

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Anaíza Rodrigues da Silva

Festivais da Canção:
uma proposta de leitura

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

SÃO PAULO

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Anaíza Rodrigues da Silva

MESTRADO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Língua Portuguesa, sob a orientação da professora Doutora Leonor Lopes Fávero.

Banca Examinadora

AGRADECIMENTOS:

A realização deste trabalho não teria sido possível sem o apoio e o incentivo de algumas pessoas. Externos meus agradecimentos

à professora Dr^a Leonor Lopes Fávero, pela orientação precisa, pelo incentivo e pela confiança em mim depositada. Receber-me como orientanda foi um prêmio ao qual espero ter sido merecedora;

às professoras Dra. Vanda Maria da Silva Elias e Dra. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, pelas valiosas sugestões no momento da qualificação, que muito auxiliaram no direcionamento de algumas questões;

aos Srs. Laércio Carlos de Araújo Filho, Dario A. Ferreira Neto e Pedro Oscar Viotto, por compreenderem minhas ausências ao trabalho para que eu pudesse assistir às aulas – sem isso não teria realizado este projeto;

à amiga de todas as horas, Valéria Tini;

à Mirella Larucia Cleto que, mesmo de longe, sempre esteve tão perto;

às companheiras de trabalho, Miriam Denardi, Magda Beserra, Solange Ribeiro, pelo incentivo sempre que o cansaço se avizinhava;

aos colegas de curso Kelly Mendes, Luciana Aguiar, Nadia Varjão e Almir Grigório;

ao Wladimir Miranda, pelo incentivo diário e pela ajuda no levantamento das letras das músicas;

à minha mãe, por tudo, e

à CAPES, pela concessão da bolsa que permitiu a realização da pesquisa.

Muito obrigada!

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha mãe Ilda, às minhas irmãs Andréa e Janaína, às minhas sobrinhas Flávia e Letícia.

À memória de meu pai.

À memória da amiga Aparecida Donisete Gonçalves de Oliveira.

RESUMO:

Os festivais da canção, realizados no Brasil entre 1965 e 1985, tornaram-se um marco histórico, cultural e político de nosso país, considerado até hoje como um dos momentos mais criativos da nossa música popular. Revelaram grandes talentos da MPB e trouxeram à luz belíssimas composições que desafiaram corajosamente as regras impostas pelo governo militar. Durante a ditadura militar, a censura agiu fortemente contra todos os meios de comunicação e de expressão cultural, especialmente a música. Artistas foram presos, torturados, exilados. Composições foram proibidas ou tiveram suas letras modificadas para que pudessem ir a público. Apesar da censura e dos meios repressores utilizados pelo governo militar, muitos compositores não se calaram e continuaram a transmitir, por meio da música, sua mensagem de protesto. Para poder dizer o que queriam, mas não podiam, esses compositores valeram-se de recursos linguísticos que merecem ser estudados. Por meio de conteúdos implícitos puderam passar pelo crivo da censura e, ao mesmo tempo, levar a mensagem ao público, que aprendeu a ler nas entrelinhas. Procuramos com esta pesquisa demonstrar quais os recursos linguísticos que permitiram criar os implícitos, especificamente pressupostos e subentendidos, como são identificáveis no texto e seu reflexo na criação de sentido. Verificamos que para a compreensão do subentendido colaboram fatores que vão além do aspecto estrutural da língua. Nesse sentido, além das marcas evidenciadas no texto, contribuem o contexto de enunciação, o intertexto, o conhecimento enciclopédico, as expectativas do leitor. Concluimos que o implícito foi recurso muito explorado pelos compositores, já que a criação de significado para esse conteúdo é de responsabilidade do leitor, permitindo ao enunciador negar a responsabilidade sobre o que foi dito.

Palavras-chave: festivais da canção, ditadura, implícitos, pressupostos e subentendidos.

ABSTRACT

The song festivals held in Brazil between 1965 and 1985, became a historical, cultural and political landmark of our country, considered today as one of the most creative moments of our popular music. They revealed great MPB talents and brought to light beautiful compositions that boldly defied the rules imposed by the military government. During the military dictatorship, censorship acted strongly against all forms of communication and cultural expression, especially music. Artists were imprisoned, tortured, exiled. Compositions were banned or had their lyrics changed so they could go public. Despite censorship and repressive means used by the military government, many composers do not shut up and continued to convey, through music, their message of protest. To be able to say what they wanted, but could not, these composers have relied on language resources that deserve to be studied. Through implicit contents these songs could pass the scrutiny of censorship and, while carrying the message to the public, who learned to read between the lines. We seek with this research demonstrate which language resources which enabled the implicit assumptions and implied and specifically how they are identifiable in the text. We found that to understand the implied collaborate factors beyond the structural aspect of language. In this sense, besides the marks highlighted in the text, contribute the context of enunciation, the intertext, the encyclopedic knowledge, the reader's expectations. We conclude that the implicit feature was much explored by composers since the creation of meaning to content implicit is the responsibility of the reader, allowing the enunciator deny responsibility for what was said.

Keywords: song festivals, dictatorship, implicit: assumptions and implied

SUMÁRIO

Introdução	9
 Capítulo I – Contexto sócio-histórico em que se inserem os Festivais da Canção	13
1.1 Tempos difíceis – Ditadura, censura	15
1.2 Festivais – sucesso mesmo em clima de guerra?.....	32
1.3 Juventude participativa – ser jovem	38
 Capítulo II – Linguística Textual – abordagem sobre os efeitos de sentido	
2.1 Linguística Textual – um breve histórico	44
2.2 Precursores	47
2.3 Fases do desenvolvimento da Linguística Textual	50
2.4 O que é o texto?.....	53
2.5 Texto x discurso	54
2.6 Texto x contexto	55
2.7 Implícitos: pressupostos e subentendidos	57
2.8 Distinção entre pressuposto e subentendido	63
 Capítulo III – análise do corpus – desvendando o enigma	
Um texto, vários significados	73
3.1 Porta Estandarte	82
3.2 Roda Viva	85
3.3 Divino, maravilhoso.....	90
3.4 Pra não dizer que não falei das flores	94
3.5 Gotham City	98
 Considerações finais	102
Referências bibliográficas	105

Introdução

Os festivais de música brasileira, realizados no período de 1965 a 1985 representaram muito para a cultura musical do país. Além de sua inegável contribuição para a revelação de grandes talentos da música popular brasileira, tiveram importância política por manifestar, por meio de suas canções, o descontentamento de um grupo.

Num período conturbado política e socialmente, esses festivais, por vezes, representaram a voz do povo, expressando sentimentos, ideias e ideais. Seus participantes tiveram a coragem de aceitar o desafio de fazer um discurso contrário ao Governo Militar num tempo em que havia censura prévia nas redações dos jornais e revistas e em toda produção cultural. Palavras e assuntos eram proibidos, jornalistas e editores de jornais perseguidos por serem formadores de opinião e representarem perigo aos interesses do governo.

Se, no início, foram promovidos com o objetivo de realizar um evento social e cultural – que movimentasse a cidade escolhida para sua realização, levando para lá um público selecionado, a exemplo do que ocorria no festival de *San Remo*, na Itália –, com o tempo, os festivais ganharam repercussão e acabaram tornando-se um marco na história cultural e política do Brasil.

Algumas composições tornaram-se referência de uma época e até hoje seguem vivas na memória não só daqueles que participaram ou puderam assistir aos festivais, como também de novas gerações de intérpretes. Como exemplo, podemos citar *Roda Viva*, de Chico Buarque; *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam; *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, entre tantas outras.

Se, como afirma Ferreira (2012), a música reveste o poema de um tipo de verdade e faz com que tomemos como nossa a dor ou a alegria tematizada, não é sem razão que uma canção que aborde as injustiças sociais sensibilize aqueles que se sentem injustiçados. Cientes da força persuasiva das canções, a censura atuou fortemente sobre a produção musical da época.

Muitas canções foram proibidas, outras tiveram suas letras modificadas. Tinha-se que contar com a habilidade dos compositores que, utilizando recursos linguísticos, puderam transmitir sua mensagem sem dizer o que não podia ser dito, driblando a censura.

Justificamos a pesquisa pensando na visão atual de que o texto não é um produto acabado, e sim instrumento de realização de intenções comunicativas e sociais, cujo significado é construído numa relação de cooperação entre o falante/escritor e ouvinte/leitor.

Este trabalho tem como objetivo geral contribuir, a partir da leitura dessas canções, para a reflexão sobre o processo de criação de sentido nas canções de festival, examinando o papel dos pressupostos e subentendidos e identificar quais os meios formais utilizados para gerar os conteúdos implícitos e produzir no leitor o efeito desejado. Os objetivos específicos são fazer uma releitura dessas canções a partir dos estudos da linguística textual, destacando a) o texto como obra aberta, cujo sentido será estabelecido pelo leitor; b) o texto como instrumento de realização de intenções comunicativas e c) a linguagem como instrumento de realizações e de relacionamento com o mundo.

Iniciamos o trabalho com um panorama do país na época em que se realizam os festivais, procurando mostrar sua importância como movimento social e político. Para isso, valemo-nos da *História do Brasil* (FAUSTO, 2010), da obra *A Era dos Festivais* (MELLO, 2003), e dos trabalhos de Gaspari (2002), *A Ditadura Envergonhada* e *a Ditadura Escancarada*. Para compreender o papel e os meios de atuação da censura daquela época, baseamo-nos em publicações de Napolitano (2004) e de Alberto Silva (2007).

O segundo capítulo trata, especificamente, dos pressupostos e subentendidos, tendo como principal referência os estudos de Ducrot (1987) e Ducrot (1982). Trazemos um breve histórico sobre o desenvolvimento da Linguística Textual, para o que utilizamos como referência as obras de Fávero (2006), Fávero & Koch (2008) e Koch (2009). Inserido o subentendido no contexto dos estudos da Linguística Textual, procuramos estabelecer um vínculo entre os subentendidos e os processos de construção de sentido.

No terceiro e último capítulo, apresentamos a análise do *corpus*, composto de cinco canções, mostrando o papel fundamental de elementos do contexto, do conhecimento prévio e do momento da enunciação para a construção do sentido e compreensão do subentendido.

A seleção do *corpus* não foi tarefa simples, pois o material é extenso e rico. Delimitamos inicialmente um período de 9 anos (1967 a 1975), considerado pelos estudiosos o mais duro por parte da censura e, para atender ao objetivo da pesquisa, elegemos as canções que têm maior apelo político, cuja temática aborda as questões do homem e da sociedade do momento.

Um mergulho de muitas descobertas, num universo encantado de figuras e enigmas que, além de deixar um legado musical de valor inenarrável, contribuiu para direcionar o barco chamado Brasil e nos permitir hoje olhar com orgulho e encantamento para a produção realizada, ao mesmo tempo em que ficamos envergonhados de um lado obscuro da história, que só agora, com a abertura dos arquivos, começa a ser revelado.

Capítulo I

Contexto sócio-histórico em que se inserem os Festivais da Canção

Contexto sócio-histórico em que se inserem os Festivais da Canção

*“É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte”*

(Caetano Veloso)

Neste capítulo, traçamos um panorama do cenário político e social do Brasil, de 1964 a 1975, período em que o país esteve sob a Ditadura Militar mais rígida e no qual se inserem os Festivais da Canção.

Embora o foco de nossa pesquisa seja a produção musical nos festivais da canção realizados no Brasil, por tratar-se de período conturbado politicamente também em outros países, relembremos alguns acontecimentos internacionais que influenciaram o pensamento no Brasil.

Os anos 60, especialmente o final da década, foram marcados por uma série de acontecimentos no campo da política, da ciência, das artes e da tecnologia, que mudaram o rumo da história, cujos reflexos estão presentes até hoje.

A descoberta da pílula anticoncepcional; a chegada do homem à lua, em 12 de abril de 1960, com o russo Iuri Gargarin; a separação da Alemanha Ocidental e Oriental pelo muro de Berlin, em 31 de agosto de 1961; o *rock and roll* de grupos como *The Beatles* e *Rolling Stones*, fizeram história.

No campo político, vale destacar a Primavera de Praga – movimento iniciado em 05 de janeiro de 1968, liderado por Alexander Dubcek e por intelectuais a ele ligados – que tentava a implementação de um regime com uma face mais social, o que incluía o relaxamento de algumas restrições à liberdade de imprensa e de expressão. À época, a Tchecoslováquia estava sob o domínio da União Soviética,



Alexander Dubcek e os conflitos que tomaram a cidade de Praga.

Fonte:

<http://www.brasilecola.com/historiag/primavera-praga.htm>
acesso: 07.7.2012

que não recebeu bem as iniciativas e reagiu com o envio de tropas do Pacto de Varsóvia¹, culminando no fracasso do movimento.

Na França, estudantes de Paris saíram às ruas em manifesto contra o sistema, a ordem política e os costumes sociais. Numa das faixas de protesto, fizeram a inscrição *Proibido Proibir*, expressão utilizada por Caetano Veloso como tema para a canção de mesmo nome.



Foto:
<http://jeocaz.wordpress.com/2008/07/19/paris-maio-de-1968/>
acesso em 11-07-2012



Foto:
<http://www.almamater.cu/sitio%20nuevo/sitio%20viejo/webalmamater/2008/universidad/junio/mayo68.html>
acesso em 11-07-2012

Neste mesmo período, acontecia a Guerra dos Estados Unidos contra o Vietnã, o mais longo confronto armado no qual os Estados Unidos se envolveram (1955 a 1975), o que influenciou jovens americanos a protestarem contra a violência e a favor da paz. Alguns manifestantes, como John Lennon e Yoko Ono, tornaram-se conhecidos internacionalmente por sua militância política, muitas vezes utilizando a música, entre outras formas de arte, como instrumento de protesto.

Algumas obras de então são consideradas, ainda hoje, marcos de uma época, como *HAIR*, musical que estreou em outubro de 1967 e fazia apologia da cultura *hippie* com seu ideal de liberação das drogas, música, paz e amor. Mais tarde, em 1979, foi transformado em filme. É da mesma época o álbum *Power to the People*, produzido por John Lennon, que incluiu a canção de mesmo nome e tornou-se um hino cantado nas diversas manifestações

¹ O **Pacto de Varsóvia** ou **Tratado de Varsóvia** foi uma aliança militar formada em 14 de maio de 1955 pelos países socialistas do Leste Europeu e pela União Soviética, países estes que também ficaram conhecidos como bloco socialista. (...)O organismo militar foi instituído em contraponto à OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), organização internacional que uniu as nações capitalistas da Europa Ocidental e os Estados Unidos para a prevenção e defesa dos países membros contra eventuais ataques vindos do Leste Europeu. O Pacto foi extinto em 31 de março de 1991, o que representou também o final da Guerra Fria.

realizadas nos Estados Unidos, visando o fim da guerra do Vietnã, a liberdade de expressão e a paz mundial.

No Brasil também tivemos representantes que, por meio de sua arte, principalmente da música, levaram o seu grito de protesto a milhares de pessoas. Entre eles destacamos Geraldo Vandré, considerado, durante anos, o inimigo número um do Regime Militar, substituído, mais tarde, por Chico Buarque.

Foi nesse período de efervescência política e cultural que no Brasil, especialmente no eixo Rio-São Paulo, os festivais da canção tomaram conta da cena musical, revelando compositores e intérpretes da MPB e criando um tipo de música que, mais tarde, veio a ser chamada de música de festival ou de música de protesto. O público dos festivais era formado, principalmente, por jovens universitários, que viam, nas canções, uma forma de levar a público seu descontentamento com a situação pela qual passava o país, de compartilhar ideias e sentimentos.

Mais de 40 anos depois de seu início, esses festivais são vistos como importante momento em nossa história cultural e política e, embora estejamos falando de um período que, a rigor não está tão distante – passaram-se pouco mais de 40 anos – é importante compreender a realidade vivida naquele momento, as tensões, os medos, os anseios da juventude que fez a história.²

1.1 Tempos difíceis – ditadura, censura

O golpe militar de 31 de março de 1964 mudou hábitos difundidos pela democracia que se vivera nos anos anteriores.

O governo João Goulart, que vigorou de 1961 a 1964, foi marcado por propostas de reforma agrária, educacional, urbana, fiscal, eleitoral. Tais reformas propunham, entre outras iniciativas, a extensão do direito ao voto para analfabetos e militares de baixa patente, a legalização do Partido Comunista Brasileiro, reforma bancária com acesso ao crédito pelos produtores. Durante seu governo cresceu a participação dos estudantes, por meio da União Nacional dos Estudantes (UNE), no jogo político. A Igreja católica também

² O interesse pelos festivais da canção e pela produção musical da época tem crescido nos últimos anos, o que podemos comprovar pelo lançamento recente de livros e documentários que abordam a questão, como o documentário *Uma noite em 67*; o filme documentário *Raul Seixas: o início, o fim, e o meio*, entre outros que vêm sendo elaborados. Avaliamos que este interesse deve-se, em grande parte, à qualidade da produção realizada na época e à importância política e cultural que representam para o País.

passou por importantes mudanças de comportamento, o que teve início na década de 1950, quando muitos de seus integrantes passaram a preocupar-se com as camadas mais populares.

