciador se torna coletivo.

A categoria de tempo selecionada pelo compositor é o presente enunciativo durativo, pois, pela mensagem, é possível afirmar que temos um presente de continuidade.

Na categoria de espaço, temos a referência à *cidade* no verso “quero nossa cidade sempre ensolarada”, o que demonstra uma visão extensiva do espaço enunciativo.

### • **Metáfora – Gilberto Gil – 1982**

Uma lata existe para conter algo  
Mas quando o poeta diz: “Lata”  
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo  
Mas quando o poeta diz: “Meta”  
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso, não se meta a exigir do poeta  
Que determine o conteúdo em sua lata  
Na lata do poeta tudonada cabe  
Pois ao poeta cabe fazer  
Com que na lata venha caber  
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta  
Deixe a sua meta fora da disputa  
Meta dentro e fora, lata absoluta  
Deixe-a simplesmente metáfora

*Metáfora* é uma metapoesia, uma das mais belas do compositor Gilberto Gil. Foi selecionada para compor o *corpus* desta pesquisa porque é interessante do ponto de vista da discussão do *ethos* prévio de compositor de músicas de protesto, estereótipo comum no período da ditadura militar que, de certa forma, incomodava os compositores que vivenciaram a época, como registra o próprio Gil.

Uma canção que transcende ao propósito genérico da minha obra, que é ser uma obra de compositor, como se houvesse um ligeiro deslocamento do ser poético para cima do ser musical, ou talvez para o lado; de todo modo, um deslocamento qualquer que lhe dá distinção [...] Eu queria responder às cobranças, que nos eram feitas na época, de conteúdos mais dirigidamente político-sociais, e falar da independência do poeta; do fato de a poesia e a arte em geral pertencerem ao mundo da indeterminação, da incerteza, da imprevisibilidade, da liberdade, do paradoxo. O poeta Haroldo de Campos se identificou com a canção, que de fato é sobre – e para – todos nós: eles, os concretistas, que foram atacados pelos conteudistas, e nós, os baianos, que abraçamos a causa deles. (Disponível em [http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php?filtro=m](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php?filtro=m) Acesso em: 31 dez. 2011)

E, certamente, esse é o grande mote da canção: as metáforas *lata* e *meta* com significados ilógicos, capacidade frequente na imaginação do poeta. Assim, na *lata*, utensílio que serve para conter algo, cabe o *incontível*; a *meta*, que busca um alvo, pode ter nele o *inatingível*.

Vale ressaltar também o uso das homógrafas heterofônicas *meta* (substantivo) e *meta* (verbo) na canção. O jogo das palavras imprime um valor lúdico e criativo que condiz com a mensagem do texto. Outra escolha importante que também colabora com a criatividade do poeta, tema da canção, são os neologismos *tudonada* e *incontível*.

Temos, entre as estratégias gerais de persuasão, a acomodação da melodia ao texto, como podemos verificar nos versos

Uma **lata** existe para conter algo  
Mas **quando** o poeta **diz**: “**Lata**”  
Pode **estar** querendo **dizer** o **incontível**

Dentre as estratégias específicas, além das metáforas já citadas, temos também a dialética na oposição *tudo/ nada*, *conter algo/ incontível*, *venha caber/incabível* e *dentro/ fora*. A opção pela dialética na canção é coerente com a mensagem e colabora significativamente para a construção de um *ethos* enunciativo crítico, original, criativo, alguém que não aceita rótulos e exige que respeitem sua individualidade. Em oposição a isso, o enunciador constrói um *ethos* do interlocutor negativo, alguém que prejudica o outro e é condenado pelo enunciador em tom imperativo, como pode ser comprovado na última estrofe da canção.

Deixe a meta do poeta, não discuta  
Deixe a sua meta fora da disputa  
Meta dentro e fora, lata absoluta  
Deixe-a simplesmente metáfora

Na categoria de pessoa, temos um apagamento do sujeito. Observamos que, aqui, a opção por essa estratégia não se configura como preservação de face, como apontado em outras canções do período, mas como uma priorização da tese apresentada: defender e exigir respeito à capacidade criativa do poeta. Dessa forma, o compositor opta por apresentar o tema em 3ª pessoa do singular, mas, ao mesmo tempo, se dirigir a um possível interlocutor, marcado pela desinência dos verbos no imperativo [*não*] *se meta*, *deixe* e *não discuta*.

A categoria de tempo é expressa pelo presente omnitemporal, pois o momento referencial é ilimitado, como nos versos “uma lata existe para conter algo” e “uma meta existe para ser um alvo”. Também temos o presente do futuro (concomitância 3) na referência ao poeta, nos versos “pode estar querendo dizer o incontível” e “pode estar querendo dizer o inatingível”.

A categoria de espaço não é explícita na canção, entretanto isso também é coerente com a mensagem apresentada, já que o poeta, dialeticamente, cabe em qualquer lugar ou em lugar algum.

Podemos verificar que a intenção de Gil, apresentada no início dessa análise, foi alcançada na mensagem da canção, embora acreditemos que a participação artística na política nesse período foi tão importante que o *ethos* revolucionário dessa classe habitará o imaginário da nação brasileira para sempre. Dessa forma, podemos concluir com as reflexões de Charaudeau (2006, p. 116) sobre *ethos* prévio.

Como aceitar que a imagem que o sujeito falante faz dele próprio não corresponderia ao que ele é como indivíduo? Aqui está um dos menores paradoxos da comunicação humana: sabemos que todo sujeito que fala pode jogar com máscaras, ocultando o que ele é pelo que diz, e, ao mesmo tempo, o interpretamos como se o que ele dissesse devesse necessariamente coincidir com o que ele é. Há uma espécie de desejo de essencialização, tanto da parte do locutor quanto da do interlocutor, nessa busca de sentido de discurso.

• **Menestrel das Alagoas – Milton Nascimento e Fernando Brant – 1983**

Quem é esse viajante  
 Quem é esse menestrel  
 Que espalha esperança  
 E transforma sal em mel?  
 Quem é esse saltimbanco  
 Falando em rebelião  
 Como quem fala de amores  
 Para a moça do portão?  
 Quem é esse que penetra  
 No fundo do pantanal  
 Como quem vai manhãzinha  
 Buscar fruta no quintal?  
 Quem é esse que conhece  
 Alagoas e Gerais  
 E fala a língua do povo  
 Como ninguém fala mais?  
 Quem é esse?  
 De quem essa ira santa  
 Essa saúde civil  
 Que tocando a ferida  
 Redescobre o Brasil?  
 Quem é esse peregrino  
 Que caminha sem parar?  
 Quem é esse meu poeta  
 Que ninguém pode calar?  
 Quem é esse?

*Menestrel das Alagoas* é um dos pontos altos da carreira de Milton Nascimento e Fernando Brant nos anos que antecederam o processo de redemocratização do Brasil. Considerada “um cântico de mobilização popular” (SEVERIANO, 2008, p. 372), fez grande sucesso, junto com *Coração de Estudante* e *Coração Civil*, durante o *Movimento Diretas Já*. É uma homenagem ao senador Teotônio Vilela, conhecido como *Menestrel das Alagoas*, que faleceu em 27/11/1983, vítima de um câncer generalizado. Teotônio foi um incansável defensor da liberdade política no país.

O texto da canção é feito somente com interrogações, o que colabora significativamente para a coloquialidade do discurso, presentificando a situação locutiva,

como apontado por Tatit (1987, p. 23). Há também, nesta canção, como nas demais analisadas, a acomodação da melodia ao texto, como podemos verificar em

Quem é esse viajante  
 Quem é esse menestrel  
 Que espalha esperança  
 E transforma sal em mel?