Num contexto de forte mobilização política, com a expansão das organizações de trabalhadores no campo e na cidade, tem início um processo de difusão da cultura para o povo, com a criação do Teatro de Arena, o teatro do estudante e o Cinema Novo. No interior do grupo paulistano Arena, surge também o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão vinculado à União Nacional dos Estudantes que tinha como objetivo a construção de uma cultura nacional, por meio da conscientização das classes populares e do papel engajado e militante dos artistas que viam, na arte, um instrumento de revolução social. Esses grupos eram formados, principalmente, por intelectuais e estudantes que, mais tarde, fizeram resistência à ditadura.

Considerado por alguns um governo com tendências comunistas, o governo João Goulart dividiu opiniões e suscitou movimentos sociais que contribuíram para o golpe de 1964, como a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*, organizada em São Paulo pela associação das senhoras católicas, ligada à Igreja conservadora, levando cerca de 500 mil pessoas a desfilar pelas ruas de São Paulo em 19 de março de 1964.

Com o fracasso no plano de governo de Jango e a tomada do poder pelos militares com o golpe militar de 31 de março de 1964, começou no país um duro período de regime militar, marcado por autoritarismo, censura e perseguição àqueles que se posicionavam contra o governo. A Junta Militar, cujo objetivo era o de afastar todos os que estavam ligados ao governo anterior, teve como principais alvos os líderes sindicais, líderes estudantis, intelectuais, professores, estudantes, organizadores de movimentos católicos, ou seja, todos aqueles que estavam ligados a qualquer tipo de organização política, religiosa ou social que demonstrasse oposição ao governo.

Artistas e jovens, principalmente os universitários, constituíam importante grupo de oposição ao governo, mobilizando milhares de estudantes na luta pela liberdade.

O Regime Militar quase nunca assumiu sua posição autoritária e sempre esteve disfarçado no pretexto de restaurar a democracia e combater a corrupção. Os atos institucionais, justificados como “decorrência do exercício do Poder Constituinte, inerente a todas as revoluções” (FAUSTO, 2010, p. 466), foram o meio utilizado para tornar legais todas as ações do governo. O primeiro deles veio em abril de 1964, o Ato Institucional número 1 (AI-1), baixado pelos comandantes do Exército, Marinha e Aeronáutica, com o objetivo de reforçar o poder do Executivo e reduzir o poder do Congresso. Suspendeu imunidades

parlamentares, autorizou a cassação de mandatos em qualquer nível e a suspensão de direitos políticos.

Por meio do AI-1, foi feito o expurgo no serviço público e no Congresso, com a cassação de 50 parlamentares, afastamento de 49 juizes, além de aproximadamente, 2600 pessoas da burocracia civil e das forças armadas, todos considerados nacionalistas ou de esquerda.

Ainda em 1964, foi criado o Serviço Nacional de Informações (SNI), cujo chefe tinha poder de Ministro e tinha como objetivo controlar os cidadãos. Também neste ano, foi aprovada pelo Congresso a lei de greve, que tornava quase impossível a realização de paralisações amparadas pela lei, enfraquecendo os movimentos sindicais e retirando dos trabalhadores qualquer possibilidade de reivindicação.

Foram criados os Inquéritos Policiais Militares (IPMs), a que ficaram sujeitos aqueles que praticassem crime contra o Estado ou seu patrimônio, ou perturbassem a ordem política e social por atos de guerra revolucionária. Esses poderes excepcionais desencadearam perseguições aos adversários do regime, com prisões e torturas. Os estudantes, que tiveram importante participação no governo Jango, foram especialmente visados pela repressão, o que levou à invasão e incêndio da sede da UNE em 1º de abril de 1964.

O AI-1 estabeleceu a eleição de novo Presidente da República, por votação indireta do Congresso Nacional, levando ao poder o General Humberto de Alencar Castelo Branco, em 15 de abril de 1964, cujo mandato vigorou até janeiro de 1966.

As ações do governo militar, demonstrando sua força e determinação de manter a ordem, levaram à rearticulação da oposição. Carlos Lacerda, Juscelino Kubistchek e o ex-presidente João Goulart reuniram-se em Montevidéu, no Uruguai, para formar a Frente Ampla; a Igreja, representada pelo então arcebispo de Olinda, Dom Helder Câmara, defrontou-se com o governo, e os estudantes começaram a mobilizar-se em torno da União Nacional dos Estudantes (UNE).

Em 1965, mais um Ato Institucional foi baixado, o AI-2. Promoveu a extinção dos partidos políticos existentes, mantendo apenas a Aliança Renovadora Nacional (ARENA) e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Neste ano, ocorreram eleições para Governador em 11 Estados da Federação. A vitória da oposição, em vários Estados, alarmou os militares, que estabeleceram que as eleições para Presidente fossem feitas pela maioria do Congresso, em sessão pública e votação nominal, intimidando a votação que favorecesse a oposição.

Em 1966 foi baixado o AI-3, que reforçou, ainda mais, os poderes do Presidente da República e estabeleceu eleições indiretas para Governador e nomeação dos Prefeitos nas Capitais. Em outubro do mesmo ano, o Congresso Nacional foi fechado por um mês e, em 7 de dezembro de 1966, foi baixado, pelo Presidente Castelo Branco, o AI-4, que convocou o Congresso para votação e promulgação da Constituição de 1967.

Em fevereiro de 1967, sob protesto de artistas, jornalistas e intelectuais, Castelo Branco sancionou a lei de Imprensa³. Em março do mesmo ano, Costa e Silva assumiu a presidência e promulgou a Lei de Segurança Nacional, importante instrumento jurídico da ditadura militar.

A tensão no país só aumentava: grupos de oposição se organizavam e a censura atuava em todos os meios de comunicação. Um momento histórico como poucos, o ano de 1968 foi marcado por manifestações de jovens em vários países:

1968 não foi um ano qualquer. Em vários países, os jovens se rebelaram, embalados pelo sonho de um mundo novo. Nos Estados Unidos, houve grandes manifestações contra a Guerra do Vietnã; na França, a luta inicial pela transformação do sistema educativo assumiu tal amplitude que chegou a ameaçar o governo De Gaulle. Buscava-se revolucionar todas as áreas do comportamento, em busca da liberação sexual e da afirmação da mulher. As formas políticas tradicionais eram vistas como velharias e esperava-se colocar “a imaginação no poder”. Esse clima, que no Brasil teve efeitos visíveis no plano da cultura em geral e da arte, especialmente da música popular, deu também impulso à mobilização social. Era um árduo caminho colocar “a imaginação no poder”, em um país submetido a uma ditadura militar. O catalisador das manifestações de rua em 1968 foi a morte de um estudante secundarista. Edson Luis foi morto pela Polícia Militar durante um pequeno protesto realizado no Rio de Janeiro, no mês de março, contra a qualidade da alimentação fornecida aos estudantes pobres no restaurante do Calabouço. (FAUSTO, 2010, p. 477)

A morte do estudante Edson Luis Lima Souto foi um marco que reuniu milhares de pessoas para seu enterro e missa de 7º dia. A manifestação foi acompanhada de perto pela polícia, resultando em 600 prisões realizadas por policiais que subiram, a cavalo, a escadaria da Igreja da Candelária. O clima estava tenso e, no mesmo dia, Costa e Silva baixou Portaria proibindo a Frente Ampla, organizada por Kubstichek, João Goulart e Lacerda, em 1965.

³ A lei de imprensa, nº 5.250, foi publicada no diário oficial de 10 de fevereiro de 1967 e, entre outros itens, determinava:

§ 1º Não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida.



Estudantes carregam caixão com o corpo de Edson Luis Lima Souto, morto em confronto com a polícia militar em 28 de março de 1968, no Rio de Janeiro.
Foto: Arquivo Nacional / Correio da Manhã

A comoção causada pela morte do estudante, aliada à situação política de repressão pela qual o país vinha passando, gerou um ambiente propício para manifestações mais amplas, que envolveram não só os estudantes, mas também representantes da Igreja e da classe média carioca, artistas, intelectuais, sindicalistas. Em junho de 1968, realizou-se, na Cinelândia, Rio de Janeiro, a *Passeata dos 100 mil*, ponto de convergência dessas forças em prol da democratização do país.



Estudantes reúnem intelectuais, artistas e religiosos em manifestação contra a ditadura militar que ficou conhecida como a Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho de 1968, no Rio de Janeiro.

foto: O Globo - Publicada no site mme.org.br, acesso em 03.02.2011

Simultaneamente a esses acontecimentos, movimentos grevistas em Minas Gerais e Osasco, na Grande São Paulo, reivindicavam aumento para os salários arrochados pela política salarial e pelo alto custo de vida.

Em Osasco, a situação foi mais complicada. O movimento teve o apoio de grupos de esquerda que, influenciados pelo exemplo da Revolução Cubana, acreditavam que somente a luta armada poria fim ao regime militar – que não poupou esforços para demonstrar sua superioridade, deslocando forte aparato policial a fim de ajudar a acabar com o movimento e colocou em situação de clandestinidade o presidente do sindicato dos metalúrgicos.

A esquerda no Brasil estava dividida. Parte dela, representada pelo PCB⁴, opunha-se à luta armada, o que levou à formação da Aliança de Libertação Nacional, pelo dissidente do PCB e veterano comunista Carlos Marighella. Outros grupos simpatizantes da luta armada foram surgindo, como o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que contava com a presença de militares de extrema esquerda.

Esses grupos começaram a agir em 1968, tendo como uma das primeiras ações a colocação de uma bomba no consulado americano em São Paulo, assim como assaltos a bancos e supermercados, para reunir fundos, aos quais chamavam de “expropriações”. Tais acontecimentos foram reforçando a tese dos militares que estavam no poder da necessidade de maior repressão a esses grupos. Era um prenúncio para o AI-5, o mais “violento” dos atos institucionais.

A situação estava cada vez mais difícil para os militantes da esquerda. A revista VEJA, na edição de 16.10.1968, demonstrou a força imposta pelo Governo Militar na prisão dos integrantes da ex-UNE, em matéria de capa da revista, com a chamada “TODOS PRESOS. Assim acabou o congresso da ex-UNE”.

⁴ O Partido Comunista do Brasil (PC do B) foi criado a partir de uma dissidência de um setor do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Mais tarde, em 1961, na onda do nacionalismo, o partido retomou o nome PCB e passou a chamar-se Partido Comunista Brasileiro.



Revista veja digital: acesso 02-07-2012

Os rapazes e moças enrolados em cobertores coloridos, no frio do começo da tarde de sábado passado, não pareciam os perigosos líderes estudantis do Brasil inteiro, presos durante o 30º Congresso da ex-UNE, em Ibiúna, cidade de 5 mil habitantes a 70 quilômetros de São Paulo. Eram 920 pessoas, entre estudantes e jornalistas, cansados e sujos de lama junto a um galpão da Cooperativa Agrícola de Cotia, para onde tinham sido levados por centenas de soldados da Força Pública estadual depois de terem sido retirados na manhã de sábado do sítio no bairro de São Sebastião, a 14 quilômetros de Ibiúna, onde estava sendo realizado o Congresso. Iam sendo postos em nove ônibus, um microônibus, cinco caminhões, duas kombis e uma Rural Willys. Um soldado pegou pelo braço um jovem magro, pálido, de olheiras profundas e óculos escuros, enrolado num cobertor de cor amarela. O rapaz, com olhar tenso de raiva contida, estava subindo num dos caminhões de presos. O soldado o reconheceu: era Luis Travassos, presidente da ex-UNE. Foi levado até o coronel Iva Barsotti, comandante da operação anti-congresso. O Coronel apontou novo rumo para Travassos: a Rural, em que já estava José Dirceu, ex-presidente da ex-UEE paulista.” (Revista VEJA, edição de 16.10.1968 – p. 12.)⁵

⁵ Entre os manifestantes presos no 30º congresso da Ex-UNE estava José Dirceu, ex-presidente da ex-UEE (União Estadual dos Estudantes) de São Paulo. Atuante de esquerda, Jose Dirceu filiou-se ao Partido dos Trabalhadores e construiu importante carreira política.



Estudantes fazem protesto contra a ditadura militar, na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, em 17 de outubro de 1968.

Foto: Arquivo Nacional / Correio da Manhã

Publicado no site: mme.org.br, acesso em 03.02.2011

A própria reportagem não foi, e nem poderia ter sido, imparcial ou a favor dos estudantes, caso contrário teria sido censurada, como tantas outras. Na reportagem, os estudantes foram retratados como coitados, sem roupas, em condições precárias, incapazes de enfrentar o arsenal do governo militar.

Nesse clima de total insatisfação, veio o AI-5, publicado em 13 de dezembro de 1968, dando ao regime militar poderes absolutos⁶. A primeira consequência foi o fechamento do Congresso Nacional por quase um ano.

Por meio do AI-5, o Presidente da República ganhou plenos poderes para intervir nos Estados, decretar Estado de Sítio, confiscar bens provindos de enriquecimento ilícito. Instituiu, também, a liberdade vigiada, a proibição de frequentar determinados lugares. A partir de então, qualquer atitude ou ação do governo estava justificada e amparada pela lei.

⁶ Votaram pela instituição do AI-5: Arthur da Costa e Silva, Presidente; Pedro Aleixo, vice-presidente; Augusto Rademaker, Ministro da Marinha; Lyra Tavares, Ministro do Exército; Magalhães Pinto, Ministro das Relações Exteriores; Delfim Netto, Ministro da Fazenda; Mário Andreazza, Ministro dos Transportes; Ivo Arzua, Ministro da Agricultura; Jarbas Passarinho, Ministro do Trabalho; Leonel Miranda, Ministro da Saúde, Márcio de Souza e Mello, Ministro da Aeronáutica; Tarso Dutra, Ministro da Educação e Cultura; Costa Cavalcanti, Ministro de Minas e Energia; Albuquerque Lima, Ministro do Interior; Hélio Beltrão, Ministro do Planejamento; Carlos Simas, Ministro das Comunicações; Emilio Garrastazú Médici, Chefe do SNI (Serviço Nacional de Informação); Orlando Geisel, Chefe do Estado-Maior das Forças Armadas; Alberto de Barros Nunes, Chefe do Estado-Maior da Armada; Adalberto Pereira, Chefe do Estado-Maior do Exército; Huet Sampaio, chefe do Estado-Maior da Aeronáutica; Gama e Silva, Ministro da Justiça; Rondon Pacheco, Chefe do Gabinete Civil; Jayme Portela, Chefe do Gabinete Militar. Os 24 membros do governo decidiram pela instituição do AI-5, porém, por questão de praxe, somente os 15 ministros assinaram o documento. Fonte: www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento.

Justificado pelo AI-5, foram suspensos os direitos políticos de 43 cidadãos, entre eles os Deputados Mário Covas, Ivete Vargas, Roberto Cardoso Alves e Cunha Bueno e, em fevereiro de 1969, foi baixado o Decreto-lei 477, pelo qual o estudante considerado subversivo ficava proibido de se matricular em qualquer escola por vários anos.

Baseado nos Atos Institucionais, que conferiram plenos poderes ao Presidente da República, o Governo Militar impôs um clima de guerra em que mortes, desaparecimentos e assassinatos eram comuns. Alguns casos tornaram-se famosos e tiveram projeção internacional, como o desaparecimento, em 1971, do Deputado Rubens Paiva e a morte, por suposto suicídio, do Diretor da TV Cultura, Vladimir Herzog. Muitos casos nunca foram esclarecidos, negando às famílias o direito de enterrar seus mortos com dignidade e, ao povo, o direito de sonhar com um país melhor.⁷

Se, da tomada do poder pelo regime militar até a edição AI-5, em 1968, a ditadura militar parecia ter algum pudor quanto aos recursos e métodos utilizados para manter a ordem e calar os insurgentes, depois do AI-5 a situação mudou bastante. O Governo Militar deixou de ocultar ou preservar seus métodos e o Brasil entrou no mais severo período de repressão, que durou até 1974, com o extermínio da guerrilha do Partido Comunista Brasileiro, nas margens do Rio Araguaia.

Escancarada, a ditadura firmou-se. A tortura foi o seu instrumento extremo de coerção e o extermínio, o último recurso da repressão política que o Ato Institucional nº 5 libertou das amarras da legalidade. A ditadura envergonhada foi substituída por um regime em um só tempo anárquico nos quartéis e violento nas prisões. Foram os anos de chumbo. (GASPARI, 2002b, introdução)

Para dar maior vida ao regime imposto, o corpo de oficiais que estava no poder era formado por pessoas desprovidas de sentimento humano, movidas pela crueldade, pelo

⁷ Em 18 de novembro de 2011 foi sancionada pela Presidente da República Dilma Rousseff a lei nº 12.528 que cria a Comissão Nacional da Verdade, com a finalidade de examinar e esclarecer as graves violações praticadas no período fixado no art. 8º do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias, a fim de efetivar o direito à memória e à verdade histórica e promover a reconciliação nacional.

O texto integral da lei está disponível em www.planalto.gov.br, acesso em 06.7.2012. Entre outras determinações, define:

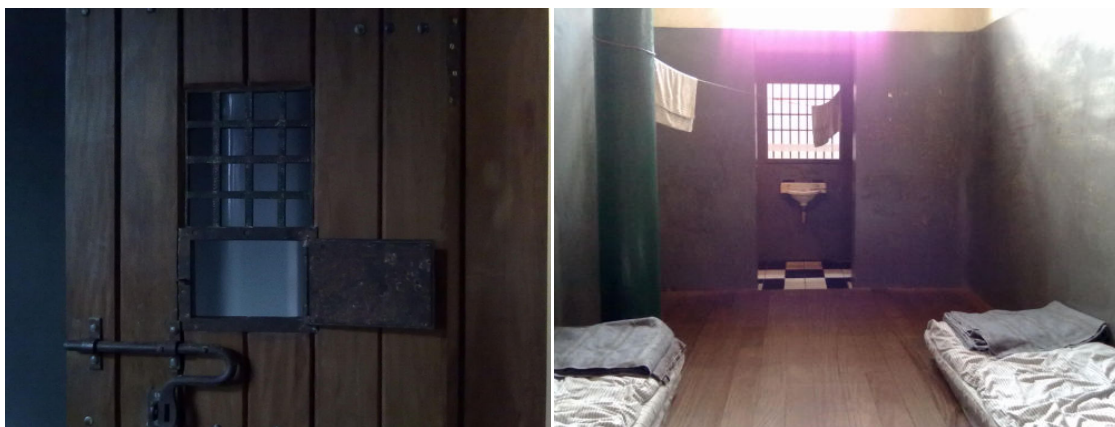
A comissão investigará violações aos direitos humanos ocorridos no período entre 1946 e 1988, que inclui a ditadura militar (1964-1985). É formada por uma equipe pluridisciplinar e inclui juristas, ex-ministros e intelectuais: Cláudio Fonteles, procurador geral da República entre 2003 e 2005; José Carlos Dias, Ministro da Justiça (1999-2000) e presidente da Comissão de Justiça e Paz de São Paulo; João Paulo Cavalcanti Filho, advogado, escritor e consultor; Maria Rita Kehl, doutora em psicanálise, é psicanalista, crítica literária, poetisa e cronista. Foi editora do Jornal Movimento, um dos mais importantes nomes do jornalismo alternativo durante o regime militar no Brasil; Paulo Sérgio Pinheiro, é professor, escritor e consultor, foi secretário especial de direitos humanos e relator do Programa Nacional de Direitos Humanos; Rosa Maria Cardoso da Cunha, Doutora em Ciência Política, é advogada criminalista, professora e escritora.

prazer de submeter a humilhações inomináveis aqueles que se rebelavam contra o governo militar. Uma amostra do que eram capazes de fazer está descrita na obra de Gaspari (2002b), no capítulo *O Exército aprende a torturar*, em que narra como se deu uma aula de tortura aos “aprendizes”, utilizando os prisioneiros como “material didático”.

A partir das memórias de alguns prisioneiros que passaram pelas celas do antigo Departamento de Ordem e Política Social (DOPS), hoje Memorial da Resistência, em São Paulo, cujos testemunhos estão disponíveis para audição do público, faz-se ideia do que foram aqueles dias. Em seus depoimentos, lembram que as prisões eram feitas nas portas das escolas, nas Universidades ou nas próprias casas dos acusados – o medo regia a vida de todos.

Em São Paulo, a Operação Bandeirante (OBAN) era o destino das pessoas “sequestradas” e o Departamento de Ordem e Política Social (DOPS) era o lugar onde eles eram torturados. Detidos, muitas vezes sem motivo justificado, os prisioneiros eram submetidos à maldade e perversidade dos militares. Mantidos encarcerados por tempo indeterminado, não tinham direito de tomar sol e, dependendo do comportamento ou da colaboração com o regime, passavam a realizar alguns serviços, como servir comida aos colegas de cela. A limpeza era feita semanalmente, pelos próprios prisioneiros. Sábados e domingos, comentam, eram dias mais tranquilos, já que não havia tortura. Podiam relaxar e realizar tarefas simples como lavar as próprias roupas. A música era uma saída para abrandar a dor. Versos da canção, *Suite do Pescador*, composição de Dorival Caymmi, eram cantados cada vez que um preso era libertado.

“minha jangada vai sair pro mar / vou trabalhar, meu bem querer...”,



Detalhe de fechadura da porta da cela no DOPS e de uma das celas, hoje restaurada e aberta para visitação. Memorial da Resistência, São Paulo, antigo prédio do DOPS.
Fotografia: Anaíza Rodrigues, abril-2011

A solidariedade entre os prisioneiros era fator preponderante para a sobrevivência; encontravam, no apoio mútuo, a força necessária para suportar a dor de ferimentos, de costelas quebradas, da saudade dos familiares, da falta de notícias.

Apesar da repressão, das prisões e desaparecimentos, os militantes, formados, em sua maioria, por jovens, não se calaram. Por meio da música e de outras manifestações culturais e artísticas, continuaram desafiando o governo e levando o seu protesto para um número grande de pessoas. A estreia, em outubro de 1968, da peça *Roda Viva*, no Teatro Galpão, a manifestação contra a ditadura militar no Teatro Municipal de São Paulo, com a participação de Odete Lara, Augusto Boal, Cacilda Becker e Ruth Escobar, o protesto de estudantes na Rua Maria Antonia, em 3 de outubro de 1968, são apenas alguns exemplos.



Imagem do Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, após ação do Centro de Caça aos Comunistas (CCC), em reprimenda à estreia da peça *Roda Viva*.

Fonte: <http://www.estadao.com.br/especiais/ai-5-40-anos-de-um-atentado-a-liberdade,39693.htm>

Acesso em 04-07-2011



Confronto entre os estudantes do Mackenzie (onde estudavam membros do CCC) e da Filosofia da USP (sede da ex-UEE), em 3 de outubro de 1968.

<http://www.estadao.com.br/especiais/ai-5-40-anos-de-um-atentado-a-liberdade,39693.htm>

Acesso em 04-07-2011

Aliado à forte repressão política, o governo ainda contava com a ação da censura. Durante a Ditadura Militar, a liberdade de expressão e a independência da imprensa foram os primeiros alvos da censura, que atuou fortemente impedindo a publicação de jornais, livros, revistas, a gravação de músicas, a encenação de peças teatrais, ou seja, qualquer meio de comunicação, escrita ou não, que atentasse contra os interesses da ditadura.

O jornal *O Estado de S.Paulo*, por exemplo, teve a incisiva mais forte no dia 13 de dezembro de 1968, quando a edição do dia seguinte, a primeira após o AI-5, foi apreendida ainda na gráfica, por ordem do general Silvío Correia de Andrade, conforme declara o próprio jornal em reportagem de 31.7.2009.



<http://www.estadao.com.br/especiais/1968-a-historia-acelerada,17477.htm>
 acesso em 04.07.2011

O jornal trazia o editorial *Instituições em frangalhos* e causou a apreensão de todos os exemplares, mesmo antes da promulgação do AI-5 no diário oficial.

Em dias polêmicos, a censura trabalhava tanto na redação quanto na prova de página dos jornais, prática que ocorreu até o início de 1975. O jornal também recebia instruções da censura por meio de telefonemas, telegramas ou telex, com listas de assuntos que não podiam ser comentados.

As matérias não aprovadas pela censura eram substituídas por poemas no *Estado de S. Paulo* e por receitas de doces no *Jornal da Tarde*. Este artifício permitia ao leitor identificar que ali fora excluída uma matéria censurada, o que deu ao jornal o prêmio Pena de Ouro da Liberdade, conferido pela Federação Internacional de Editores de Jornais, em 1974.

A título de ilustração, selecionamos algumas páginas que tiveram matérias censuradas, substituídas por trechos de *Os Lusíadas*:

19 de julho de 1974:

A notícia original fazia menção a dom Helder Câmara, de reconhecida postura contrária ao governo militar, e teve que ser substituída. No lugar, foram publicados versos do Canto Primeiro.



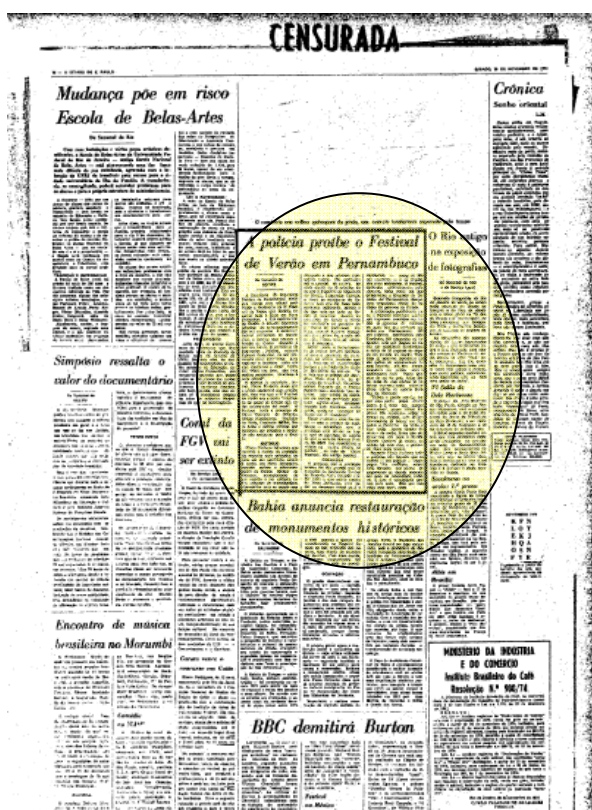
<http://www.estadao.com.br/especiais/1968-a-historia-acelerada,17477.htm>
 acesso em 04.07.2011

O trecho censurado da notícia trazia a seguinte informação:

De acordo com essa decisão de Paulo VI, o arcebispo de Olinda e Recife, dom Helder Camara, poderá estar entre os eleitores que apontarão o sucessor do atual pontífice. Como um dos quatro representantes do Brasil no sínodo, dom Helder terá a oportunidade de ser um dos bispos escolhidos para integrar o Sacro Colégio, encarregado da eleição dos papas, e há alguns séculos só formado por cardeais.

30 de novembro de 1974

Notícia sobre a proibição do Festival de Verão de Pernambuco, no qual se apresentariam Chico Buarque, Milton Nascimento, Paulinho da Viola, MPB4, Nara Leão. A proibição causou prejuízos aos artistas e produtores. Censurada, teve o espaço preenchido por versos do Canto Segundo.



<http://www.estadao.com.br/especiais/1968-a-historia-acelerada,17477.htm>
acesso em 04.07.2011

Segundo a notícia,

Plínio Pacheco informou que recebeu a notícia da proibição da maneira mais estranha: estava em seu escritório, ontem à tarde, em Nova Jerusalém, quando entrou o subcomandante da Polícia Militar de Caruaru, acompanhado de um capitão e um soldado, todos armados de metralhadora, dizendo-lhes para os seguir sem discussão e que estavam cumprindo ordens.

A censura foi uma sombra que pairou sobre o meio artístico/cultural e levou alguns compositores a deixarem de produzir por longos períodos. Segundo Silva (2007), 1973-1974 foi o período em que a censura agiu com maior rigor e correspondeu também ao

aumento do número de desaparecidos, o que não significa que tenha sido branda nos anos anteriores.

O peso e o efeito da censura não foram o mesmo para as diferentes formas de expressão cultural. Teatro e Cinema, pelos custos envolvidos em sua produção e pela força que a censura exercia sobre eles, passaram a fazer uma espécie de autocensura, com um número menor de obras que apresentassem risco aos interesses do Governo. Na literatura, o rigor se acentuou a partir de 1975, ano em que se registrou um *boom* editorial no país, com ampliação do público para esse produto cultural.

Rádio e Televisão, de alguma maneira, estavam subordinadas ao Estado, já que eram concessões, e tinham também um sistema de autocensura, em razão dos custos elevados e dos interesses comerciais dos patrocinadores, que se afastariam de qualquer projeto que os colocasse mal perante o Governo Militar e a censura.

No campo da música, que mais nos interessa nesta pesquisa, a censura foi irreduzível e impediu a gravação e execução de diversas obras.

A política do regime militar – dismantlar e pulverizar a cultura brasileira – dedicou minuciosa atenção à área da música, detectada como sendo a forma de expressão preferida da juventude, e aquela com maior eficácia e aglutinação (comprovada nas canções de protesto) e poder de corrosão e perturbação da “paz dos cemitérios” (comprovada com o Tropicalismo). A repressão atingiu com napalm de uma censura devastadora e os mísseis da prisão, do exílio e das agressões físicas aos principais nomes da vanguarda sonora. (GOODWIN, apud SILVA 2007, p. 120).

A censura foi, especialmente, rígida com alguns compositores, como Chico Buarque, que se mudou para Roma numa espécie de autoexílio; Gilberto Gil, que ficou no exílio na Inglaterra, assim como Caetano Veloso, mas não deixou de censurar outros compositores, como Gonzaguinha e Paulinho da Viola, que teve várias músicas do LP PAULINHO DA VIOLA – Odeon 3700, de 1971, impedidas de gravação pela censura, conforme revista *Veja* da época:

Neste novo LP, Paulinho pretendia destacar mais o clima marginal do samba, mas duas músicas escolhidas nesta linha (“Chico Brito”, de Wilson Batista, e “Um Barato, Meu Sapato”, de parceria com Milton Nascimento) foram vetadas pela Censura. (Revista *VEJA*, 10-11-71, p. 90)

Em maio de 1973, Chico Buarque foi impedido de apresentar “Cálice”, em festa organizada pela gravadora Phonogram:

A Censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o “Cálice”, que compuseram de parceria especialmente para a Phono. O mesmo aconteceu com o “Samba da Esperança”, de Vinícius e Toquinho (que a RGE “emprestou” à

Phonogram). E havia policiais disfarçados de cabeludos, desfilando ostensivamente entre os artistas. (Revista *VEJA*, 16-05-1973, p. 79)

E não ficou só na proibição:

Na sexta-feira, por exemplo, o microfone de Chico Buarque subitamente entrou em pane quando ele tentou dizer “Não me deixaram cantar minha música. Não faz mal, faço outras” (Revista *VEJA*, 16-05-1973, p. 79)

A pane dos microfones não teria sido ocasional, mas provocada para impedir que Chico Buarque dissesse algo que não deveria.

Sobre Gonzaguinha, a revista traz:

De fato, nas dez faixas gravadas, sobreviventes dos cortes de quinze músicas pela Censura, há uma atmosfera de violência e revolta, apenas contidas pelos cuidadosos arranjos de Meirelles (líder do extinto conjunto Copa 5), e esmagadas pela ausência de parte importante do repertório do autor. (Revista *VEJA*, 25-07-1973, p. 98).

Alves (2001, p. 100) afirma que “quase sempre o objetivo era calar mais do que a obra, o autor. A repressão às atividades artísticas foi proporcional à sua importância como veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de ideias libertárias, bem como ao prestígio público desses artistas.”

O número de notícias censuradas, de músicas proibidas, de manifestações noticiadas, de pessoas desaparecidas, demonstra o quanto era tenso o clima e atesta que havia um grupo de militantes dispostos a não desistirem, mesmo diante de tantas ameaças.

Apesar da repressão do governo militar e do clima de tensão, o país vivia um momento de contradição. Se, por um lado, o governo militar se fortalecia cada vez mais, a liberdade era tolhida, e qualquer manifestação que se mostrasse contrária ao discurso das forças armadas era reprimida, por outro, as ações tomadas para a recuperação econômica do país, com o recuo das taxas de inflação e o aumento do nível de emprego foram gerando o resultado esperado, com crescimento do PIB na espetacular taxa de 10%, dando início ao período do “milagre econômico”.

A propaganda foi uma das armas utilizadas pelo governo do Presidente Ernesto Garrastazu Médici, eleito em 1969. Favorecido pelo desenvolvimento das telecomunicações, que se deu após 1964, e pelo aumento do número de aparelhos de TV nas residências, o governo investiu forte na propaganda para divulgar o seu sucesso, promover o Brasil como grande potência e conquistar a simpatia da população.