Dentre as estratégias específicas, temos a opção pela dialética para descrever o senador: “transforma sal em mel”, “falando em rebelião/ como quem fala de amores”, “penetra no fundo do pantanal / como quem vai manhãzinha / buscar fruta no quintal”, “fala a língua do povo / como ninguém fala mais”, “ira santa”, “saúde civil / que tocando a ferida”. Tal estratégia colabora significativamente para a construção do *ethos* do homenageado, representado pelo pronome interrogativo *quem* e pelo pronome demonstrativo *esse*: um cidadão que saiu de sua terra natal (Alagoas) e viajou pelo país (Alagoas, Gerais, Pantanal) para construir e reconstruir a história, discursando em uma linguagem, ao mesmo tempo, revolucionária e poética. E, para a descrição de qualidades tão distintas, o compositor seleciona o paradoxo *ira santa*, que colabora para a construção do sentido pretendido. Sobre isso, vale lembrar que o que diz Charaudeau (2006, p. 88) vai ao encontro do *ethos* do político Teotônio Vilela, construído na canção de Milton Nascimento e Fernando Brant.

A via é estreita para o político, que, não sabendo quais são, em dado momento, os imaginários mais sensíveis, deve saber conjugar os contrários: mostrar-se, ao mesmo tempo, diplomata e engajado, protetor e dinâmico, distante (a grandeza o obriga) e próximo (a cidadania o compele), astuto, mas honesto, rico, mas não corrompido etc., uma vez que uma mesma atitude pode ser construída como imagem positiva por seus partidários e negativa por seus adversários.

Na categoria de pessoa, temos um apagamento do sujeito que, como na canção anterior, não se configura em preservação de face, mas em um deslocamento de atenção para o homenageado (3ª pessoa). O interlocutor não aparece na canção, provavelmente, pelo mesmo motivo. Dessa forma, nessa composição, não há *ethos* do enunciadador e do interlocutor e sim, de uma 3ª pessoa.

A categoria de tempo é expressa pelo presente enunciativo (concomitância 1), já que há coincidência entre o momento referencial e o momento enunciativo.

A categoria de espaço é expressa pela extensão de atuação do senador, nas referências aos lugares por onde passou: *Alagoas*, *Gerais* (uma referência a Minas Gerais) e *Pantanal*. Essas referências são importantes para a construção do *ethos* de engajamento político do senador: alguém que não se limitou a atuar na região natal, situação frequente quando se trata de atuação política.

• **Vai passar – Chico Buarque e Francis Hime – 1984**

Vai passar  
 Nessa avenida um samba  
 popular  
 Cada paralelepípedo  
 Da velha cidade  
 Essa noite vai  
 Se arrepiar  
 Ao lembrar  
 Que aqui passaram  
 sambas imortais  
 Que aqui sangraram pelos  
 nossos pés  
 Que aqui sambaram  
 nossos ancestrais

Num tempo  
 Página infeliz da nossa  
 história  
 Passagem desbotada na  
 memória  
 Das nossas novas  
 gerações  
 Dormia  
 A nossa pátria mãe tão  
 distraída  
 Sem perceber que era  
 subtraída  
 Em tenebrosas  
 transações

Seus filhos  
 Erravam cegos pelo  
 continente  
 Levavam pedras feito  
 penitentes  
 Erguendo estranhas  
 catedrais  
 E um dia, afinal  
 Tinham direito a uma  
 alegria fugaz  
 Uma ofegante epidemia  
 Que se chamava carnaval  
 O carnaval, o carnaval  
 (Vai passar)  
 Palmas pra ala dos  
 barões famintos  
 O bloco dos napoleões  
 retintos  
 E os pigmeus do *boulevard*  
 Meu Deus, vem olhar  
 Vem ver de perto uma  
 cidade a cantar  
 A evolução da liberdade  
 Até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê  
 Ai, que vida boa, olará  
 O estandarte do sanatório  
 geral vai passar  
 Ai, que vida boa, olerê  
 Ai, que vida boa, olará  
 O estandarte do sanatório  
 geral  
 Vai passar

“‘Vai passar’ é um extenso samba-enredo de versos libertários, que comentam de forma alegórica o fim da ditadura” (SEVERIANO E MELLO, 1998, p. 319). A canção, de Chico Buarque e Francis Hime, lançada no final dos anos de chumbo, apresenta um enunciador sem medo de revelar a realidade brasileira. Teve grande repercussão nacional, com grande sucesso nos meios midiáticos.

Nessa canção, os compositores trabalham a melodia enfatizando a entoação silábica das palavras. Essa estratégia colabora para a memorização da letra e persuasão da canção.

Vai **pas-sar**  
Nessa aveni-**da um sam-ba**  
**po-pu-lar**

Há várias palavras / expressões coloquiais e exclamativas que presentificam a situação comunicativa e também funcionam como estratégias persuasivas, como descrito por Tatit (1986, p. 6-25): “se arrepiar”, “ai que vida boa, olerê”, “ai que vida boa, olará”.

Há também a persuasão passional na passagem do estado disjuntivo do tempo passado para o estado conjuntivo do presente.

Entretanto, nenhuma estratégia geral se sobrepõe às estratégias específicas da canção. A metáfora é a estratégia dominante nessa canção e apresenta a relação domínio origem/domínio alvo com valores significativos para o período da ditadura, principalmente porque recuperam outros períodos da história do país, funcionando como uma síntese do período da ditadura militar. Podemos citar alguns exemplos:

– *página infeliz da nossa história / passagem desbotada na memória* → a ditadura

– *tenebrosas transações* → planejamento e execução do golpe militar

– *filhos da pátria, cegos pelos continente* → brasileiros exilados

– *Pedras* → culpas

– *alegria fugaz, ofegante epidemia* → carnaval, momento catártico durante a ditadura

– *barões famintos, napoleões retintos, pigmeus do boulevard* → o povo fantasiado

– *o estandarte* → a conquista da liberdade

– *sanatório geral* → o país durante o período da ditadura

– *o dia clarear* → o fim da ditadura.

Os compositores utilizam o campo semântico relacionado ao carnaval para delimitar o tema da canção: *ala, evolução, bloco, estandarte, palmas*. Essas escolhas lexicais transmitem a euforia, a intensa alegria do povo para comemorar o fim da ditadura. Temos, então, mais uma vez, o princípio da interdiscursividade (*depois da tempestade, vem a bonança*) em forma de carnavalização para demonstrar a alegria de viver esse momento, recuperando a história e a formato do Carnaval do Rio de Janeiro, tanto no ritmo da canção, um samba-enredo, quanto na forma de organização desse evento, o desfile das escolas em alas, com um enredo específico. A “tempestade” é expressa nas quatro primeiras estrofes da canção e a “bonança”, na última estrofe, com a apoteose.

Algumas expressões são utilizadas, explorando-se a ambiguidade: *vai passar* (pode se referir ao momento da ditadura ou à passagem da escola na avenida); *a evolução da liberdade* (pode se referir à evolução da escola ou ao amadurecimento do sentimento de liberdade do povo).

Nos versos “passagem desbotada na memória / das nossas novas gerações”, os compositores “preveem” que as futuras gerações não terão noção da amplitude dessa conquista – a liberdade de expressão – opondo-as à juventude engajada dos anos de chumbo.

Observamos também a primorosa utilização da figura de linguagem oximoro como forma de harmonizar ideias contrárias na identidade/caracterização do povo brasileiro durante o período da ditadura em *barões famintos* e *napoleões retintos*. Essas expressões definem, com exatidão, a reação do povo diante do sofrimento nesse período (momentos de apagamento da realidade).

Há, também, a utilização da *prosopopeia* como forma de vivificar esse momento. A opção por essa estratégia demonstra que até o que não tem vida se tornou vivo para presenciar o fato histórico: “vai passar/ nessa avenida um samba / popular”, “cada paralelepípedo / da velha cidade / essa noite / vai se arrepiar”, “dormia / a nossa pátria mãe tão / distraída / sem perceber que era / subtraída”, “cidade a cantar”.

O dêitico vocativo *Meu Deus* e os dêiticos imperativos *vem olhar, vem ver de perto* também têm valores significativos, expressando a personificação do Divino, de modo que Ele testemunhe o fato.

A repetição de algumas expressões / versos também intensifica o momento vivenciado: “que se chamava carnaval / o carnaval, o carnaval”, “Ai, que vida boa, olerê / Ai, que vida boa, olará”. Observamos também que a interjeição *ai* no início desses versos expressa o “tamanho” da alegria, reforçado pelo cantarolar *olerê, olará*.