Em 1967, foi dado um passo fundamental para a consolidação da TV como rede nacional, com a criação do Ministério das Comunicações e a implantação do Plano Nacional

de Telecomunicações. Com essa rede, o Governo pôde divulgar sua visão de modernidade e alcançar os quatro cantos do país, inclusive os analfabetos.

Enquanto a repressão tratou de aniquilar os adversários do regime, representados por uma parcela minoritária, a propaganda se ocupava da massa. Nesse período, a Rede Globo, até hoje a maior emissora de TV do país, com o apoio do governo, tornou-se emissora de rede nacional e sua porta-voz.

Silva (2007) compara o papel do empresariado de rádio e TV durante o Regime Militar ao papel do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado com o objetivo de disseminar os ideais do Estado Novo, tamanho o alcance e influência que exerciam sobre a população.

Como afirma Fausto (2010), o movimento contra a ditadura não alcançou a todos os brasileiros da mesma forma. De um lado tínhamos uma parcela significativa da população que se ocupava da sobrevivência e sequer tinha consciência do que estava ocorrendo de fato. De outro, estava uma elite formada por pessoas da classe média, que viajava ao exterior, tinha notícias de outros países, acesso à educação e à universidade e sabia o que representava a ditadura militar. Desse segundo grupo, saíram alguns dos compositores que iriam preencher a cena dos Festivais da Canção.

1.2 Festivais – sucesso mesmo em clima de guerra?

Em meio à turbulência política que o Brasil atravessava, os Festivais da Canção começaram a ganhar espaço, especialmente com as chamadas “canções de protesto” que, segundo algumas interpretações, expressavam sentimentos contrários ao regime político vigente e tentavam conscientizar a grande massa. Ha, porém, quem defenda “que os festivais eram ‘permitidos’ veladamente pela ditadura, como uma forma de dissimular sua imagem repressora” (AUGUSTO & FREIRE, 2008, p.400).

Sobre o caráter de protesto dessas canções, a Revista *Veja*, em edição de 27-11-1968, traz, em reportagem com destaque de capa, que esse protesto não era genuíno, e sim mais uma maneira de manipular a massa, já que os autores que se consagravam com os festivais passavam a fazer parte do jogo contra o qual protestavam:

QUE JOGO FAZEM - "A música não pode resolver coisa alguma", diz Sérgio Ricardo, "e eu apenas me coloco como participante do quadro nacional, de onde transmito a minha notícia, cantando ou filmando, que é o que sei fazer". A "notícia" de Sérgio, neste Festival da Record, chama-se "Dia da Graça" e teve problemas com a

Censura: "Faz um dia claro e eu saí pela rua / Pra ver a cidade diferente / da normalidade / Nenhum militar de arma em punho". Pesquisador de temas nordestinos, passou a falar a linguagem das cidades e se explica: "É às cidades que me dirijo. Não quero agredir com o som, mas com o que está sendo dito". É esta a posição da grande maioria das músicas de protesto: carregar a força nas letras. Damiano Cozzella, maestro e arranjador, diz que isso é inútil: "Não adianta fazer música linear se a intenção é agredir. O negócio é romper com tudo. O público convencional fica zangado quando ouve uma desordem total como a de "Os Mutantes". Juca Chaves não faz por menos: "O que esta garotada faz é explorar nordestino e guerra do Vietnã. Ficam reclamando contra uma sociedade na qual estão integrados". O dilema, com a repetição dos protestos, transformou-se no seguinte: o público aceita o recado, mas dança e canta ao som dele. Quem protesta, se faz boa música ou música de agrado popular, geralmente sobe na escala social e passa a produzir um produto que cheira a falta de autenticidade. A propaganda, os programas de televisão, a imprensa e os empresários trabalham para nivelar tudo ao gosto do público. E a música de protesto começa a ser atacada por uma última razão: seus autores estariam, em última instância, fazendo o jogo das pessoas ou coisas contra as quais protestam.

Genuínos ou não, temos a confluência de vários fatores que colaboraram para o sucesso e o grande envolvimento do público nos festivais de música promovidos pelas emissoras de TV Excelsior e Record e, mais tarde, pela Rede Globo.

A expansão das telecomunicações, explorada pelo governo para divulgar seu sucesso e ganhar o apoio e a simpatia popular, impulsionou a atividade das emissoras de TV, que partiram em busca de programas que agradassem ao público. Afinal, havia um interesse comercial. Os programas musicais dominavam a cena e atraíam o grande público. A moeda nacional valorizada permitia às emissoras trazerem ao país astros internacionais que engrandeciam sua programação. O crescimento das emissoras de TV e o interesse do grande público pelos programas musicais favoreciam a divulgação dos festivais da canção.

Outro fator também pode ser levado em conta. Com a perseguição ou repressão que se fez aos artistas, especialmente aos compositores, aqueles que ousaram desafiar a censura acabaram tornando-se porta-vozes das ideias e protestos de um grupo sedento de manifestar o seu descontentamento com a situação. Com isso, conquistaram a simpatia e parceria dos brasileiros, principalmente do público jovem, estabelecendo um elo bastante estreito entre o artista e seu público, facilitando o processo de comunicação e garantindo o sucesso.

Alves (2001) ressalta que os festivais da canção realizados no Brasil também levaram a uma disputa entre as diversas correntes musicais: de um lado, a música engajada, inspirada nas ideias desenvolvidas pelo Centro Popular de Cultura (CPC), de que a arte poderia exercer uma função social e política, além da artística e poderia servir como meio

para divulgação e conscientização dos problemas brasileiros, *acreditando nas flores, vencendo o canhão*; de outro, os tropicalistas, grupo formado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Capinam, Torquato Neto e Os Mutantes, considerados por muitos antirrevolucionários, alienados, descompromissados, irresponsáveis.

Esses artistas acreditavam no poder transformador da arte sobre a sociedade, como se pode ver em depoimento de Geraldo Vandré à *Revista Fatos e Fotos*, edição de outubro de 1968, p. 7: “dou muita importância ao texto das minhas músicas. Acho mesmo que não quero fazer uma boa música porque isso pode desviar a atenção do público da letra”.

Napolitano (2004) e Fausto (2010) afirmam que a música tornou-se uma das principais formas de expressão do pensamento de um grupo que era, assumidamente, contra o governo militar. Esse grupo era representado, principalmente, por jovens universitários, conscientes da situação pela qual passava o país. Tão grande era a força e a importância desses grupos estudantis e da MPB como forma de expressão que o serviço de informação do governo Militar estava atento e o simples fato de citar alguns artistas, especialmente Chico Buarque e Geraldo Vandré, já colocava a pessoa em situação de suspeita.

Foi assim que os festivais, que a princípio tinham um cunho artístico, passaram a exercer também um papel político, razão pela qual o Governo ficou mais atento, e alguns órgãos, especialmente o Ministério da Justiça, passaram a prestar maior atenção.

Pode-se dizer que a produção musical do final da década de 1960, ou pelo menos boa parte dela, esteve baseada numa discussão político-ideológica, motivada pelo momento que o país atravessava. Tanto o protesto quanto o nacionalismo tornaram-se temas para vários tipos de expressões artísticas.

Todos esses músicos e cantores, ao lado de poetas, cineastas, teatrólogos e artistas plásticos, uniram-se, apesar de suas peculiaridades de estilo, em torno de um projeto: falar do país, denunciar a miséria, a exploração, o autoritarismo político, a repressão, falar por aqueles que não podiam. (FAVARETTO, 1979, p. 101, *apud* ALVES 2001, p. 166)

Enquanto o teatro e o cinema não conseguiram formar um público fixo e constante, a música popular consolidava-se e tornava-se um objeto de consumo, principalmente da classe média universitária (NAPOLITANO, 2004). Ainda havia, segundo o autor, um modelo de produção de suspeita sobre determinados assuntos e artistas. Produzir suspeita era, muitas vezes, mais importante que o ato em si, e o meio artístico era visto com olhar de desconfiança por parte dos censores. Comenta Napolitano que

A esfera da cultura era vista com suspeição a priori, meio onde os “comunistas” e “subversivos” estariam particularmente infiltrados, procurando confundir o cidadão “inocente útil”. Dentro dessa esfera, o campo musical destacava-se como alvo da vigilância, sobretudo os artistas e eventos ligados à MPB (Música Popular Brasileira), sigla que desde meados dos anos 60 consagrava a música de matriz nacional-popular, declaradamente crítica ao regime militar. (NAPOLITANO, 2004, p.105)

Citar um determinado artista ou declarar-se simpático à sua obra era praticamente uma confissão de culpa e constava dos autos elaborados pelos informantes.

A música popular estava sob a mira da censura e de seus informantes, era vista como elemento perigoso. Para Napolitano (2004), “os agentes politizavam muito mais o campo da MPB, aumentando o grau de suas efetivas e orgânicas articulações político-partidárias” (p. 107). Em um informe produzido em 1968, o autor afirma que o campo da música popular

vem se constituindo num dos principais meios de cisão psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista, atuando em franca atividade nos meios culturais. Dentre os principais agentes desse grupo se destacam: FRANCISCO BUARQUE DE HOLANDA, EDU LOBO, NARA LEÃO, GERALDO VANDRÉ, GILBERTO GIL, CAETANO VELOSO, MARILIA MEDALHA, VINÍCIUS DE MORAES, SIDNEY MULLER, GUTEMBERG, “MILTONS” [sic] NASCIMENTO, etc. Afora os Festivais das canções, onde “predominam” [sic] a música denominada jovem, transformando-se em clima do não conformismo, da crítica e agressividade às instituições, para dominar o público mostrando-lhe sua coragem, sua arte sem condicionamentos, indiferentes aos gritos dos “reacionários”. (SSP/RJ. Informe Reservado, 8/1/1968, Fonte: APERJ. *apud* NAPOLITANO, 2004).

Num dos manuais de vigilância anticomunista, consta a seguinte orientação para o leitor mais inocente:

Aprender a ler jornais, ouvir rádio e assistir [sic] TV com certa malícia. Aprender a captar mensagens indiretas e intenções ocultas em tudo o que você vê e ouve. Um inimigo oculto que estava no campo da política e principalmente da cultura. Não vá se divertir muito com o jogo daqueles que pensam que são mais inteligentes do que você e estão tentando fazer você de bobo com um simples jogo de palavras. (MAGALHAES, 1997, *apud* NAPOLITANO, 2004, p.104).

O meio artístico e cultural era visto como o ambiente em que comunistas e subversivos estariam infiltrados, e a censura já tinha o seu olhar direcionado para a busca de indícios de insubordinação e de incitação ao público a rebelar-se contra o governo militar. A forma de atuação dos cantores, em suas apresentações, declarações que fizessem durante os

espetáculos, tudo era utilizado na composição de um perfil subversivo, que acabava direcionando a leitura das letras das canções.

Os Festivais da Canção promovidos pela TV Record constituíam um importante meio de divulgação do trabalho de autores jovens, que queriam demonstrar seu trabalho e conquistar o seu espaço. Tal a importância desses festivais como espaço para manifestação de ideias que, como explica Napolitano (2004, p. 110),

no ano seguinte, os serviços de vigilância e repressão apontavam, em Informação produzida pelo II Exército de São Paulo, a TV Record e a Rádio Panamericana (atual Jovem Pan) como “foco” de “ação psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de cantores e compositores de orientação filo-comunista, atualmente em franca atividade nos meios culturais.

Mesmo eventos “despolitizados” eram observados e, como já estava estabelecido um modelo que era considerado de esquerda, qualquer discurso era encaixado neste modelo e poderia até receber um significado diferente do que o autor efetivamente quis dizer ou escrever.

Fazer música, no país, durante esse período, não foi tarefa fácil. Alguns desistiram, outros partiram em busca de subterfúgios, fosse por meio de letras cujo sentido não estivesse tão claro a uma primeira leitura, fosse por outros recursos, como o encontrado por Chico Buarque com a criação do personagem Julinho da Adelaide, filho de Adelaide de Oliveira Kuntz, moradora da favela da Rocinha. Chico Buarque compôs algumas canções sob o pseudônimo de Julinho da Adelaide, passou as letras pela censura e depois as “entregou” para que Chico Buarque as gravasse.

A revista *Veja* entendeu de outra forma a ação da censura e seu efeito sobre a música. Classificou como uma crise incontornável de criação, como escreve na edição de 21 de agosto de 1974, quando comenta o show de inauguração do Teatro Bandeirantes:

Houve até quem imaginasse uma (impossível) volta aos exuberantes, mas não tão saudáveis, tempos dos festivais. Na verdade, porém, em meio a tanto sentimentalismo e tanta recordação, na festa de inauguração do novo Teatro Bandeirantes, no dia 12, em São Paulo, passou praticamente despercebido o fato de que, independentemente da vontade de seus maiores astros, a música popular brasileira vem sofrendo de uma quase incontornável, a curto prazo, crise de criação.(...) importantes ramificações da MPB estavam representadas no Bandeirantes: o píffio rock de Ritta [SIC] Lee, o comercialismo de Tim Maia, o virtuosismo de Elis Regina, o teatralismo de Maria Bethânia (numa das piores, fora de tom e andamento) – e Chico Buarque de Holanda. E o que se viu, além de um simpático encontro de velhos amigos, foi a assustadora ausência, em cerca de trinta canções, de novos nomes de compositores. A ponto de o próprio Chico, acuado por

um [SIC] terrível síndrome de infecundidade, estar sendo obrigado, pela primeira vez em sua carreira, a recorrer a trabalho de outros autores.

Paradoxalmente, no entanto, sua descoberta, um certo Julinho da Adelaide, originário da favela da Rocinha, no Rio, demonstrou que pode tranquilamente preencher os vazios deixados pelo autor de “Fado Tropical” e outras coisas. Seus estilos musicais são irmãos. E, embora por razões culturais, Chico produza letras menos primitivas e mais elaboradas, certamente não se envergonhou de cantar a pureza das mensagens de Julinho.”(VEJA, 21 de agosto de 1974, p. 108.)

A farsa, apoiada por alguns membros do meio artístico, como Mário Prata, durou pouco tempo, até que o *Jornal do Brasil* divulgou a verdade. Sobre o episódio, comenta Silva:

Apesar do seu tom de comicidade, revela os percalços de uma das épocas mais autoritárias da história do Brasil recente, cuja memória ainda hoje provoca nos que a viveram e aos que por ela se interessam uma incômoda sensação de mal-estar, da qual a censura à música popular urbana não é sequer, como se sabe, a face mais perversa. (SILVA, 2007, p. 127)

Vale ressaltar que Chico Buarque não foi o único a ser perseguido em razão de sua produção musical. Milton Nascimento também teve várias letras censuradas, o que o fez, em algumas gravações, substituir os espaços na letra por outros sons ou apenas pela melodia, para cumprir seu compromisso com a gravadora. Milton e seus parceiros “se tornariam um dos grupos mais herméticos da MPB, na tentativa de introduzir nas entrelinhas o discurso interdito pela Censura – a linguagem da “fresta”, na expressão de Gilberto Vasconcelos.” (Silva, 2007:129)

Tamanha preocupação da censura com a produção desses jovens autores justificava-se pelo fato de o mundo estar atravessando um período em que o papel da juventude se mostrava cada vez mais importante na formação de opinião, nas manifestações culturais. Como esclarece Gaspari (2002b, p. 213),

a década de 60, com as memoráveis mobilizações e desordens de 1968, foi um desses períodos dourados. Ela foi a outra roda com que se moeu um pedaço da história do Brasil: a Era de Aquarius.

Vinte e sete anos depois do aparecimento da penicilina injetável e oito anos depois da comercialização da pílula anticoncepcional, o orgasmo dissociara-se do medo e compromisso. Vivia-se o período de maior liberdade sexual da história humana. Centenas de milhões de jovens nascidos após a guerra começaram a deixar crescer simultaneamente cabelos e idéias. Neles afloraram sentimentos libertários que tinham brotado havia décadas nos bairros intelectuais e nos redutos da marginalidade boêmia de todo o mundo. Um novo barulho – o rock - e um novo jeito de estar só, o de James Dean com seu olhar de altaneira distância, antecipavam o controle da juventude sobre a cultura mundial pelo resto do século. Dean, morto aos 24 anos, simbolizaria a figura do herói cuja vida dura apenas uma mocidade.

No Brasil, a juventude também começou a evoluir, intelectualmente falando, com um número maior de universitários que se fizeram ou se formaram, mesmo sem o apoio do Governo. No entendimento de Gaspari (2002b), os governantes militares brasileiros não estavam conscientes desse posicionamento da juventude num país que começava a criar uma identidade. Com a vitória na copa da Suécia, a Palma de Ouro conquistada por Anselmo Duarte pelo filme *O pagador de promessas*, a vitória no torneio de Wimbledon da tenista Maria Esther Bueno, a juventude passou a perceber o seu valor e sua força.

1.3 Juventude participativa - ser jovem

Pode-se dizer que a participação efetiva da juventude, em movimentos que reivindicavam liberdade e melhores condições de vida, foi uma das marcas do período da ditadura militar no Brasil. Participação que se deu de várias formas, sendo os Festivais de Música uma delas, num diálogo relativamente fácil de jovens falando para um público jovem, por meio da arte, veículo utilizado como meio de oposição ao regime.

Alves (2001) traça um perfil da juventude de então, dividida em grupo “politizado” e grupo “tropicalista”. Refere-se à década de 60 como uma década dos jovens que reivindicavam a liberdade, numa atitude “Paz e Amor”, de reprovação à interferência dos EUA no Vietnã.

Se uma parcela desses jovens estava interessada em política e era contra o governo militar; outra nem tanto – preferia estudar para se preparar para o futuro. Uma época em que se rotulavam os jovens e estes tinham que assumir uma posição clara, contra ou a favor do governo. Os que não se manifestavam eram considerados alienados, chamados “da festiva”.

Por meio de relatos e cartas de jovens enviados à revista *Realidade*, Alves (2001) demonstra o pensamento do jovem da época e a tensão que os fazia escolher entre ser *politizado*, *alienado* ou *da festiva*. Aponta o efeito causado pelas revoluções culturais e políticas, como a invenção da pílula anticoncepcional, a luta por educação, o desejo de liberdade, paz e amor.

Esses jovens manifestaram-se por melhor ensino, especialmente universitário, e contra os acordos do Ministério da Educação e Cultura (MEC) com a *United States Agency*

for International Development (USAID). O Movimento estudantil foi desarticulado após a edição do AI-5, em 1968, e passou a atuar na clandestinidade.

Antes disso, contudo, outras ações já haviam sido tomadas pelo governo com o objetivo de impedir a manifestação dos estudantes, como a lei 4464 – conhecida como Suplicy de Lacerda, por meio da qual o Ministro da Educação determinava que a representação se limitasse ao âmbito de cada universidade, eliminando a UNE, que passou a atuar na clandestinidade.

Em 1967, foi baixado o decreto lei número 252/67, que vetava a ação de órgãos estudantis em qualquer manifestação político-partidária, racial, religiosa. Sanções foram impostas a alunos e professores que estivessem envolvidos em atividades consideradas subversivas, com suspensão por três anos do estudante e desligamento e impedimento de lecionar por cinco anos, no caso do professor.

Após 1969, intensificou-se a repressão aos estudantes e, quando a perseguição do governo militar foi acirrada contra os alunos universitários, os secundaristas também prestaram seu apoio, bastante representativo, já que eram em número muito maior que os universitários.

Alves (2001) ressalta a importância do movimento estudantil, em alguns Estados brasileiros, como forma de demonstrar sua importância no país e não só nas grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Curitiba destacou-se nesse cenário. Sede de uma das Universidades mais antigas do país, manteve a associação de alunos funcionando na clandestinidade por longo período.

Em Goiânia, o movimento estudantil também desafiou a repressão policial e contou com a adesão da arquidiocese de Goiânia, após incidente em que dois estudantes foram baleados no interior da igreja, por policiais à paisana.

Alagoas manifestou-se na questão dos “excedentes”, em protesto realizado a favor dos alunos aprovados para o vestibular de medicina que não teriam vaga para estudar.

A violência da ditadura militar, a atuação da censura como meio de tolher a liberdade de expressão, movimentos estudantis por vários Estados formavam o cenário para os festivais de música brasileira, realizados no período de 1965 a 1985, que tiveram como público uma juventude participativa que se posicionava contra a ditadura militar, lutava por melhor educação e se colocava perante a sociedade numa atitude desafiadora.

Além de sua inegável importância na revelação de grandes talentos da música popular brasileira, esses eventos também tiveram importância política, por manifestar, por meio de suas canções, o descontentamento de um grupo.

Num período conturbado política e socialmente, esses festivais, por vezes, representaram a voz do povo, expressando sentimentos, ideias e ideais. Os compositores dessas canções foram pessoas de coragem que aceitaram o desafio de fazer um discurso contrário ao da ditadura militar. Nesse período, as mensagens transmitidas à população eram submetidas à censura, havia lista de palavras e assuntos proibidos, jornalistas e editores de jornais eram perseguidos por serem formadores de opinião e por representarem perigo aos interesses do governo.

A música, principalmente na cidade de São Paulo, vinha ganhando força como expressão cultural, cujo local de divulgação eram os centros estudantis universitários, local, onde, teoricamente, se reunia a juventude mais esclarecida e contestadora.

Nessa época também aconteceu um encontro importante: compositores, como Geraldo Vandré e Carlos Lyra, começaram a desenvolver projetos em parceria com artistas do Teatro de Arena, manifestação cultural que começava a despontar. União fértil que contribuiu para a mudança de rumo da música brasileira. Esses artistas perceberam que a música poderia expressar muito mais que sentimentos pessoais: era capaz de expressar uma realidade concreta, de mostrar para todos o que era o homem brasileiro, suas necessidades, seu sofrimento, suas misérias. Essa temática caracterizou o que ficou sendo conhecido como música de festival.

Se, por um lado, a classe artística vinha desenvolvendo e aprimorando seu trabalho, por outro, a classe empresarial, desejosa de expandir negócios e lucros com os programas de televisão, vinha estudando maneiras de aumentar sua audiência. Nessa época, os programas-âncora da TV eram baseados, principalmente, em espetáculos musicais e levar para a TV os festivais foi mais uma estratégia para expansão de mercado e aumento de audiência. Não se imaginava que teriam tamanha repercussão e seriam lembrados como um momento histórico, um marco para a música popular brasileira.

O festival de 1964 lançou Elis Regina que, com seu jeito marcante de interpretar, fez o que ficou conhecido como “defender a música” no festival. O de 1965 teve como vencedora *Arrastão*, de Vinícius de Moraes e Edu Lobo, canção que determinou o gênero música de festival, cujo modelo era a temática com uma mensagem que falasse do homem, da terra e das misérias, melodia contagiante e interpretação marcante.

Nesse ano, o Brasil já havia sofrido o golpe militar, que se deu em 31 de março de 1964, o que levou alguns dos jurados do festival a valorizar letras que refletiam atitudes contrárias ao regime militar.

Ao mesmo tempo em que a TV ganhava força e se popularizava como meio de comunicação, o país atravessava o período militar, e o meio artístico – ou pelo menos parte dele – tomava posição. Como o poder de alcance da TV era maior do que se ficasse restrito aos auditórios estudantis, os festivais atingiram um número maior de pessoas.

O festival de 1967 trouxe *Ponteio*, de Edu Lobo; *Roda Viva*, de Chico Buarque; *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil; *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, canções que demonstraram o engajamento de seus compositores com as questões sociais.

Sobre esse festival, o jornal *O Diário Popular*, edição de 18 de novembro de 1968, p. 12, publicou:

O Festival da Record marca um momento particularmente fértil, em nossa MPB. Compositores como Chico Buarque e Edu Lobo aproveitaram das elaboradas harmonias musicais da bossa nova e acrescentavam letras profundas e com alto teor político.

Isso demonstra a consciência dos meios de comunicação da importância dos festivais no momento político que atravessava o país.



Edu Lobo no festival de 1967

foto:

http://4.bp.blogspot.com/_f18oT307UNk/SMLdPoHlixI/AAAAAAAAAPg/FPsvNcs8oD0/s320/1494025498_142f995ff8.jpg

Com compositores mais amadurecidos e o gênero música de festival já definido, o público participou efetivamente, com a organização de torcidas, tanto para aplaudir, quanto para vaiar determinado cantor. Tal era o envolvimento do público, que havia até apostas em um ou outro compositor, como declarou Edu Lobo no documentário *Uma noite em 67*, de 2010. Esse festival foi realizado no Teatro Paramount, alugado pela TV Record, já que as antigas instalações tinham sido destruídas com um incêndio.

Muito do que se produziu nesses anos de festival continua vivo na memória não só daqueles que participaram, concorrendo com suas músicas ou apenas assistindo, em casa ou na plateia, como também de novas gerações de intérpretes. Cantores da nova geração dão interpretações diferentes às canções que, pela riqueza de significados, são atuais até hoje.

Muitas músicas não puderam ser cantadas, outras tiveram suas letras modificadas, já que havia listas de palavras e de assuntos proibidos pela censura. “Daí nasceu um profundo diálogo entre o músico censurado e a plateia libertária. A plateia sabia que o poeta não podia, mas queria dizer. E sabia decodificar.” (MELLO, 2003, p. 222)

Procuramos demonstrar, nestas páginas, uma pequena parte do turbulento cenário que abrigou os Festivais da Canção, deixando-nos um rico legado cultural e político, não só pelas músicas mas também pela demonstração da importância da arte e da palavra como meio de fazer acontecer, como agente de mudança.

Pelas múltiplas possibilidades de interpretação que essas canções oferecem e pelo desafio de que representam ao leitor, acreditamos que merecem atenção e reflexão.

Capítulo II
Linguística Textual – abordagem sobre os efeitos de sentido

Linguística Textual: abordagem sobre os efeitos de sentido

“O risco de falar é a ameaça de tornar-se prisioneiro de sua própria liberdade”.

Carlos Vogt

2.1 Um breve histórico.

De acordo com Fávero e Koch (2008), os estudos sobre linguística textual começaram a ganhar corpo no final da década de 60, cujo termo “linguística textual” fora empregado pela primeira vez, concebido como um novo ramo da linguística, por Weinrich (1966,1967).

A partir de então, vários grupos de estudiosos, em diferentes países, realizam intensa atividade de pesquisa, com publicações em revistas especializadas, realização de congressos, elaboração de dicionários e outros materiais.

A motivação principal para essas pesquisas foi a necessidade de se preencherem algumas lacunas deixadas pela gramática da frase no tratamento de questões como pronominalização, correferência, ordem das palavras no enunciado, entoação, entre outras que interferem na compreensão do sentido. A gramática da frase, com a análise dos termos da oração de forma isolada, sem considerar os demais elementos que contribuem para a elaboração de um enunciado, já não respondia a todas as questões.

Verifica-se, também, que a inclusão pura e simples do contexto, aqui entendido como pano de fundo da enunciação, não seria suficiente para solucioná-las. Era necessário abordar o texto de forma diferente, mais abrangente, levando em consideração não só a estrutura da frase, mas também as condições em que um enunciado é criado, como se articulam as frases que o compõem.

Esses estudos permitiram, entre outros avanços, estabelecer o estudo da língua como ciência, demonstrar o papel da língua na constituição da sociedade e dos grupos que a utilizam, sua função como elemento de identidade desses grupos, mas ainda deixaram sem resposta algumas questões que a Pragmática tenta responder.

Sob o rótulo geral de Pragmática, esclarece Fiorin (2005), têm sido desenvolvidos estudos sobre diferentes questões e em variadas áreas de conhecimento. No campo da linguagem, a Pragmática tem sido definida como o estudo da linguagem em contexto, da relação do usuário da linguagem com a linguagem. Apesar da dificuldade de

estabelecer uma definição, todas as propostas apontam para a dimensão discursiva da linguagem.

É consenso entre os estudiosos, como Levinson (1997), por exemplo, que a Pragmática surgiu para preencher lacunas que a Sintaxe e a Semântica não conseguiram esclarecer. Para que uma frase do tipo:

abre, sou eu!

tenha significado, é necessário que a pessoa que está do lado de dentro da porta reconheça a voz daquele que está batendo, atribuindo um nome ao *eu*, que só tem significado na enunciação. O conhecimento da sintaxe e da semântica não são suficientes para atribuir significado. Assim, alguém dizendo

faz frio aqui

pode adquirir vários sentidos, além da informação de que faz frio:

*vamos para um lugar fechado, onde esteja menos frio;
feche as janelas ou a porta para diminuir o frio;
empreste-me um casaco.*

e ainda temos que atribuir significado para o demonstrativo *aqui*, que pode ser uma sala, uma casa, um parque, um país ou qualquer outro lugar, o que só é possível depreender na enunciação.

Levinson (1997) ainda destaca outros fatores que colaboraram para o desenvolvimento e crescente interesse no estudo e desenvolvimento da Pragmática. Algumas essencialmente históricas, como o desenvolvimento de um antídoto à abstração que Chomsky desenhou a partir do estruturalismo pós-blomfieldiano, classificando a linguagem como elemento abstrato ou como habilidade mental, dissociada de usos, usuários e funções da linguagem. Outra razão seria a evolução dos estudos nas áreas da sintaxe, da fonologia e da semântica de várias línguas, que deixaram claro que há fenômenos que só podem ser descritos se recorrermos ao contexto de enunciação: o momento da enunciação, o enunciador, o local da enunciação e a intenção do falante. Isso também ocorre com várias regras sintáticas, que somente são propriamente compreendidas e válidas se se referirem a condições pragmáticas. Como exemplo podemos citar os dêiticos, os demonstrativos, os pronomes pessoais.

Na frase *um livrinho assim poderá ajudá-lo*⁸, temos uma frase bem elaborada em português, com sujeito e predicado, contudo, alguns elementos não são identificáveis se

⁸ Exemplo adaptado do livro *El Abece de la pragmática*.

não tivermos informações mínimas sobre o momento da enunciação, eis que algumas palavras não têm significado fora de contexto, como o advérbio *assim* e o pronome *lo*.

Todos nós, falantes de português, reconhecemos essas formas, mas não podemos atribuir um significado fora do contexto. Há ainda a questão semântica: *livrinho* pode ser um livro pequeno, mas também pode ser utilizado como pejorativo para o conteúdo do livro ou como demonstração de afeto ou carinho pelo objeto em questão.

As regras definidas pela sintaxe e pela semântica podem permitir a criação de sentenças inaceitáveis e seria papel da pragmática filtrar as sentenças aceitáveis.

A pragmática influenciou, de maneira direta, os estudos sobre a linguagem que, a partir da incorporação de seus conceitos, ganharam novo fôlego, passaram por revisão e trilharam novos caminhos. Passaram a ser discutidas questões, como a dêixis, a referência e a inferência, a pressuposição, a cooperação, a enunciação, o objetivo do enunciador no momento da construção do enunciado, o papel do leitor / ouvinte na construção de sentido, a cultura, entre outros.

Com isso, desenvolveram-se diversos trabalhos orientados ao processo de comunicação, de compreensão e de formação de sentido. O texto deixa de ser visto como um objeto pronto, finalizado, e passa a ser entendido como uma obra aberta, cujo sentido será estabelecido pelo leitor, que levará, como contribuição para a formação do sentido do texto, o seu conhecimento prévio, sua cultura, seus interesses e objetivos. O leitor assume papel de co-enunciador e participa da criação do texto.

Embora não tenham alcançado um tratamento autônomo do texto, esses estudos representaram um passo à frente, abrindo caminho para uma abordagem mais ampla e interdisciplinar, que passa a contar com o apoio da pragmática do texto, da semântica do texto, da fonética do texto.

O processo de transição de uma teoria da frase para uma teoria do texto passou por alguns momentos significativos:

- Gramática do enunciado – os enunciados ou sequências de enunciados são o centro das pesquisas. Pode-se dizer que é um movimento de dentro para fora, partindo dos enunciados para chegar ao texto;
- Gramática Textual – neste ponto, entende-se que a competência textual é diferente da competência frasal. O texto é mais que uma sequência de enunciados e o falante da língua tem habilidades que permitem identificar se um texto é um texto completo ou um conglomerado de frases ou enunciados. Esta Gramática Textual

terá três tarefas básicas: a) verificar os princípios de constituição de um texto; b) levantar critérios para a delimitação de textos e c) diferenciar as várias espécies de texto.

- Teorias de texto – o tratamento do texto, no seu contexto pragmático adquire importância, expandindo o universo de investigação do texto ao contexto, entendido como o conjunto de condições de produção, recepção e interpretação, externas ao texto.

Apesar do avanço que representaram as gramáticas textuais para o estudo do texto,

Beaugrande & Dressler (1981) avaliam que o projeto das gramáticas textuais é tributário da proposta de Harris⁹ (1952) e argumentam que com as gramáticas textuais não se provou nada, exceto que as sentenças partilham propriedades estruturais tanto no texto quanto na gramática da língua. Não foram descobertos padrões para distinguir os textos e não textos. (BENTES & REZENDE, 2008, p. 26)

2.2 Precursores

A Linguística Textual que se desenvolve hoje teve como precursores, como esclarecem Fávero & Koch (2008), a antiga Retórica, a Estilística e os Formalistas Russos.

No início, a antiga Retórica tinha uma função específica, que era a de fazer alcançar o objetivo desejado por aquele que dominava a técnica. Por meio do discurso, o falante convencia o interlocutor e impunha suas ideias, seus desejos. Este era um conhecimento bastante valorizado na antiguidade clássica e já no século V a.C. fazia parte da cultura ateniense. Tem-se notícia de professores e escolas de retórica, tal a importância desse conhecimento para solucionar diversos tipos de questões.