A categoria de pessoa selecionada pelos compositores é a primeira pessoa do plural, para intensificar o coletivo. Essa opção é coerente para a construção do sentido do texto, já que não se trata de manifestação individual do enunciador, mas de toda nação brasileira, como podemos identificar na utilização destes embreantes de pessoas: *nossos ancestrais*, *nossa história*, *nossas novas gerações*. Ocorre também o apagamento da pessoa quando o compositor se refere ao fato histórico, com opção pela terceira pessoa do singular, como descrito por Maingueneau (2008, p. 127). Aqui, essa estratégia valoriza a informação (o fim da ditadura militar): “vai passar/ nessa avenida um samba / popular”, “o estandarte do sanatório / geral / vai passar”.

Com relação à categoria de tempo, o momento de referência é o presente enunciativo (concomitância 1) – “Meu Deus, vem olhar (olha),/ vem ver (veja) de perto” –, com movimentos para trás (não concomitância 1 – pretérito perfeito 1) para se referir ao passado – “que aqui passaram / sambas imortais”; “que aqui sangraram pelos / nossos pés / que aqui sangraram / nossos ancestrais” –, determinando o aspecto acabado dessa ação; e para frente (não concomitância 1 – futuro do presente 1) para se referir ao futuro (início da democracia, tempos de liberdade) – *vai passar* (passará). Para determinar o aspecto durativo do período da ditadura (20 anos), os compositores optam pela utilização do pretérito imperfeito do indicativo (momento referencial pretérito – tempo enuncivo – concomitância 2): “seus filhos / erravam cegos pelo / continente / levavam pedras feito / penitentes”, “tinham direito a uma / alegria fugaz”...

Observamos, também, dêiticos espaciais, como *aqui* (Brasil), *pelo continente* (extensão territorial do exílio de muitos brasileiros), e dêiticos temporais, como *Num tempo* (referência ao passado), *E um dia* (referência ao futuro, marca um novo tempo no país).

Dessa forma, por todas as marcas discursivas descritas, podemos verificar que a canção apresenta um *ethos* discursivo imensamente feliz com o sonho da liberdade conquistado, sentimento que só pode ser expresso pelo carnaval, com uma comemoração intensa. A referência aos fatos históricos passados denota que o sofrimento vivido nesse período deve ser lembrado por todos os brasileiros, como forma de alerta para que nunca mais tenhamos de experimentá-los novamente.

## 6.1 Resumo da análise do *corpus*

Apresentamos, agora, um resumo da análise do *corpus* que nos permite ter uma visão geral e sintética das estratégias encontradas nas canções analisadas.



**Tabela 10**  
**Resumo da análise do *corpus***

<b>Ano</b>	<b>Música</b>	<b>Autoria</b>	<b>Estratégias gerais</b>	<b>Estratégias específicas</b>	<b><i>Ethe</i> discursivos</b>
<b>1964</b>	<b>Menino das laranjas</b>	Théo de Barros	<p>– Persuasão figurativa: discurso direto, acomodação da melodia ao texto, coloquialidade.</p> <p>– Persuasão passional: descrição do menino;</p> <p>– Persuasão decantatória: ascendência/descendência melódica.</p>	<p>– Escolhas lexicais intencionais, ambiguidade.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> 3<sup>a</sup> pessoa do singular;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> morro X cidade.</p> <p><b><i>Ethos</i> do enunciador:</b> observador da realidade;</p> <p><b><i>Ethos</i> do interlocutor:</b> compassivo com a realidade do menino;</p> <p><b><i>Ethos</i> do menino (3<sup>a</sup> pessoa):</b> sofredor, batalhador, sonhador.</p>
					<p>– <b>pessoa:</b> eu / você;</p> <p>– <b>tempo:</b></p>

1965	Olê, olá	Chico Buarque	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão passional: conjunção/ disjunção.</p>	<p>– Preservação de face: prosopopeias, pronomes sem referência, oração sem sujeito;</p> <p>– Escolhas lexicais e sintáticas intencionais;</p> <p>– Anáfora;</p> <p>– Interdiscurso: carnavalização.</p>	<p>presente enunciativo pontual;</p> <p>– <b>espaço:</b> aqui / na roda.</p> <p><b>Ethos do enunciator:</b> realista e motivado para busca de alternativas;</p> <p><b>Ethos do interlocutor:</b> chorosa, descrente na mudança.</p>
1966	Disparada	Geraldo Vandré e Théo de Barros	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão passional: aventura narrativa; relações modais: saber/poder.</p>	<p>– Metáforas: <i>ser boi / ser boiadeiro / ser cavaleiro</i>;</p> <p>– anáfora;</p> <p>– Escolhas lexicais intencionais: campo semântico animal.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> eu / você;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo / pretérito perfeito.</p> <p>– <b>espaço:</b> enunciativo, distante do sertão.</p> <p><b>Ethos do enunciator:</b> um cidadão que deixa de ser</p>

					boi/boiadeiro para ser cavaleiro (consciente e crítico); <b>Ethos do interlocutor:</b> alguém que concorda ou não com o enunciador.
1967	<b>Viola enluarada</b>	Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Persuasão figurativa: coloquialidade, dêiticos exclamativos, acomodação da melodia ao texto;</li> <li>– Persuasão decantatória: ascendência melódica.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Preservação de face: metonímia;</li> <li>– Escolhas lexicais intencionais: campo semântico guerra;</li> <li>– Interdiscurso: carnavalização.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <b>persona:</b> 3ª pessoa do singular;</li> <li>– <b>tempo:</b> presente enunciativo omnitemporal;</li> <li>- <b>espaço:</b> campo e cidade.</li> <li><b>Ethos do enunciador:</b> crítico e atuante.</li> </ul>
	<b>Roda viva</b>	Chico Buarque	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Persuasão figurativa: coloquialidade e acomodação da melodia ao texto;</li> <li>– Persuasão passional: conjunção/ disjunção.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Preservação de face: metáfora e prosopopeia; sujeito coletivo.</li> <li>– Escolhas lexicais intencionais: campo semântico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– <b>persona:</b> gente / nós;</li> <li>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</li> <li>– <b>espaço:</b> lugar diferente do ocupado pelo</li> </ul>

			<p>– Persuasão decantatória: ascendência e descendência melódica.</p>	<p>infância; – Interdiscurso: tudo passa. – Dialética: construir/ destruir.</p>	<p>poder.  <b>Ethe do enunciator/ interlocutor:</b> denuncia a invasão do seu espaço.</p>
1968	<b>Pra não dizer que não falei de flores</b>	Geraldo Vandré	<p>– Persuasão figurativa: acomodação da melodia ao texto; – Persuasão passional: disjunção / convite à conjunção; – Persuasão decantatória: melodia simples (dois acordes).</p>	<p>– Sujeito coletivo; – Gerúndio; – Polissíndeto; – Escolhas lexicais intencionais: campo semântico de igualdade (contrapoder)/ bélico (poder); – Dialética: armados ou não/ amados ou não; – Intertexto: Hino da Independência e Hino Nacional Brasileiro.</p>	<p>– <b>peessoa:</b> nós / eles; – <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo; – <b>espaço:</b> ruas, escolas, campos, construções (enunciador) / quartéis (interlocutores).  <b>Ethe do enunciator/ interlocutor:</b> revolucionários; <b>Ethos da 3ª pessoa (eles):</b> autoritário, impiedoso (poder)/ indecisos, dominados pelo poder</p>