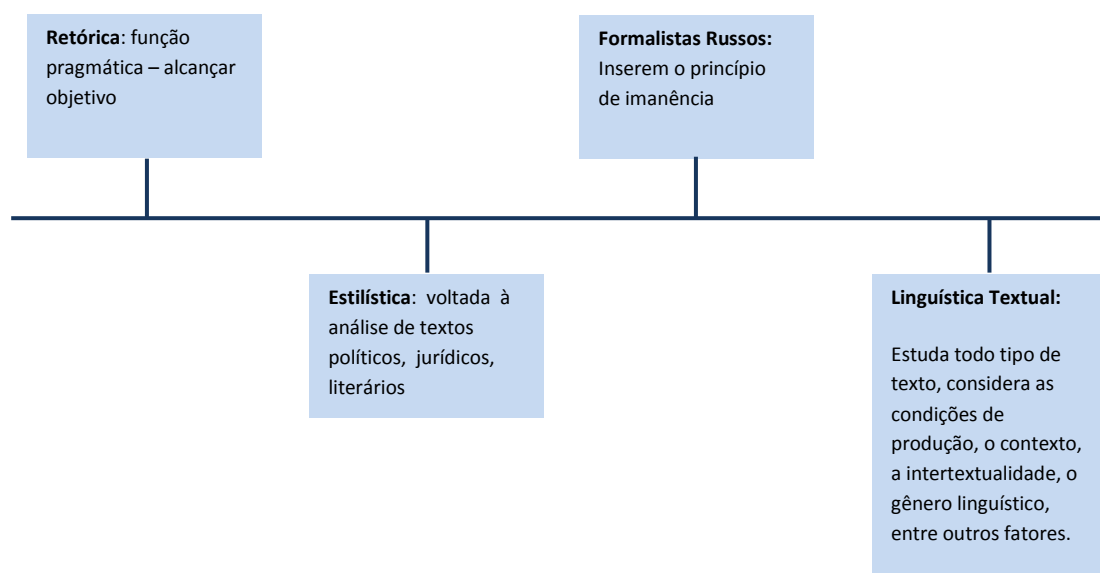
Com o passar do tempo, a Retórica antiga perde um pouco dessa função pragmática e se direciona para a forma de construção do discurso, que deveria ser envolvente, rico em figuras e, por algum tempo, ficou meio esquecida, até sua retomada já no século XX.

⁹ A proposta de Harris mencionada neste trecho refere-se à pressuposição de que a “linguagem não se apresenta por meio de palavras ou frases independentes, mas em discurso concatenado [discours suivi], seja um enunciado reduzido a uma palavra ou uma obra de dez volumes, um monólogo ou uma discussão política” (BENTES & REZENDE, 2008, p 24)

A Linguística Textual também teve como precursora a Estilística, que se ocupava de tudo o que transcendesse o limite da frase. Sendo a frase a unidade maior de análise da gramática, tudo o que ultrapassasse o seu limite ficava a cargo da estilística. Apesar de haver um ponto de intersecção, a Estilística sempre esteve mais voltada à exploração de textos de caráter político, jurídico ou literário, diferentemente da Linguística Textual, que se ocupa de todo tipo de texto.

Os formalistas russos¹⁰ deram sua contribuição, especialmente, quando rompem com os padrões então vigentes de análise de texto e estudam a estrutura do texto por si mesmo, sem considerar qualquer elemento externo, o que foi denominado princípio da imanência.

O percurso dessas correntes de pensamento pode ser assim demonstrado:



Houve uma evolução gradativa na forma de ver e entender o texto, primeiro rompendo os limites da frase, depois rompendo os limites do próprio texto, à medida que se passa a considerar as condições de produção do texto para uma análise mais completa.

Como pesquisadores, Fávero & Koch destacam importantes precursores:

¹⁰ Grupo de linguistas pertencentes ao Círculo Linguístico de Moscou, dentre os quais podem-se citar V. Propp e R. Jakobson.

- *Hjelmslev* – tinha como objetivo descrever o sistema linguístico subjacente ao texto. Entende que pela observação imediata do texto poderia se chegar ao seu sistema e formular uma teoria. Na busca desse sistema, Hjelmslev explicitou uma definição de texto, e talvez tenha sido o primeiro a fazê-lo. Para o autor, texto seria “toda e qualquer manifestação da língua, curta ou longa, escrita ou falada, correspondendo de certo modo, à parole de Saussure.” (FAVERO & KOCH, 2008, p. 30)
- *Jakobson* – redefine e amplia o estudo das funções da linguagem. Acrescenta as funções fática, metalinguística e poética às já conhecidas funções referencial, expressiva e conativa. Ressalta que a linguagem deve ser estudada em toda sua variedade e que, embora distingamos seis funções, não encontraremos mensagens que preencham uma única função, e sim que tenham uma função que seja predominante.
- *E. Benveniste* – ressalta a necessidade de incorporar aos estudos linguísticos os fatos envolvidos no evento de produção dos enunciados. Pode ser considerado pioneiro nos estudos sobre o discurso e introduziu conceitos e questionamentos importantes, como a intersubjetividade. Para Benveniste, a comunicação linguística só ocorre com a língua em discurso – a língua utilizada pelo homem.
- *M. Pêcheux* – para ele, esclarecem Fávero & Koch (2008), baseando-se em Orlandi (1999), na análise do discurso, articulam-se três regiões do conhecimento científico: a) ideológico-cultural; b) linguística; c) discursiva. Essas regiões são atravessadas por uma teoria da subjetividade, de natureza psicanalítica. Também entra em discussão o conceito de condição de produção, uma forma de apropriação da linguagem na qual se reflete a ilusão do sujeito.

A Linguística do Texto teve seu impulso inicial na Europa, com os trabalhos realizados na Escola Funcionalista de Praga. Alguns desses estudos prosseguiram pela linha Estruturalista, buscando a descrição das propriedades do discurso enquanto outro grupo se ocupava em construir modelos de gramáticas textuais.

Destacam-se os estudos de Halliday, que postula a existência de três macrofunções: ideacional, interpessoal e textual, que correspondem, respectivamente, à função cognitiva ou referencial da linguagem; à posição que o locutor assume perante o ouvinte e à estruturação dos textos de modo pertinente ao contexto.

Na proposta de Weinrich, segundo Fávero & Koch (2008), o papel da Linguística Textual é dar ao leitor os recursos necessários para que chegue à interpretação.

Estes recursos seriam, entre outros, sinais como: artigos, advérbios, formas verbais, processos de subordinação.

A proposta de Ducrot tem vários pontos de intersecção com a de Weinrich – ambos dedicam-se ao estudo de elementos constitutivos do texto. Para ele, a língua oferece instruções para a interpretação das frases por meio de morfemas do tipo *ainda, aliás, também, mesmo, até*, etc e de conectivos, como *mas, embora, já que, porque*, etc. Há uma dinâmica entre a língua e as utilizações que ela permite e, ainda que os mecanismos de interpretação modifiquem os de descrição, é forte a relação entre semântica e estrutura, que são complementares.

Considerando que a língua oferece essas instruções por meio de conectivos, parte da obra de Ducrot é dedicada ao aprofundamento do estudo desses elementos.

Isenberg é outro autor que merece destaque. Seus estudos caminham apoiados pela Gramática Gerativa, mas tem como unidade básica de estudo, o texto e não a frase, o que justifica apontando fenômenos que somente podem ser entendidos no âmbito do texto, entre eles a anáfora, pronominalização, sucessão dos tempos, propriedade referencial dos nomes. A estrutura dos textos pode ser visualizada por meio de esquemas (árvores), que identificam seus elementos, sendo que de qualquer texto pode se depreender essa estrutura proposta, desde um texto de uma única frase, ao que denomina texto T, até textos de diversas frases.

Embora não haja consenso com relação à proposta de Isenberg, seu valor está, segundo Fávero & Koch, no fato de promover uma mudança qualitativa:

“Já não se trata, como no artigo de 1968, de uma simples expansão do domínio da gramática para além dos limites da frase, ou seja, de uma extensão meramente quantitativa; o que se tem agora é uma mudança qualitativa – a modificação do próprio objeto da linguística – o que permite afirmar que se trata de uma obra preparatória para uma teoria pragmática do texto”. (FAVERO & KOCH, 2008, p. 66)

2.3 Fases de desenvolvimento da Linguística Textual

Desde seu início, na segunda metade da década de 1960, até o momento, a Linguística Textual passou por quatro fases distintas em seu desenvolvimento.

A primeira fase foi a da análise transfrástica e da gramática textual, cujo objetivo era estudar as relações que se estabelecem entre sequências de enunciados. Aprofunda-se o estudo de fenômenos, como por exemplo, a correferência, a pronominalização, a relação semântica entre enunciados. Nesse período desenvolveram-se as

gramáticas textuais que buscavam refletir sobre fenômenos linguísticos não explicados pela gramática da frase.

A segunda fase teve início no final da década de 1970 e início da década de 1980. Consistiu num novo direcionamento para o estudo do texto, incluindo as questões de produção do enunciado. Passou a entender-se o texto como uma atividade complexa e não mais um produto acabado.

Os estudos elaborados nessa fase fundamentaram-se pela Teoria da Atividade Verbal, pela Teoria dos Atos de Fala, pela Pragmática Conversacional e Teoria da Enunciação. O objetivo não é explicar a competência linguística ou a competência textual, mas sim a competência comunicativa, que se dá em situações de comunicação. O texto em contexto – contexto ainda entendido como pano de fundo da enunciação – será o objeto de estudo, assim como a linguagem como ação, a subjetividade e a reflexividade na linguagem. Fica claro que o texto não é um produto acabado, mas uma atividade extremamente complexa, que envolve elementos que estão fora do texto material, linguístico.

A terceira fase é conhecida como Cognitivista. Delineia-se uma nova orientação, que entende todo fazer necessariamente acompanhado por um processo cognitivo.

Começa o estudo de modelos mentais em busca de entender ou descrever os processos cognitivos ativados para interpretar. Por essa visão, temos esquemas armazenados que vão sendo ampliados. O texto não pode dizer tudo, ele contém pistas que evocam, despertam o modelo que temos na memória. Assim, ao lermos uma notícia de jornal, ativamos o modelo de notícia de jornal, e as lacunas deixadas pelo texto são preenchidas pelo modelo.

Dessa época, é importante destacar os estudos realizados por Beaugrande & Dressler, que redefinem a textualidade não só como qualidade essencial a todos os textos, mas também como uma realização humana.

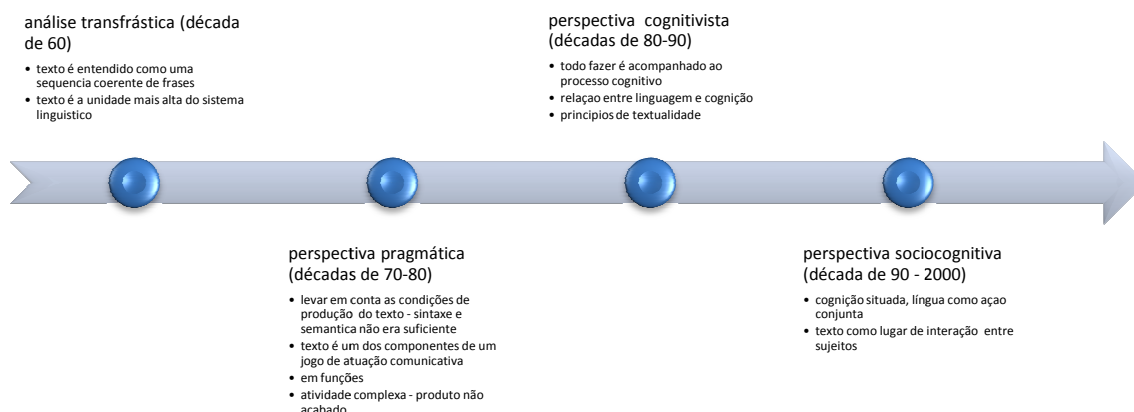
Ainda na terceira fase da Linguística Textual, tivemos a revisão do conceito de coerência, que deixa de ser vista como mera qualidade do texto e passa a ser compreendida como um fenômeno mais amplo, construído em dada situação de interação entre o texto e seus usuários. A coerência depende de vários níveis de conhecimento – linguístico, textual, de mundo – que constituem o nosso conhecimento prévio. Sobre coerência, destacamos o que nos coloca Fávero (2006, p. 73): “a coerência depende antes de tudo de nosso conhecimento prévio que não é mais um elemento de coerência, como, por exemplo, os modelos cognitivos globais já examinados, mas o elemento-base, subjacente a todos os outros”.

A Linguística Textual começa um diálogo com a psicologia cognitiva para entender questões sobre a representação do conhecimento na memória e como ocorre a ativação desses sistemas de conhecimento. O processo de construção e compreensão de sentido é estratégico e depende de características textuais e também de objetivos do usuário, da quantidade de conhecimento do leitor. Quanto mais rica a enciclopédia mental, mais rica a leitura. A compreensão do texto também está relacionada às atitudes, opiniões e objetivos do leitor.

A quarta fase da Linguística Textual, que é a atual, é chamada sociocognitiva-interacional e tem se dedicado ao estudo das estratégias sociocognitivas e interacionais envolvidas no processo de comunicação. Parte de uma abordagem que considera aspectos sociais e cognitivos, em conjunto, e a cognição passa a ser encarada como um fenômeno situado, que acontece na interação em sociedade e não somente nos indivíduos. A noção de sujeito pragmático é substituída pela de sujeito social, que se apresenta constituído de duas faces: uma social e uma individual. Social por constituir-se atividade que se dá na interação em sociedade, marcada por sua ideologia – crenças de um grupo e seus membros -; individual por tratar-se de enunciado particular, proferido por um ser único, mas marcando o estilo de quem o produz.

Texto é também contexto, é atividade social. Amplia-se a noção de contexto que, em grande parte, se constrói na própria interação, pelo conhecimento de duas partes.

Esquemáticamente, podemos demonstrar a evolução dos estudos da seguinte forma:



2.4 O que é o texto?

Bentes & Rezende (2008), ao abordar o conceito de *texto*, ressaltam que é objeto de estudo de diversas ciências e, em razão disso, a sua definição e delimitação é complexa. Comentam:

Texto. Noção que, como sói acontecer com fenômenos muito amplos, e não raro complexos (...) não prescinde de certas máximas epistemológicas para uma reflexão sistemática a seu respeito. Uma delas deriva do fato de o texto prestar-se a ser objeto de estudo em diferentes disciplinas das ciências humanas, tomadas em separado ou mesmo inter-relacionadas.(...) outra máxima epistemológica tão cara a uma reflexão sistemática acerca do objeto textual diz respeito à relação entre o objeto texto e a teoria que o propõe. (BENTES & REZENDE, 2008, p. 19-20).

No âmbito da Linguística Textual, *texto* é um conceito que está em constante evolução à medida que avançam os estudos com o estabelecimento de novas ligações com diferentes disciplinas, como a Psicologia, a Sociologia, a Filosofia, a Antropologia. O objeto *texto* abre diversas possibilidades de estudo sobre sua estrutura, seu funcionamento interno, sua relação com o contexto.

Fávero & Koch (2008) trazem a definição de texto proposta por alguns autores: Lewandowski tem o texto como sinônimo de discurso; Oomen define como “sistemas complexos que podem preencher diversas funções comunicativas” (FÁVERO & KOCH, 2008); Hjelmslev descreve como “toda e qualquer manifestação da língua, curta ou longa, escrita ou falada. Corresponde à *parole* de Saussure.” (Op. cit., p.30)

Com Halliday & Hassan (*apud Bludorn & Andrade*, 2009), o texto passa a ser uma unidade semântico-conceitual. A coesão, para eles, é de natureza semântica e define as relações de sentido existentes no interior do texto, ponto de partida para a semântica do texto.

Beaugrande & Dressler (1981), na busca de uma propriedade distintiva do texto, trazem uma abordagem pragmática e introduzem os princípios de textualidade, que conjugam elementos linguísticos e extralinguísticos, o que leva para uma ampliação, segundo Bentes & Rezende, de uma relação *língua x texto* para uma relação *língua x texto x contexto*. São princípios de textualidade: coesão, coerência, intencionalidade, informatividade, aceitabilidade, situacionalidade, intertextualidade. Os princípios de coesão e coerência estão centrados no texto. A intencionalidade está centrada no locutor; a aceitabilidade está centrada no interlocutor/leitor; a informatividade está centrada na materialidade linguística, e a

situacionalidade representa o momento em que se situa o texto, enquanto a intertextualidade se dá na relação com o dado, isto é, já conhecido.

Beaugrande (1997) aborda o duplo caráter do texto: fato linguístico e processo sociocultural. Aprofunda esse duplo caráter do texto e também a condição de “empreendimento humano”. A textualidade passa a ser considerada um múltiplo de conexões, ativadas quando eventos comunicativos ocorrem.

Se, num primeiro momento, o texto era visto em seu aspecto formal, pela tessitura linguística; mais tarde, entram outros elementos, como a análise do contexto, o elemento pragmático e a interação entre os falantes. A evolução desses estudos aponta para a inquietação em não se aceitar apenas a análise de elementos semântico-formais.

2.5 Texto x discurso

Há também divergências quanto às concepções de *texto* e *discurso*. Como apontam Fávero & Koch (2008), Lewandowski entende texto e discurso como sinônimos, diferentemente de van Dijk, que tem o discurso como aquilo que se pode observar enquanto o texto é a unidade subjacente ao discurso.

O discurso é manifestado, linguisticamente, por meio de textos (*em sentido estrito*). O texto consiste, então, em qualquer passagem falada ou escrita que forma um todo significativo independente de sua extensão. Trata-se, pois, de um contínuo comunicativo contextual caracterizado pelos princípios de textualidade: contextualização, coesão, coerência, intencionalidade, informatividade, aceitabilidade, situacionalidade e intertextualidade. (FÁVERO, 2006, p.7)

Assim, pode-se concluir que o termo *texto* designa qualquer manifestação da capacidade textual do ser humano (poema, música, pintura, filme, escultura, etc.), enquanto o termo *discurso* refere-se à atividade comunicativa que engloba o conjunto de enunciados e o evento de sua enunciação.

É no texto que teremos a realização de todas as possibilidades de utilização da fala e este é o objeto de estudo da linguística textual ou linguística do texto.

2.6 Texto x Contexto

A atividade de produção de sentidos, afirmam Koch & Elias (2007), é um processo extremamente complexo, que mobiliza, além dos conhecimentos sobre os elementos que estão na superfície do texto, um conjunto de saberes. Esclarecem, ainda, que o “sentido de um texto não existe *a priori*, mas é construído na interação sujeitos-texto” (p. 57). Assim, faz-se necessário levar em conta o contexto, formado por uma série de conhecimentos.

No percurso da Linguística Textual, o contexto foi ocupando seu espaço e passou a ser reconhecido como elemento fundamental para a criação de sentido.

Se, no início das pesquisas sobre a língua e discurso, o contexto foi visto como um pano de fundo social para o texto, nas últimas décadas, constituiu um dos focos principais das pesquisas, afirma Hanks (2006).

Inserido inicialmente pela pragmática – a primeira abordagem a tratar do texto em contexto –, o contexto era entendido como o conjunto de informações extralinguísticas, o pano de fundo para a enunciação, o que inclui o momento e local da enunciação, o enunciador, o meio de veiculação do texto. Mais tarde, na terceira fase da linguística textual, o contexto é ampliado e a partir da quarta fase ganhou maior impulso, com trabalho realizados por estudiosos, como Van Dijk e Hanks.

Texto e contexto não podem ser tratados separadamente, por serem noções que se interpenetram, num movimento de entextualização/descontextualização/ recontextualização, postulado por Bauman (2004, *apud* BENTES & REZENDE, 2008, p. 34).

Van Dijk dedica ao estudo do contexto a obra *Discurso e Contexto*, por meio do qual tenta chegar a uma teoria do contexto, sem tratá-lo como pano de fundo, numa abordagem sociocognitiva. Amplia a noção de modelos mentais - tratada em trabalhos anteriores -, que influenciam a compreensão e produção do discurso e postula que “as estruturas de discurso típicas também variam em função da estrutura das situações comunicativas, tais como são definidas pelos modelos de contexto dos participantes.” (VAN DIJK, 2012). A noção de modelo é de fundamental importância, pois

desempenham uma série de tarefas vitais na compreensão do discurso. (...) eles fornecem a base de conhecimento referencial de que necessitamos, para dar conta dos fenômenos da correferência e coerência acima mencionados. (...) os modelos suprem a grande quantidade de informação que está implícita ou pressuposta na interpretação do discurso (...) os modelos são relevantes tanto na compreensão quanto na produção do discurso. (VAN DIJK, 1996, p. 163).

Dessa forma, criamos na memória modelos que reativamos cada vez que lemos um texto. Esses modelos são responsáveis pelo fornecimento da base de conhecimentos que utilizamos como referência para a interpretação de um enunciado, além de suprirem as informações que estão implícitas ou pressupostas. Na produção de um texto, os modelos fornecem o ponto de partida com as informações sobre a forma, o tipo textual, a linguagem adequada etc. Os modelos mentais dividem-se em modelos gerais e modelos específicos, são dinâmicos e estão em continua mutação e atualização.

Para o autor, os modelos de situação explicam processos como o estabelecimento da coerência, a construção dos elos faltantes no texto, as variações individuais de compreensão, os processos de recordação e de atualização de informação.

Esses modelos são subjetivos e avaliativos, o que significa que cada falante cria o seu modelo de acordo com suas experiências e é por meio desse modelo que irá decodificar os enunciados. Em consequência, o mesmo texto poderá ter diferentes interpretações e sentidos, porque serão “mediados” por modelos diferentes.

Para o autor, o processo de interpretação envolve vários modelos que, uma vez ativados, auxiliam na interpretação, na solução de mal entendidos e em operações de reinterpretação. A ativação dos modelos também é responsável pelo estabelecimento da coerência textual, por meio do preenchimento das lacunas deixadas pelo texto, fornecendo informações ou pistas para cada situação.

Nesse sentido, os festivais da canção podem ser considerados um modelo mental, um modelo de contexto que influenciou e interpenetrou o discurso produzido na época. Também explica o fato de terem representado uma mensagem política naquele momento e hoje terem interpretações muito diversas. Naquele momento, o modelo mental construído para festival da canção e para música de festival incluía a transmissão de uma mensagem política por meio da música.

O importante para este trabalho é compreender que o contexto “festivais da canção” influenciava o discurso e era por ele influenciado. O afastamento desse contexto, após mais de 40 anos, com significativas mudanças no meio social e político do país, levam a novas interpretações.

2.7 Implícitos: pressupostos e subentendidos

Os estudos envolvendo a questão dos pressupostos e subentendidos, no campo da linguística, foram iniciados por Oswald Ducrot, na segunda fase da linguística textual, ainda com uma abordagem bastante estruturalista, e revisitados por ele próprio em 1987.

Esses estudos foram elaborados numa perspectiva pragmática, que concebia a linguagem enquanto uso e ação, e o estudo do texto passa a ser realizado em seu contexto. O sujeito pragmático tem um objetivo a alcançar por meio da linguagem. A pressuposição é quase sempre vista como um processo que permite, a partir de fatos explicitados, deduzir fatos não explicitados.

Começamos pela retomada de uma afirmação já bastante conhecida de Ducrot (1972, p. 13), apontada como uma das possibilidades para a origem dos implícitos: “muitas vezes temos necessidade de, ao mesmo tempo, dizer certas coisas e de poder fazer como se não as tivéssemos dito; de dizê-las, mas de tal forma que possamos recusar a possibilidade de tê-las dito”.

Fugir à responsabilidade de uma fala atende a algumas necessidades do indivíduo em sociedade.

Há, em toda coletividade, mesmo nas aparentemente mais liberais ou livres, um conjunto não negligenciável de tabus linguísticos. Isto não significa apenas a existência de palavras – no sentido lexicográfico do termo – que não devem ser pronunciadas, ou que, em certas circunstâncias bem definidas, não podem ser pronunciadas. O que principalmente nos interessa é a existência de temas inteiros proibidos e protegidos por uma espécie de lei do silêncio (há formas de atividade, sentimentos, acontecimentos, de que não se fala).(DUCROT, 1972, p.13).

Para atender a essas necessidades, o falante faz uso de recursos que a língua oferece, como figuras de linguagem, ironia, pronominalização, exploração da intertextualidade, anáforas, dêiticos, entre outros, que vão permitir a criação de conteúdos implícitos: pressupostos e subentendidos.

Ducrot afirma que a língua é “não só ocasião e o meio, mas também o quadro institucional, a regra” (Ducrot, 1972, p.12) para o estabelecimento de relações inter-humanas e apresenta-nos as leis e dispositivos da língua que regem esses conceitos, sempre numa abordagem estruturalista, ou seja, pelo uso de recursos identificáveis no texto.

Em seu segundo livro sobre o assunto, *O dizer e o dito* (1987), o autor assinala a importância das condições de produção do enunciado como elemento importante para a formação de sentido e assevera:

tentar representar o efeito casual do enunciado, caso este fosse produzido fora de contexto, é enganar-se a si mesmo: uma ocorrência fora de contexto não passa de uma ocorrência produzida em um contexto artificialmente simplificado, e não é absolutamente necessário que a significação constatada nessas condições possibilite compreender as significações registradas em contextos naturais. (DUCROT, 1987, p. 14).

evidenciando que o sentido do enunciado se constrói em um contexto, entendido como um conjunto de informações extralinguísticas, o pano de fundo da enunciação, contudo, acredita na necessidade de se fazer uma descrição semântica:

com efeito, aí deverão ser abrigados, além dos conhecimentos habitualmente chamados linguísticos, um certo número de leis de ordem psicológica, lógica ou sociológica, um inventário das figuras de estilo empregadas pela coletividade que fala a língua L, com suas condições de aplicação, em suma, informações referentes às diferentes utilizações da linguagem nessa mesma comunidade. (DUCROT, 1987, p 15)

Cabral (2008) demonstra como se dão os procedimentos de implicação e os divide em duas categorias: discursivos e não-discursivos. Os discursivos dependem do contexto de enunciação e de um raciocínio do interlocutor. Os não-discursivos estão inscritos na significação dos elementos que compõem o enunciado. Assim, os procedimentos discursivos representam os conteúdos subentendidos e os procedimentos não-discursivos representam os pressupostos.

O conteúdo subentendido sempre dá ao enunciador a possibilidade de negá-lo. Muitas vezes, dizemos uma coisa para fazer entender outra. Já o pressuposto, ao contrário do subentendido, está inscrito no significado da frase que compõe o enunciado e é válido em qualquer enunciado, em qualquer contexto.

Dessa forma, dizer *não se fala mais de amor em Gotham City* traz inscrito, no enunciado, ou seja, traz como conteúdo pressuposto que antes se falava de amor em Gotham City e agora não se fala mais. Contudo, se acrescentarmos ao contexto de enunciação algumas informações, como, por exemplo, o fato de ter sido estabelecida uma regra que proíbe falar de amor em Gotham City, pode-se ter como subentendida uma crítica à proibição, um lamento por parte do enunciador.

A pressuposição conta com alguns apoios linguísticos, dos quais destacamos a utilização de verbos factivos ou contrafactivos, ou seja, verbos que pressupõem a verdade ou a mentira do conteúdo exposto no complemento do verbo.

Na frase: *soube que ele ganhou o prêmio da loteria*, a utilização do verbo *saber* toma como verdadeira a informação de que alguém ganhou o prêmio e este alguém é a

pessoa (ele) de quem se fala. *Soube* não deixa margem ao questionamento sobre o fato de ganhar o prêmio da loteria.

Outro recurso é o uso de verbos de julgamento, que implicam uma avaliação do objeto, como *lamentar*, *sofrer*, *criticar* etc. *Lamentar* indica uma avaliação negativa sobre a situação posta. Numa frase como *lamento que não tenha chegado a tempo para a cerimônia*, o verbo *lamentar* indica uma avaliação negativa por parte do enunciador.

Também apoiam os pressupostos a utilização de verbos implicativos, ou seja, verbos que estabelecem uma relação de implicação referente ao fato expresso pelo verbo da ação a ele subordinada. Na frase *Márcia não conseguiu concluir o trabalho*, o verbo *conseguir* implica em ter empregado meios para alcançar o objetivo, ou seja, pressupõe uma tentativa.

Verbos de mudança de estado, como *deixou*, *parou* etc., pressupõem uma ação que vinha sendo praticada. *Paulo deixou de fumar* pressupõe que fumava antes; *Maria parou de comer doces* pressupõe que antes comia.

Verbos iterativos pressupõem que a ação expressa pelo verbo era praticada antes. *Voltou a andar* pressupõe que andou um dia; *voltou a chover*, pressupõe que a chuva havia parado.

Marcadores aspectuais ou iterativos, como *não...mais*, *de novo* pressupõem que uma ação era feita antes ou que já havia sido realizada. *Márcia bateu o carro de novo*, pressupõe que já havia batido o carro antes.

Alguns fatores temporais, como *cedo*, *hoje*, pressupõem que a situação é passageira. O verso *hoje você é quem manda* traz a informação de que ontem não era assim e amanhã não poderá não ser. O caráter pontual de hoje atribui o pressuposto ao enunciado.

Uso de nominalizações e de grupos nominais definidos também apoiam o pressuposto. No exemplo, *a doença de Maria não é grave*, pressupõe-se que Maria está doente; em *a reclamação do cliente foi dura*, pressupõe-se que houve uma reclamação por parte do cliente. Na frase, utilizando o grupo nominal, *a namorada de meu filho*, pressupõe que meu filho tem uma namorada.

Se, para a apreensão do conteúdo pressuposto, temos o apoio de informações que estão inscritas na frase, para a apreensão do conteúdo subentendido, exige-se um raciocínio por parte do leitor. Conforme Ducrot (1987, p. 32) “(...) o subentendido se caracteriza pelo fato de que, sendo observável em certos enunciados de uma frase, não está marcado na frase.”

Ducrot propõe a divisão do texto em um componente linguístico e um componente retórico, de forma que o componente linguístico abarque o aspecto formal do texto, e o componente retórico, o elemento extralinguístico (o que é subentendido). O autor, contudo, não aprofunda o estudo na descrição de como vai se processar a compreensão e atribuição de sentido do componente retórico.

Maingueneau, na obra *Pragmática para o discurso literário* (1996), apresenta sua visão de como se dá a apreensão do componente retórico. Para o autor, a compreensão e atribuição de sentido do componente retórico se dá por meio de um processo cognitivo complexo, um raciocínio por parte do leitor/ouvinte, e vai se apoiar em seu conhecimento linguístico, em um conhecimento enciclopédico ou conhecimento de mundo, no conhecimento das leis que regem a interação entre os falantes da língua, no contexto em que o enunciado é produzido, na intertextualidade. Essas questões foram sistematizadas posteriormente ao trabalho de Ducrot, mas as estamos considerando como o conjunto de elementos que constituem o subentendido.

Para Ducrot, o primeiro passo no processo de atribuição de sentido é a atribuição do sentido literal do enunciado, independente do contexto, e depois disso é que será possível atribuir um sentido real. Dessa forma, para uma expressão, como

Está chovendo!

em primeiro plano, atribuímos o significado literal do enunciado, que é o fenômeno meteorológico. Num segundo momento, podemos agregar novos sentidos, como:

não podemos ir à praia

preciso carregar guarda-chuva.

posso sair vendendo capas de chuva.

entre tantas outras, dependendo do contexto de enunciação.

O recurso do subentendido pode ser encontrado não só em textos escritos, mas também em outras manifestações.

O exemplo, a seguir, traz uma página do jornal *O Estado de S. Paulo*, veiculado em 30 de novembro de 1974. No corpo da página que compunha o caderno de notícias, encontramos uma estrofe do poema *Os Lusíadas*.



<http://www.estadao.com.br/especiais/1968-a-historia-acelerada,17477.htm>
 acesso em 04.07.2011

Para o leitor que estava acostumado a ler o jornal e tinha conhecimento da situação política na qual o país vivia e da censura que sofriam os jornais, entenderia a mensagem subentendida: a notícia que ocupava aquele espaço foi censurada. Ao leitor que não tivesse o conhecimento desse contexto, a compreensão poderia ser outra.

Em outro exemplo, publicado no jornal *Folha de S.Paulo*, em 28 de maio de 2008, o cartunista Glauco fez referência ao desvio de dinheiro público:



Fonte: ¹

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90706262.shtml>

Acesso em 10-02-2012

Para que o leitor entenda o conteúdo implícito na mensagem, é necessário que possa identificar alguns elementos: ao fundo, o desenho remete à arquitetura do palácio do Planalto, em Brasília. Um grupo de homens, todos usando gravatas, carregam um imenso pacote de dinheiro. O traje formal dos homens que carregam o pacote remete ao terno e gravata comumente utilizado pelos políticos, e a placa de orientação “desvio a 500 metros” completa o cenário que leva à identificação de desvio de dinheiro público. Para chegar a essas conclusões, o leitor, além de identificar esses elementos que estão explícitos no desenho, precisam conhecer o gênero charge, o autor da charge, o veículo em que foi publicado, as denúncias de desvio de dinheiro público e de conduta por parte dos parlamentares, que vinham sendo veiculadas na época.