					(soldados).
1969	<b>Aquele abraço</b>	Gilberto Gil	<p>– Persuasão figurativa: acomodação da melodia ao texto; vocativos; expressões prontas;</p> <p>– Persuasão decantatória: ritmo.</p>	<p>– Preservação de face: personificação das categorias de tempo e espaço;</p> <p>– Intertexto: alusão ao Programa do Chacrinha; bordão <i>aquele abraço</i>;</p> <p>– polissemia.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> eu / você;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> bairros do Rio de Janeiro;</p> <p><b>Ethos do enunciator:</b> consciente da realidade, crítico;</p> <p><b>Ethos do interlocutor:</b> observador da realidade, mas alienado.</p>
1970	<b>Apesar de você</b>	Chico Buarque	<p>– Persuasão figurativa: expressões prontas, coloquialidade e acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão passional: temática amorosa (disjunção, com possibilidade de</p>	<p>– Preservação de face: disfarçada temática amorosa;</p> <p>– Metáforas: <i>hoje / amanhã</i>; elementos da natureza;</p> <p>– Interdiscurso: tudo passa;</p> <p>– Repetição: inventar/</p>	<p>– <b>pessoa:</b> eu / você;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> sem marcas explícitas;</p> <p><b>Ethos do enunciator:</b></p>

			<p>conjunção);</p> <p>– Persuasão decantatória: ritmo da canção.</p>	desinventar	<p>consciente da realidade, mas acredita na reversão dela;</p> <p><b><i>Ethos do interlocutor:</i></b> arrogante, autoritário.</p>
1971	Deus lhe pague	Chico Buarque	<p>– Persuasão figurativa: expressões prontas, coloquialidade e acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão decantatória: modalização e progressão melódica.</p>	<p>– Ironia;</p> <p>– (de)gradação;</p> <p>– Intertextualidade interna: Música <i>Construção</i>;</p> <p>Interdiscurso: condições de trabalho na construção civil;</p> <p>– Regularidade sintática.</p>	<p>– <b>persona:</b> eu/nós;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> vários lugares (cidade);</p> <p><b><i>Ethos do enunciador:</i></b> oprimido; nasce no início da canção e morre de tanto padecer;</p> <p><b><i>Ethos do interlocutor:</i></b> covarde e impiedoso.</p>
			<p>– Persuasão figurativa: expressões prontas, coloquialidade e</p>	<p>– Preservação de face: dêiticos sem referência;</p> <p>– Interdiscurso: carnavalização;</p>	<p>– <b>persona:</b> eu / quem;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo</p>

	<p><b>Eu quero é botar meu bloco na rua</b></p>	<p>Sérgio Sampaio</p>	<p>acomodação da melodia ao texto;          – Persuasão passional: disjunção/ conjunção;          – Persuasão decantatória: ritmo.</p>	<p>intertexto: Durango Kid; canções de Raul Seixas.</p>	<p>pontual; pretérito perfeito;          – <b>espaço:</b> rua.   <i><b>Ethos do enunciadador:</b></i> despreocupado, brincalhão;  <i><b>Ethos da 3ª pessoa (quem):</b></i> julgador;</p>
<p>1972</p>	<p><b>Pesadelo</b></p>	<p>Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós</p>	<p>– Persuasão figurativa: expressões prontas, coloquialidade, acomodação da melodia ao texto;          – Persuasão passional: disjunção/ conjunção</p>	<p>– Dialética: escolhas lexicais intencionais;          – Metáforas: <i>muro e ponte.</i></p>	<p>– <b>pessoa:</b> eu - nós / você;          – <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;          – <b>espaço:</b> linha imaginária de oposição: lugar do poder X lugar do contrapoder.   <i><b>Ethos do enunciadador:</b></i> crítico e provocador; corajoso;  <i><b>Ethos do interlocutor:</b></i> arbitrário, que</p>

					censura o outro.
1973	Comportamento geral	Gonzaguinha	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto; discurso direto;</p> <p>– Persuasão passional: arranjo modal.</p>	<p>– Ironia;</p> <p>– Escolhas sintáticas intencionais: <i>você deve</i>;</p> <p>– Escolhas lexicais intencionais: campo semântico pobreza (interlocutor)</p> <p>– Interdiscurso: passagem bíblica do juízo final / referência ao carnaval.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> você;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> sem marcas explícitas;</p> <p><b>Ethos do enunciador:</b> crítico e inconformado;</p> <p><b>Ethos do interlocutor:</b> alienado, passivo, obediente.</p>
1974	Deus e o diabo	Caetano Veloso	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto</p> <p>– Persuasão decantatória: ritmo.</p>	<p>– Intertexto: Música <i>Cidade Maravilhosa</i>;</p> <p>– Dialética: <i>Deus / diabo</i>;</p> <p>– Polissemia: <i>pulmões do meu Brasil</i>.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> eu / você;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo pontual;</p> <p>– <b>espaço:</b> Salvador e Rio de Janeiro.</p> <p><b>Ethos do enunciador:</b> corajoso, destemido;</p>



					<p><b><i>Ethos do interlocutor:</i></b> amedrontado inicialmente, mas vencido pelo carnaval.</p>
1975	<b>Fé cega, faca amolada</b>	Milton Nascimento e Ronaldo Bastos	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão decantatória: melodia simples; modalização melódica de ascendência.</p>	<p>– Preservação de face: Metáforas e prosopopeias;</p> <p>– Seleção lexical/sintática intencional;</p> <p>– Intertexto: alusão à Santa Ceia.</p>	<p>– <b>peessoa:</b> eu</p> <p>– <b>tempo:</b> presente pontual;</p> <p>– <b>espaço:</b> estrada / chão.</p> <p><b><i>Ethos do enunciador:</i></b> destemido; decidido pela reação ao regime.</p>
1976	<b>O bêbado e a equilibrista</b>	Aldir Blanc e João Bosco	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão passional: disjunção/possibilidade de conjunção;</p> <p>– Persuasão decantatória: modalização da melodia com</p>	<p>– Metáforas;</p> <p>– Intertextos: fatos ocorridos no período; personagens Carlitos; referência ao Hino Nacional Brasileiro;</p> <p>– Seleção lexical intencional.</p>	<p>– <b>peessoa:</b> eu / nós;</p> <p>– <b>tempo:</b> pretérito imperfeito / presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> o solo do Brasil.</p> <p><b><i>Ethe do enunciador/ interlocutor:</i></b></p>

			ascendência.		relator e testemunha de fatos ocorridos no período.
1977	Maninha	Chico Buarque	<p>– Persuasão figurativa: expressões coloquiais; acomodação da melodia ao texto; interjeição;</p> <p>– Persuasão passional: conjunção / disjunção / possibilidade de conjunção.</p>	<p>– Preservação de face: pronome <i>ele</i>;</p> <p>– Seleção lexical intencional: campo semântico infância;</p> <p>– Anáfora;</p> <p>– Interdiscurso: tudo passa;</p> <p>– Dialética: tempo/espaço sem a 3ª pessoa X tempo/espaço com a 3ª pessoa.</p>	<p>– <b>peessoa:</b> eu / você (maninha) e ele;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo / pretérito perfeito e pretérito imperfeito;</p> <p>– <b>espaço:</b> lugar da infância/ lugar da maturidade.</p> <p><b>Ethe do enunciador e da interlocutora:</b> inocentes, nostálgicos; sonhadores;</p> <p><b>Ethos da 3ª pessoa:</b> destruidor de sonhos.</p>
					– <b>peessoa:</b> eu / Pai;

1978	Cálice	Chico Buarque	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade, acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão decantatória: modalização da melodia com ascendência / descendência.</p>	<p>– Paronomásia: <i>cálice / cale-se</i>;</p> <p>- Preservação de face: metáforas;</p> <p>– Intertextos e interdiscursos;</p> <p>– Escolhas lexicais e sintáticas intencionais.</p>	<p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> cidade</p> <p><b>Ethos do enunciador:</b> desesperado, sofredor;</p> <p><b>Ethos do interlocutor:</b> divino, salvador da pátria.</p>
1979	Desesperar jamais	Ivan Lins e Vitor Martins	<p>– Persuasão figurativa: expressões coloquiais e acomodação da melodia ao texto;</p> <p>– Persuasão passional: arranjo modal.</p> <p>– Persuasão decantatória: modalização da melodia com ascendência;</p>	<p>– Metáforas: <i>correr da raia e morrer na praia</i>;</p> <p>– Seleção lexical e sintática.</p>	<p>– <b>persona:</b> nós / ele (o de cima);</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo pontual / pretérito perfeito;</p> <p>– <b>espaço:</b> sem marcas explícitas.</p> <p><b>Ethos do enunciador:</b> motivado para a resistência;</p> <p><b>Ethos do interlocutor:</b></p>

					<p>desanimado, necessitando a motivação do enunciador;</p> <p><b>Ethos da 3ª pessoa (o de cima):</b> alguém que não se sustenta se provocado.</p>
1980	Admirável gado novo	Zé Ramalho	<p>– Persuasão figurativa: dêiticos exclamativos e interjetivos; acomodação da melodia ao texto; coloquialidade.</p>	<p>- Intertextos: Admirável Mundo Novo; Arca de Noé;</p> <p>– Escolhas lexicais intencionais: <i>os homens</i> (a imprensa).</p>	<p>– <b>pessoa:</b> vocês;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> distintos para enunciador (implícito) e interlocutor (a cela)</p> <p><b>Ethos do enunciador:</b> consciente do seu papel social, crítico;</p> <p><b>Ethos do interlocutor:</b> acomodado, ignorante, acrítico, marginalizado e</p>

					animalizado (gado).
<b>1981</b>	<b>Coração civil</b>	Milton Nascimento e Fernando Brant	<p>– Persuasão figurativa: pouca coloquialidade e acomodação da melodia ao texto.</p> <p>– Persuasão passional: disjunção/ conjunção;</p>	<p>– Escolhas lexicais intencionais: campo semântico de sentimentos;</p> <p>– Intertexto: Convenção Americana dos Direitos Humanos.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> eu;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo;</p> <p>– <b>espaço:</b> cidade.</p> <p><b><i>Ethos do enunciador:</i></b> assumido, sem necessidade de preservar a face.</p>
<b>1982</b>	<b>Metáfora</b>	Gilberto Gil	<p>– Persuasão figurativa: acomodação da melodia ao texto; dêiticos imperativos.</p>	<p>– Metáforas: lata e meta;</p> <p>– Homógrafas heterofônicas;</p> <p>– Neologismos;</p> <p>– Dialética: tudo / nada, conter algo / incontível, venha caber / incabível e dentro / fora;</p> <p>– Desconstrução do <i>ethos</i> prévio.</p>	<p>– <b>pessoa:</b> apagamento do sujeito / você;</p> <p>– <b>tempo:</b> presente omnitemporal; presente do futuro;</p> <p>– <b>espaço:</b> sem marcas explícitas.</p> <p><b><i>Ethos do enunciador:</i></b> crítico, original, criativo, alguém que não aceita rótulos e exige</p>

					que respeitem sua individualidade; <b>Ethos do interlocutor:</b> prejulga o enunciador.
1983	<b>Menestrel das Alagoas</b>	Milton Nascimento e Fernando Brant	– Persuasão figurativa: acomodação da melodia ao texto; dêiticos interrogativos.	– Dialética; – Construções interrogativas.	– <b>pessoa:</b> ele; – <b>tempo:</b> presente enunciativo durativo; – <b>espaço:</b> Alagoas, Minas Gerais, Pantanal.  <b>Ethe do enunciador/ interlocutor:</b> apagamento dos sujeitos; <b>Ethos da 3ª pessoa:</b> engajado politicamente, ativo, que fala a linguagem do povo.
					– <b>pessoa:</b> nós; – <b>tempo:</b> presente enunciativo

1984	Vai passar	Chico Buarque	<p>– Persuasão figurativa: coloquialidade; acomodação da melodia ao texto; dêiticos vocativos e imperativos;</p> <p>– Persuasão passional: disjunção/ conjunção;</p> <p>– Persuasão decantatória: extensão melódica de sílabas; ritmo.</p>	<p>– Metáforas; prosopopeias;</p> <p>– Interdiscurso: carnavalização;</p> <p>– Escolhas lexicais intencionais: campo semântico carnaval; ambiguidade; oximoros;</p> <p>– Repetições;</p>	<p>durativo; pretérito perfeito e futuro do presente.</p> <p>– <b>espaço:</b> aqui (Brasil), pelo continente.</p> <p><b><i>Ethos do enunciadador:</i></b> feliz com o sonho da liberdade conquistada;</p> <p><b><i>Ethos do interlocutor:</i></b> compartilha da mesma alegria.</p>
------	------------	---------------	--	--	---

## 7 CONCLUSÃO

Eis o momento conclusivo desta pesquisa. Primeiramente, gostaria de registrar o quão paradoxal foi “mexer nesse baú” da história brasileira, com um misto de sentimentos contraditórios: angústia pelo sofrimento, pressão psicológica e ausência de liberdade em que viviam os brasileiros no período, pois considero que liberdade é condição essencial para a vida digna e não há como viver sem ela. Saber, através de fotos, relatos, documentos, que brasileiros foram humilhados e pagaram com o próprio sangue a luta por seus ideais faz-me pensar na dor do próprio idealista e dos seus entes queridos. Ao mesmo tempo, senti prazer por perceber como o homem, diante do sofrimento, é capaz de transformar a realidade através do discurso e como, nesses momentos, vem à tona todo o seu potencial criativo, o que justifica a proficuidade artística e cultural da época. Lembro-me de uma entrevista assistida em um canal de TV fechado em que o entrevistador perguntava a Carlos Heitor Cony o porquê de ele ter produzido menos em determinado período da sua vida, a que o escritor prontamente respondeu: “eu estava feliz”. Por isso, encanta-me a atitude do ser humano diante das dificuldades impostas por viver em um regime militar e como a arte, de modo geral, se posicionou durante o período.

Cabe, aqui, citar a escritora e poeta açoriana Natália Correia, que, nos versos do poema *A defesa do poeta*, expressa com perfeição o que significou a arte na época: “ó subalimentados do sonho! / a poesia é para comer.” Era isso: um povo faminto, ávido por liberdade de expressão que encontrou o alívio para sua dor na arte. Nessa perspectiva, a música teve grande destaque. Parafraseando o professor André Valente, no momento da qualificação dessa pesquisa: “esse período teve uma geração de músicos tão extraordinária que, até hoje, não foi superada.”

No primeiro capítulo, apresentei o contexto histórico estudado, ou seja, o tempo e espaço onde se deu o discurso analisado. Vale ressaltar que a leitura de livros que registraram a história do período foi de grande importância para a análise linguístico-discursiva e, ao mesmo tempo, um desafio, já que não tenho formação na área de História. As sugestões dos colegas profissionais da área foram essenciais e colaboraram significativamente para o cumprimento dessa etapa. Cabe registrar, ainda, que trabalhar com um tema interdisciplinar é instigante, já que reunir aspectos históricos e linguístico-discursivos na mesma pesquisa requer andar por caminhos diferentes dos percorridos em minha formação, construindo novos conhecimentos e revendo concepções anteriormente aprendidas.



Da mesma forma, as leituras do segundo capítulo, no qual discuto a cultura de protesto, foram bastante enriquecedoras para a análise proposta. Por elas, pude verificar como a arte simbolizou a resistência no período, capaz de aliviar as dores do povo e, ao mesmo tempo, propor uma realidade diferente da vivenciada no período. As ações da censura e seus subterfúgios para punir os artistas da época seriam cômicas, se não fossem trágicas, para o acervo cultural do país. Nessa perspectiva, nesse período, a condição histórica e social desafiava a inteligência dos artistas, que respondiam de forma brilhante ao desafio imposto pela ditadura: dizer/expressar o que não podia ser dito/expresso.

No terceiro capítulo, discuti a questão do discurso e as contraposições do poder e do contrapoder. Tratar dos aparatos ideológicos vivenciados no período e de como isso influencia e transforma a realidade humana é condição essencial para a discussão e análise do que propus na pesquisa. Aqui, a visão dialética foi responsável para a definição dos lados e das posturas assumidas por cada sujeito histórico que vivenciou o período: certo/errado, justo/injusto se contrapõem e constroem o universo de cada cidadão brasileiro, marcando historicamente de que lado está cada um, de forma que o discurso autoritário dos militares se contrapõe ao discurso polêmico e lúdico do contrapoder. Nessa perspectiva, foi importante compreender o processo de construção do controle, como definido por Van Dijk (2008, p. 18-21): primeiramente, controla-se o acesso às informações e seus contextos; depois, há o controle do discurso propriamente dito e, por fim, o controle da mente. Nesse jogo, percebe-se que esse controle era exercido pelos militares e funcionava com a maior parte da população, porém não era eficiente com a classe artística, considerada, entre outras classes, a elite culta do país. De alguma forma, os artistas conseguiam veicular a mensagem, embora subliminar, utilizando estratégias de preservação de face para se protegerem das ações da censura e dos militares.

No quarto capítulo, iniciei os estudos sobre os aspectos linguístico-discursivos da pesquisa, abordando a questão dos gêneros textuais. Pelas leituras realizadas, pude concluir que a canção de protesto é um subgênero do gênero canção, pois circula entre o domínio artístico e o político, com características peculiares que a diferenciam desse gênero. Tal classificação imprime um valor significativo a esse subgênero, colocando-o em um *status* privilegiado, considerando-se seu valor político, histórico e social.

A partir da definição e abordagem desse subgênero, foi possível concluir que a canção de protesto é essencialmente persuasiva, dada sua função social. Considerando que, para persuadir, é necessário utilizar determinadas estratégias, foi possível dividi-las em estratégias

gerais, referentes ao domínio artístico, e específicas desse período histórico, referentes ao domínio político.

No capítulo 5, discuti a relação entre discurso e *ethos*, abordando especificamente o objetivo geral da pesquisa: a análise do *ethos* discursivo dos compositores. Nesse momento, cabe registrar que a teoria de Benveniste veio ao encontro do que propunha, já que falar de *ethos* pressupõe analisar um sujeito situado no tempo e no espaço. Nessa perspectiva, considerando que o sujeito histórico estudado fala de um lugar em um determinado tempo, não há forma mais eficiente para analisar esse sujeito do que considerar as três categorias que expressam esse *ethos*: a pessoa, o tempo e o espaço. A análise dessas categorias possibilitou provar que o *ethos* se concretiza discursivamente, com marcas textuais explícitas e também implícitas, inferidas no discurso, como defende Maingueneau (2008c, p. 117) ao afirmar que “a enunciação impõe uma cenografia que considera uma *cronografia* (um momento) e uma *topografia* (um lugar), formando-se, assim, três pólos indissociáveis no discurso, de modo a associar a figura do enunciador à figura do co-enunciador”. Ainda nesse capítulo, discuti a questão da cenografia e da preservação de face, dois conceitos fundamentais da Análise do Discurso francesa que tiveram grande importância no contexto histórico em questão.

Ainda no quinto capítulo, abordei os pressupostos teóricos sobre o *ethos* discursivo, correlacionando-o com o período da ditadura militar. Além da análise das categorias propostas por Benveniste, destaquei o papel do intertexto e do interdiscurso nas canções do período, dois princípios linguísticos que foram frequentemente utilizados pelos compositores. Esses princípios linguísticos agregavam valores ao que era dito e, mais uma vez, funcionavam como recurso de preservação de face, pois, em determinados momentos, os artistas os utilizavam como alibi em interrogatórios, buscando o significado original do intertexto para se safar das pressões da censura. Podemos observar a utilização dessa estratégia no relato da compositora Rita Lee, no momento do interrogatório sobre a música *Dom Quixote*, participante do IV Festival da Música Popular Brasileira, transcrito aqui na página 95: de uma crítica severa à figura do soldado brasileiro em forma de pastiche, a compositora, diante da censora, recupera o sentido original da obra de Cervantes para ter a música liberada. O intertexto e o interdiscurso folclórico também foram importantes, principalmente quando os artistas lançavam mão da sabedoria popular através dos ditos populares, dos provérbios, ou seja, do folclore de modo geral. Aliás, qualquer alusão ao folclore brasileiro era considerada uma forma de protesto, já que recuperava os saberes genuínos do país. Dessa forma, é possível concluir que o intertexto e interdiscurso foram extremamente significativos para a construção do *ethos* discursivo, já que o sujeito desse período histórico necessitava resistir ao

sistema e, ao mesmo tempo, preservar sua face. Merece destaque o papel do interdiscurso que estabelecia, nas canções, determinados perfis de enunciadores: o revolucionário, o porta-voz da felicidade, o idealista etc., o que me permite concluir que havia, nas canções, determinadas mensagens de protesto comuns.

Selecionar o *corpus* foi uma árdua tarefa, pois, em um universo musical tão extenso e tão rico, foi difícil escolher uma música por ano de ditadura, critério de seleção do *corpus* definido para a pesquisa. Pela dificuldade de cumprir esse critério e pela importância linguístico-discursiva de algumas músicas, acabei optando por duas canções nos anos de 1967 e 1972. Vale lembrar que o ano de 1967 foi emblemático com lançamento de canções que, hoje, são clássicos da MPB. Somente no III Festival da Música Popular Brasileira, veiculado pela TV Record, tínhamos como finalistas quatro canções eternizadas pela qualidade e poder de encantamento: *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinan, *Domingo no parque*, de Gilberto Gil, *Roda viva*, de Chico Buarque, e *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. A partir do quadro-resumo, apresentado ao final da análise, é possível tecer importantes considerações sobre a análise.

Dentre as estratégias gerais, baseadas nos estudos de Tatit (1987), destaca-se a persuasão figurativa, principalmente encontrada na coloquialidade do discurso das canções e na acomodação da melodia ao texto, presente em todas as músicas. Observamos, também, a opção frequente pela persuasão decantatória, no ritmo e na extensão melódica das composições. Já a persuasão passional aparece, principalmente, nas tramas narrativas e nas relações modais apresentadas nas canções.

Com relação às estratégias específicas do período da ditadura militar, destacam-se as estratégias semânticas, o que era previsível em se tratando de um período em que a liberdade de expressão era limitada. Evidentemente, os compositores necessitavam utilizar recursos que permitissem veicular a mensagem de maneira implícita. Dessa forma, a metáfora, a metonímia, a ironia, as escolhas lexicais intencionais, a intertextualidade/ interdiscursividade e a dialética eram os recursos que eles tinham para “botar a boca no trombone” e, ao mesmo tempo, preservar a face. Isso era possível porque, primeiramente, a compreensão de tais princípios/recursos linguísticos não era acessível a todas as pessoas e, também, porque permitiam outras leituras, em caso de censura ou interrogatório. Assim, os compositores lançavam mão de uma ou outra leitura, conforme a conveniência do momento. A dialética, em especial, permitia, ao mesmo tempo, dizer e desdizer, já que, quando se contrapõem ideias, possibilita-se que o interlocutor tome conhecimento de algo e enxergue a realidade diferente

da existente, o que, ao mesmo tempo, funciona como recurso de preservação da face por demonstrar certa neutralidade de posição.

Sobre os *ethe* discursivos construídos nas canções, após sugestão da banca no momento da qualificação desta pesquisa, analisei, além do *ethos* do compositor, proposta inicial, o *ethos* do interlocutor e da terceira pessoa, quando eram explícitos nas letras. Na análise, é evidente como esses *ethe* vão se modificando com passar dos anos. Inicialmente, temos *ethe* ora chorosos, sofredores, ora inconformados com a realidade e/ou revolucionários. A partir dos anos 1980, é possível observar *ethe* mais felizes, comemorando a nova realidade. Tal análise comprova que as posições ideológicas vão se tornando mais explícitas com o passar do tempo, sem necessidade de utilização de estratégias de preservação de face, o que condiz com o processo de abertura política pelo qual o país passou a partir dessa década.

Buscamos alcançar satisfatoriamente os objetivos traçados para a pesquisa. As análises propostas foram, ao mesmo tempo, trabalhosas e prazerosas. Nesse período, cada palavra, cada expressão implícita era importante para o significado da mensagem e continha um valor ideológico. Além disso, analisar canções desperta sentimentos e provoca sensações que tomam conta da pessoa que se propõe a fazer isso. Talvez, por terem as canções o poder de persuadir e encantar, expressam o sentimento e anseios das pessoas, suas fragilidades e suas forças, como lembra Miranda (2007, p. 470): “Mais do que um adereço de nossas vidas, a música pode se apresentar como expressão de nexos profundos, bem como interlocutora de um dado tempo e das formas de sociabilidades aí constituídas.”

Espero que este estudo, além de uma contribuição histórica e cultural para os interessados por essas áreas, seja uma contribuição aos estudos linguístico-discursivos, como forma de compreender o poder da palavra, aliado à ação humana, para a transformação da sociedade.

## REFERÊNCIAS

- ABRIL COLEÇÕES. *Chico Buarque – 1971*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Chico Buarque).
- \_\_\_\_\_. *Chico Buarque – 1978*. São Paulo: Abril, 2010. (Coleção Chico Buarque).
- ALBIN, Ricardo Cravo. *MPB a história de um século*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia da música popular brasileira: popular, erudita e folclórica*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964 – 1984)*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- ALVES, Rubem. *A aldeia que nunca mais foi a mesma. Folha de São Paulo*. São Paulo, 19 mai. 1984.
- AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da língua portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Linguística Geral I*. 2. ed. Campinas: Pontes: Ed. da Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. Campinas: Editora Unicamp, 2008.
- BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Trad. Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

\_\_\_\_\_. *Discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2009.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia?* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CITELLI, Adilson. *Linguagem e persuasão*. São Paulo: Ática, 2004.

CONY, Carlos Heitor. *Vozes do golpe: a revolução dos caranguejos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

COSTA, Nelson Barros da. Armorialistas X tropicalistas: elementos de uma intercompreensão. In: COSTA, Nelson Barros da (org.). *O charme dessa canção: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007, p. 261-279.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1997.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias lingüísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 395-550.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e Dialogismo. In: BARROS, Diana L. P.; FIORIN, José Luiz.(org.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2003. p. 49-61.

FÁVERO, Leonor Lopes; MOLINA, Márcia. A. G. *As concepções lingüísticas no século XIX: a gramática no Brasil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de A. N. *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1999.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. 12. ed. Rio de Janeiro: FGV, 1982.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002a.

\_\_\_\_\_. *As ilusões armadas: a ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002b.

GASPARI, Elio. *O sacerdote e o feiticheiro: a ditadura derrotada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *O sacerdote e o feiticheiro: a ditadura encurralada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

GNERRE, Maurizio. *Linguagem, escrita e poder*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. “*Prepare seu coração pra história que eu vou contar*”: ditadura militar, festivais de MPB e intertextualidade. 2006. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) – Universidade de Taubaté, 2006.

GREIMAS, J. Álgidas; COURTÈS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1979.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 2001.

HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

ILARI, Rodolfo. *Introdução à semântica: brincando com a gramática*. São Paulo: Contexto, 2001.

JABOR, Arnaldo. Glauber Rocha: cineasta e pensador do Brasil. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Damará: FAPERJ, 2003. p. 179-190.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-49.

KOCH, Ingedore. A como critério de textualidade. In: FÁVERO, L. L., PASCHOAL, M.S.Z. *Linguística textual, texto e leitura*. São Paulo: EDUC, 1986.

KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica. *Intertextualidade diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2008a.

\_\_\_\_\_. *Gênese dos discursos*. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008b.

\_\_\_\_\_. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008c.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (orgs.). *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008d.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *A questão do suporte dos gêneros textuais*. 2003. Disponível em: <http://bbs.metalink.com.br/~lcoscarelli/GÊsuporte.doc>. Acesso em: 15 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. *Gêneros textuais e ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p. 21-36.

MARIGHELLA, Carlos. *Liberdade*. Disponível em: <http://marighellavive.blogspot.com.br/2011/10/liberdade.html>. Acesso em: 23 mar. 2012.

MAZIÈRE, Francine. *A análise do discurso: história e práticas*. São Paulo: Parábola, 2008.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003. 528p.

MESERANI, Samir. *O intertexto escolar sobre leitura, aula e redação*. São Paulo: Cortês, 1995.

MIRANDA, Dilmar Santos de. Música popular e sociedade brasileira. In: COSTA, Nelson Barros de (org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

MORAES, J. Jota de. *O que é música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana. (org.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.

MOTTA, Nelson. *Música, humana música*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959 – 1969)*. São Paulo: USP, 1998.

\_\_\_\_\_. A canção engajada nos anos 60. In: DUARTE, P. S.; NAVES, S. C. (orgs.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Damará: Faperj, 2003, p. 127-132.

NASCIMENTO, Luíza. Paulo César Pinheiro: você corta um verso eu escrevo outro. In.: *A nova democracia*. Disponível em: [http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=904&Itemid=105](http://www.anovademocracia.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=904&Itemid=105). Acesso em: 5 dez. 2011.

NAVARRO, Pedro (org.). *O discurso nos domínios da linguagem e da história*. São Carlos: Claraluz, 2008.

NOSSO SÉCULO 1960 – 1980: sob as ordens de Brasília. v. 9. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

O GOLPE DE 64. *Caros Amigos Especial*. São Paulo: Ed. Casa Amarela, n. 19, mar. 2004, 38. Edição Especial.



OLIVEIRA, Ieda de. *O contrato de comunicação na literatura infantil e juvenil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003.

OLIVEIRA, Helênio F. Os gêneros da redação escolar e o compromisso com a variedade padrão da língua. In: HENRIQUES, C. C.; SIMÕES, D. (org.) *Língua e cidadania: novas perspectivas para o ensino*. Rio de Janeiro: Europa, 2004. p. 183-193.

\_\_\_\_\_. Gêneros textuais e conceitos afins: teoria. In: VALENTE, André (org.) *Língua portuguesa e identidade: marcas culturais*. Rio de Janeiro: Caetés, 2007. p. 79-92.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. Campinas: Pontes, 2001a.

\_\_\_\_\_. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001b.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: teoria e prática*. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Lê, 1997.

PERELMAN, Chaïm.; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERELMAN, Chaïm. *Argumentação*. Lisboa: Enciclopédia Einaudi, Imprensa Nacional. Casa da Moeda, Vol. 1, 1987.

PERINI, Mário A. *Gramática do português brasileiro*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

POSSENTI, Sírio. *Os limites do discurso*. Curitiba: Criar, 2004.

QUADRAT, Samantha Viz. A ditadura civil-militar em tempo de (in)definições. In: MARTINHO, C. P. (org.). *Democracia e ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2006. p.127-139.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *Música popular e moderna poesia brasileira*. São Paulo: Landmark, 2004.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. 328 p.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Hélio. *1964: vinte anos de golpe militar*. São Paulo: L&PM, 1985.

TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1987.

\_\_\_\_\_. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELLES, Tereza. *Chico Buarque na sala de aula: leitura, interpretação e produção de textos*. Petrópolis: Vozes, 2009.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. [Documentário-vídeo]. Produção de João Moreira Salles e Maurício Andrade Ramos, direção de Renato Terra e Ricardo Calil. Rio de Janeiro: Vídeo Filmes e Record Entretenimento. 1 DVDRip (93min.), son., color.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999.

VALENTE, André Crim. *A linguagem nossa de cada dia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. Metáfora, campo semântico e dialética na produção e na leitura de textos. In: *Aulas de portugueses: perspectivas inovadoras*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 49-66.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade: aspecto da textualidade e fator de coerência. In: HENRIQUES, Claudio Cesar Henriques; PEREIRA, Maria Teresa G. (orgs.). *Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões sentidos*. São Paulo: Contexto, 2002. p. 177-193.

\_\_\_\_\_. Argumentação e textualidade em crônicas jornalísticas. In: VALENTE, André Crim e PEREIRA, Maria Teresa G. (org.). *Língua portuguesa: descrição e ensino*. Rio de Janeiro: Parábola, 2011.

VALVERDE, Monclar. Mistérios e encantos da canção. In: MATOS, C. N. de; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. de. (org). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 268 – 277.

VAN DIJK, Teun A. *Ideologia: una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000.

\_\_\_\_\_. Discurso, conhecimento e ideologia: reformulando velhas questões. In: HENRIQUES, C. C. (org.). *Linguagem, conhecimento e aplicação: estudo de língua e lingüística*. Rio de Janeiro: Europa, 2003. p. 389-414.

\_\_\_\_\_. *Discurso e poder*. São Paulo: Contexto, 2008.

VARGENS, João Batista M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VENTURA, Zuenir. *Vozes do golpe: um voluntário da pátria*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VESPUCCI, Ricardo; MOHERDAVI, Wilson. *Revista O Bondinho*. Disponível em [http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?language=PT\\_BR&id=15](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discografia_view.php?language=PT_BR&id=15). Acesso em: 16 dez. 2011.

VIEIRA, Evaldo. *A república brasileira: 1964 – 1984*. São Paulo: Moderna, 1986.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. In: GALVES, Charlotte, ORLANDI, Eni P., OTONI, Paulo. *O texto: leitura e escrita*. São Paulo: Pontes, 2002. p. 31-38.

### Referências musicais:

ARANTES, Guilherme. *Amanhã*. 1986. Disponível em: <http://www.guilhermearantes.com.br/page2/page2.html>. Acesso em: 20 jul. 2011.

BARBOSA, Adoniram. *Saudosa maloca*. 1951. Disponível em: <http://www.letras.com.br/adoniran-barbosa/saudosa-maloca>. Acesso em: 20 jul. 2011.

BARROS, Théo. *Menino das laranjas*. 1964. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/theo-de-barros/menino-das-laranjas.html> >. Acesso em: 20 dez. 2011.

BEN, Jorge. *Charles, anjo 45*. 1969. Disponível em: [http://www.jorgeben.com.br/sec\\_discos.php?page=3](http://www.jorgeben.com.br/sec_discos.php?page=3). Acesso em: 20 jul. 2011.

BLANC, Aldir; BOSCO, João. *O bêbado e a equilibrista*. 1976. Disponível em: <http://www.joaobosco.com.br/novo/disco.asp?dsc=1> >. Acesso em: 20 jul. 2011.

BUARQUE, Chico. *Olé, olá*. 1965. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *A banda*. 1966. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Roda viva*. 1967. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Apesar de você*. 1970. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Deus lhe pague!* 1971. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Bom conselho*. 1972. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Pedaço de mim*. 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Maninha*. 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *João e maria*. 1977. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *O meu guri*. 1981. Disponível em: <http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>. Acesso em: 17 fev. 2010.

BUARQUE, Chico; GIL, Gilberto. *Cálice*. 1978. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 17 fev. 2010.

BUARQUE, Chico; BASTOS, Cristóvão. *Todo o sentimento*. 1987. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 17 fev. 2010.

BUARQUE, Chico; HIME, Francis. *Vai passar*. 1987. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/construcao/index.html>>. Acesso em: 17 fev. 2010.

CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. *Sua estupidez*. 1969. Disponível em: <<http://robertocarlos.globo.com/html/home/home.php?pagina=6>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

CARTIER, Cláudio; MARQUES, Guto. *Naquela noite*. Intérprete: Nana Caymmi. In: CAYMMI, Nana. *Desejo*. São Paulo: Universal Music, 2001. 1 CD. Faixa 8.

CARTOLA. *O mundo é um moinho*. 1976. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/cartola/44901/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

CASSIANO. *Pensando nela*. 1973. Disponível em: <http://www.vagalume.com.br/cassiano/pensando-nela.html> >. Acesso em: 23 jul. 2011.

CAYMMI, Dorival. *Samba da minha terra*. 1940. Disponível em: <<http://www.dorivalcaymmi.com.br/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

GIL, Gilberto. *Procissão*. 1965. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Domingo no parque*. 1967. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Aquele abraço*. 1969. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Preciso aprender a ser só*. 1973. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Superhomem – a canção*. 1979. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Metáfora*. 1982. Disponível em: <[http://www.gilbertogil.com.br/sec\\_musica.php](http://www.gilbertogil.com.br/sec_musica.php)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

GONZAGA JR. Luiz. *Comportamento geral*. 1973. Disponível em: <[http://www.gonzaguinha.com.br/index.php?option=com\\_content&view=category&id=35&Itemid=54&limitstart=20](http://www.gonzaguinha.com.br/index.php?option=com_content&view=category&id=35&Itemid=54&limitstart=20)>. Acesso em: 20 jul. 2011.

LEE, Rita; BAPTISTA, Arnaldo. *Dom quixote*. 1967. Disponível em: <<http://www.ritalee.com.br/?p=892>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

LINS, Ivan; MARTINS, Vitor. *Desesperar jamais*. 1979. Disponível em: <<http://www.ivanlins.com.br>>. Acesso em: 25 jan. 2012.

MONTENEGRO, Oswaldo. *Agonia*. Disponível em: <<http://www.oswaldomontenegro.com.br/discos/80/80.html>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

NASCIMENTO, Milton; BASTOS, Ronaldo. *Fé cega, faca amolada*. 1975. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/#/obra/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

NASCIMENTO, Milton; BRANT, Fernando. *Coração civil*. 1981. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/#/obra/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. *Menestrel das alagoas*. 1983. Disponível em: <<http://www.miltonnascimento.com.br/#/obra/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

PEREIRA, Célio Borges. *Flor maior*. 1966. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/roberto-carlos/flor-maior.html>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

PINHEIRO, Paulo César; TAPAJÓS, Maurício. *Pesadelo*. 1972. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/paulo-cesar-pinheiro/pesadelo.html>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

RAMALHO, Zé. *Admirável gado novo*. 1980. Disponível em: <[http://www.zeramalho.com.br/sec\\_discografia\\_view.php?id=13](http://www.zeramalho.com.br/sec_discografia_view.php?id=13)>. Acesso em: 20 jul. 2011.

SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. 1972. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/sergio-sampaio/236958/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

VALE, João do; CÂNDIDO, José. *Carcará*. 1965. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/joao-do-vale/46538/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

VALLE, Marcos; VALLE, Paulo Sérgio. *Viola enluarada*. 1967. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/marcos-valle/181016/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

VANDRÉ, Geraldo. *Pra não dizer que não falei de flores*. 1968. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/geraldo-vandre/>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

VANDRÉ, Geraldo; ACIOLY, Hilton. *Ventania*. 1968. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/geraldo-vandre/>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

VANDRÉ, Geraldo; BARROS, Théo de. *Disparada*. 1966. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/geraldo-vandre/>>. Acesso em: 03 mar. 2011.

VEIGA, Evaristo F.; D. PEDRO I. *Hino da independência*. 1822. Disponível em: <<http://www.exercito.gov.br/web/midia.../hino-da-independencia>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

VELOSO, Caetano. *Baby*. 1968. Disponível em: <[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discogra\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_list.php?language=pt_BR)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto. *Divino, maravilhoso*. 1968. Disponível em: <[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discogra\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_list.php?language=pt_BR)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Batmacumba*. 1968. Disponível em:

<[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discogra\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_list.php?language=pt_BR)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Deus e o diabo*. 1974. Disponível em: <[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discogra\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_list.php?language=pt_BR)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Um índio*. 1976. Disponível em: <[http://www.caetanoveloso.com.br/sec\\_discogra\\_list.php?language=pt\\_BR](http://www.caetanoveloso.com.br/sec_discogra_list.php?language=pt_BR)>. Acesso em: 17 fev. 2010.

VIOLA, Paulinho da. *Sinal fechado*. 1969. Disponível em: <<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/discografia.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

\_\_\_\_\_. *Foi um rio que passou em minha vida*. 1970. Disponível em: <<http://www.paulinhodaviola.com.br/portugues/discografia/discografia.htm>>. Acesso em: 15 fev. 2010.

ZÉ, Tom. *São paulo, são paulo, meu amor*. 1969. Disponível em: <[http://www.tomze.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5&Itemid=25](http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=25)>. Acesso em: 20 jul. 2011.