Na mesma edição de 28-05-2008, entre outras reportagens relacionadas ao comportamento político no Brasil, o jornal trazia também reportagem sobre o deputado Paulo Pereira da Silva, PDT, acusado de participar de fraude no Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES).¹¹

Tomemos a expressão *sem rodeios* que, em português, normalmente, significa ir direto ao ponto, dizer logo o que se precisa ou quer dizer. A frase foi utilizada em outro contexto e adquiriu novos significados, conforme vemos no exemplo seguinte.

¹¹ Reportagem disponível no endereço: [HTTP://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2805200807.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2805200807.htm). Acesso em 10-07-2012

A expressão foi utilizada pelo artista Kobra, do Studio Kobra, que pintou o mural depois de ver, nos meios de comunicação, imagens de animal abatido na 56ª Festa do Peão de Barretos, no interior de São Paulo.



Pintura feita em um muro na Avenida Brigadeiro Faria Lima, fotografada em 19-08-2012.¹²

Ao relacionar a expressão à imagem, são agregados significados como a crítica aos rodeios e toda atividade esportiva que envolva o sacrifício de animais. O fundo vermelho remete ao sangue e à violência do esporte, o capuz utilizado pelo peão é o mesmo capuz de um carrasco.

Os significados implícitos demonstrados nos exemplos não estão inscritos na frase, e sua compreensão depende do acionamento de vários conhecimentos por parte do leitor.

2.8 Distinção entre pressuposto e subentendido.

O pressuposto tem como características essenciais e necessárias: a) descrever-se a partir do componente linguístico; b) continuar a ser afirmado quando submetido à negação ou interrogação e c) referir-se ao conteúdo posto e não ao pressuposto, ao estabelecermos uma relação de subordinação.

¹² A pintura foi feita pelo artista Kobra, em muro na Avenida Brigadeiro Faria Lima, em São Paulo. O artista decidiu realizar a pintura em protesto aos Rodeios realizados na Festa do Peão de Boiadeiro, em Barretos, interior de São Paulo. Fotografia tirada em 18-08-2012, por Anaíza Rodrigues.

Assim, utilizando o mesmo exemplo de Ducrot (1972), na afirmação *Pedro continua fumando*, ao submetermos o enunciado aos testes de negação, interrogação e subordinação, em todos os casos, mantém-se o conteúdo posto, que é *Pedro fuma hoje* e o seu pressuposto que é *Pedro fumava antes*.

É falso que Pedro continua fumando.

Será que Pedro continua fumando?

Pedro continua fumando, mesmo depois da proibição do médico.

O pressuposto é a informação que está no domínio comum das partes do enunciado, é anterior ao processo de enunciação e pode ser localizado e até justificado pelo enunciado. Pode, a princípio, ser identificado por qualquer pessoa que fale a língua, mesmo que não conheça as diferentes utilizações da linguagem na comunidade.

Sendo o posto o centro da enunciação, os pressupostos acabam passando, como elementos cuja existência é óbvia. Tomemos como exemplo:

Maria ainda não chegou!

Temos, como conteúdo posto, o fato de Maria não ter chegado. Como pressuposto, que se espera que ela chegue, o que é determinado pelo uso do advérbio *ainda*. Em outro exemplo:

*O enterro da vítima ocorrerá às 17h00, no cemitério da Paz.*¹³

É posto o horário e local do enterro, como pressuposto que houve uma morte e que essa pessoa não morreu de causas naturais, pelo fato de se utilizar a expressão *vítima*, o que normalmente se usa quando a morte da pessoa ocorre em um acidente, um assalto, numa troca de tiros com a polícia etc.

Sem considerar a situação de enunciação, essas inferências são possíveis a partir das pistas que recebemos do próprio enunciado, que são os tempos verbais, os advérbios e o léxico escolhido.

Quanto ao subentendido, tem como característica a não manutenção do conteúdo se submetido às mesmas transformações: interrogação, negação e subordinação. Retomando o mesmo exemplo de Ducrot:

Será que Jacques partirá se Pedro vier?

¹³Exemplo criado pelo autor.

Se Pedro não vier, Jacques não partirá.

O pressuposto está em relação mais estreita com o componente sintático. No subentendido, o componente sintático é mais difícil de aparecer, e sua significação se estabelece no componente retórico.

Maingueneau (1996) distingue dois tipos de pressupostos: os semânticos e os pragmáticos. São pressupostos semânticos aqueles construídos no próprio enunciado, incluídos na parte precedente do texto, numa relação anafórica, ou ainda aqueles cuja proposição seja admitida pelo interlocutor ou uma proposição admitida por todos. Já os pressupostos pragmáticos não estão no conteúdo do enunciado, mas dependem da enunciação, ou seja, devem ter como legítimas as condições de enunciação, por exemplo: o locutor tem autoridade para dizer o que diz; se pergunta, é porque tem interesse em saber a resposta; a pergunta não é de resposta óbvia.

Para o subentendido, há sempre um sentido literal, do qual se pode excluir o subentendido. Ducrot (1987, p. 19) afirma: “sempre poderei proteger-me por traz do sentido literal de minhas palavras, e deixar a meu interlocutor a responsabilidade da interpretação que delas faz”.

Subentendidos só existem a partir da interpretação do leitor, por meio de processos cognitivos complexos, e não serão, necessariamente, os mesmos para todos os leitores. Por meio deles, atribuímos novos valores semânticos, dependendo da construção utilizada.

Se, numa sala de reunião, com várias pessoas, alguém diz “está quente aqui dentro”, pode ser um pedido para que se abram as janelas ou ligue o ar condicionado. Na mesma sala de reunião, com várias pessoas, numa discussão acalorada sobre determinado assunto, alguém dizer “está quente aqui dentro”, pode ser entendido como um comentário sobre o clima da reunião e que os participantes precisam acalmar os ânimos. O tom de voz, a expressão facial, o papel do falante que produziu o enunciado vão compor o contexto que permitirá chegar a uma ou outra interpretação.

Os subentendidos se dão na enunciação. Sua compreensão depende de, pelo menos, três competências por parte do leitor: a competência linguística, o conhecimento das leis do discurso e um saber enciclopédico, que abrange o conhecimento das convenções do gênero discursivo, dos costumes etc.

Para Maingueneau (1996, p. 89), “a literatura encontra o implícito em dois níveis: na representação das palavras dos personagens (tanto no teatro quanto na narração) mas também na comunicação que se estabelece entre a obra e seu destinatário”.

Tomemos como exemplo um episódio com o compositor Chico Buarque que, ao ser questionado pela censura sobre quem seria o *você*, que aparece na canção *Apesar de você*:

*Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia*

o autor respondeu que *você* referia-se a uma mulher muito mandona, o que não poderia deixar de ser considerado verdade, já que o dêitico aponta para uma segunda pessoa que só se pode identificar no processo de enunciação. A pergunta veio em razão de uma nota publicada no jornal, insinuando que o “você” seria o Presidente Médici. Já preparado, o autor pôde eximir-se da responsabilidade pela associação feita pelo leitor.

Podemos afirmar, contudo, que não foi esse o entendimento de muitos, que utilizaram outro verso da canção como *slogan* na faixa que acompanhou uma das muitas passeatas realizadas durante o período de repressão.



<http://brasildiversificado.blogspot.com.br/2011/07/carta-tempos-da-ditadura.html>
acesso em 10-07-2012

Na canção de Milton Nascimento, *Nada será como antes*, temos os versos: *sei que nada será como antes, amanhã /que notícias me dão dos amigos / que notícias me dão de você / amanhã ou depois de amanhã*. Não encontramos, no texto, qualquer referência ao governo militar, à repressão. Fala-se de alguém que está partindo em viagem: *eu já estou com o pé nessa estrada / qualquer dia a gente se vê*.

Relacionando a letra ao ano em que foi composta, 1971, ao engajamento político do autor Milton Nascimento que, como outros, fazia de suas músicas um meio de protesto, podemos entender que há uma referência implícita aos amigos exilados, ou ainda, às pessoas que desapareceram durante o período.

A grande vantagem do subentendido é a possibilidade de retirada desse sentido que foi acrescentado pelo ouvinte / leitor, mantendo apenas o literal.

Esquemmatizando:

pressuposto	posto	subentendido
• domínio comum das duas personagens do enunciado • anterior à enunciação • pertence ao nós • tratado no componente linguístico	• o que eu afirmo • momento da enunciação • pertence ao "eu" • tratado no componente linguístico	• o que deixo meu ouvinte concluir • posterior à enunciação • pertence ao tú • tratado no componente retórico

Pelo fato de estar em momento posterior à enunciação, o autor expressa que o “subentendido reivindica a possibilidade de estar ausente do próprio enunciado e somente aparecer quando um ouvinte, num momento posterior, refletir sobre o enunciado.” (DUCROT, 1987, p.20).

Considerando que o valor particular do subentendido aparece ao opor-se ao sentido literal, o ouvinte/leitor o descobrirá por meio de um processo discursivo, num raciocínio que consiste em pensar não só no enunciado, mas também na enunciação. “Para mim, a pressuposição é parte integrante do sentido dos enunciados. O subentendido, por sua vez, diz respeito à maneira pela qual esse sentido deve ser decifrado pelo destinatário.” (DUCROT, 1987, p. 41).

Maingueneau (1996, p. 105) classifica os subentendidos como “uma espécie de adivinhação colocada ao co-enunciador”, cujas proposições serão derivadas, baseando-se nos princípios gerais que regem a utilização da linguagem. Não são, portanto, passíveis de predição fora do contexto de enunciação e, ainda de acordo com os contextos, a mesma frase poderá liberar subentendidos totalmente diferentes.

No caso dos festivais, podemos deduzir que tamanho era o envolvimento emocional dos ouvintes no momento da enunciação, que o vínculo estabelecido com o texto era fortíssimo, e o ouvinte aceitava de imediato o convite para participar do jogo estabelecido pelo texto.

O autor ainda defende que o texto poético parece tirar mais de cada um no ato de leitura, pelo seu alcance em número de leitores e, por ser um texto que resiste ao tempo e alcança várias gerações, pode adquirir significados diferentes ou mesmo ser “atualizados”, o que explica o fato de composições que fizeram sucesso há quase 40 anos até hoje seduzirem novos leitores.

A apreensão do conteúdo subentendido depende de um universo de conhecimentos por parte do leitor/ouvinte, que abrangem o contexto de enunciação, o conhecimento das regras que regem a comunicação entre os falantes de dada língua, um conhecimento enciclopédico.

O subentendido encontra espaço por meio das figuras de linguagem, de ironia, da exploração de elementos do contexto, na construção de referentes, na subversão das regras de conversação, na intertextualidade.

Num verso como o que aparece na canção *O tempo não para*, do compositor Cazuza:

A tua piscina tá cheia de ratos

o sentido literal é claro, porém não comum, se considerarmos que, normalmente, as casas, hotéis, clubes, condomínios que possuem piscina pertencem a um nível social elevado e a piscina, lugar para lazer, é sempre bem cuidada e a possibilidade de estar cheia de ratos é pequena; contudo, pode-se dar uma segunda interpretação, atribuindo outro valor semântico à palavra *ratos*, que não raro é utilizada para designar pessoa desonesta, sem escrúpulos. Conhecendo um pouco do caráter contestador do autor do verso, a associação à pessoa desonesta é mais provável.

No exemplo a seguir, a charge somente pode ser entendida se pensarmos no momento da enunciação, no gênero textual charge, no autor da charge, no veículo de divulgação e nas circunstâncias que levaram o artista a criá-la.

Além do assédio da imprensa ao recém-eleito Presidente da República, que é o conteúdo posto pelo autor, podemos subentender, entre outras interpretações, uma crítica aos órgãos de imprensa que, na busca da notícia atualizada, invadem, de forma abusiva, a privacidade das pessoas.



Charge do cartunista Glauco, publicada no jornal Folha de S. Paulo, em 8 de novembro de 2002, abordando o assédio da imprensa ao então recém-eleito Presidente da República, Lula.

Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u702621.shtml>

Acesso em 10-02-2012

Num outro exemplo, na música *Meu caro amigo*, de Chico Buarque, o personagem escreve uma carta a um amigo, mandando notícias numa fita dizendo *a coisa aqui tá preta*. Não se pode identificar quem é o amigo, tampouco o que é “a coisa”.

Embora a expressão “a coisa tá preta” seja de uso comum na língua portuguesa, normalmente com a conotação de que está ruim, não é possível identificar a quem ou a que lugar se refere, pois o “aqui” é um elemento que só ganha significado no momento da enunciação. Poderíamos dizer que está subentendido que “aqui” refere-se ao Brasil e a “situação tá preta” refere-se à situação política do país? Há, ainda, a intertextualidade entre gêneros. A carta tem o objetivo de informar, de dar notícia, estabelecer contato entre quem escreve e quem lê. No caso, a carta é escrita a um amigo, que pode ser um amigo específico, não nomeado no texto, ou toda a população brasileira.

Esta interpretação é possível, se associarmos o personagem que escreve a carta ao autor Chico Buarque, já conhecido por sua postura ideológica e política, associação que é permitida se considerarmos que, em um dos versos: *A Marieta manda um beijo para os seus*, faz referência explícita à então esposa do compositor, Marieta Severo.

Contudo, se o leitor/ouvinte não tem essas informações, a interpretação poderá ser outra.

A riqueza dessas construções está no fato de, na maioria das vezes, abordar um determinado assunto sem nomeá-lo uma única vez, o que exige do enunciador/falante um domínio muito grande da linguagem e seus recursos.

É no conteúdo subentendido que focalizaremos a análise dos textos selecionados, considerando que, no período em que os textos escolhidos para análise (1966-1969) foram produzidos, o país vivia em regime de Ditadura Militar e a censura proibia qualquer manifestação cultural ou de protesto que questionasse ou se colocasse contra as determinações do regime.

Essa proibição levou os autores a utilizarem recursos linguísticos que permitissem “dizer sem dizer”, ou seja, não assumirem a responsabilidade pelo que foi dito, uma vez que o sentido do texto é criado pelo leitor, a partir das inferências que ele faz, de seu conhecimento de mundo e das vivências que tiver. Considerando que havia pelos menos dois públicos esperados pelos autores – os militares e os opositores ao regime –, ao serem inquiridos pela censura, poderiam argumentar utilizando apenas o sentido literal, o que estava escrito, atribuindo ao leitor, fosse ele militar ou opositor ao regime, a responsabilidade pelo significado atribuído. Pode-se dizer que o recurso foi bem sucedido em diversos casos que, analisados pela censura, foram liberados.

O mesmo texto poderá criar variados sentidos em diferentes leitores. Esta é a riqueza da língua, que permite brincar com as palavras como num jogo em que as peças vão ganhando forma, de acordo com o lugar em que são encaixadas. Parece que, entre os autores das canções dos festivais e a censura, estabeleceu-se um jogo que tinha a palavra como peças, o contexto como tabuleiro e como participantes censores e compositores. Ultrapassar a parede da censura representava a vitória.

Maingueneau (1996, p. 87) afirma que “dizer nem sempre é dizer explicitamente, a atividade discursiva entrelaça constantemente o dito e o não dito” e defende que, na literatura, o implícito se dá na representação das palavras e na comunicação entre a obra e o destinatário e “muitas vezes o locutor enuncia o explícito para fazer o implícito passar, invertendo a hierarquia “normal” para chegar a seus fins”.

Podemos concluir que o texto é uma entidade complexa e que não pode ser analisado de forma plana. Pelo contrário, são vários elementos que entram em ação no diálogo entre texto e leitor possibilitando a atribuição de diversos sentidos.

Modelos mentais já introjetados pelo leitor auxiliam no preenchimento de lacunas; o contexto da enunciação agrega significado ao texto. O enunciador e sua ideologia

fazem-se presentes, o conhecimento de mundo e as experiências de cada leitor dão individualidade à interpretação. O mesmo texto adquire significados diferentes para diferentes leitores ou, até para o mesmo leitor em momentos diferentes de sua vida.

Alguns textos perdem totalmente o significado se descolados do contexto. Como exemplo, podemos citar algumas falas de políticos, notícias de jornal, slogans, peças publicitárias. Outros textos podem ser atualizados pelo leitor e ganham significado singular, como exemplo Romeu e Julieta, de Shakespeare, que, mesmo escrito há séculos, pode adquirir significado especial em corações apaixonados.

A cultura, a moral coletiva, a ética são ativados para criar sentido. Um exemplo pode ser a Bíblia, que, embora seja um único livro sagrado, recebe interpretações diferentes pelas diferentes correntes religiosas.

Criar sentido para um texto é tarefa árdua.

Capítulo III

Análise do *corpus*

Desvendando o enigma

Um texto, vários significados

Neste capítulo, apresentamos a análise de cinco canções, selecionadas entre as classificadas nos festivais de 1966 a 1969. Outras sete são citadas para ilustrar a utilização de recursos linguísticos que levam à indentificação dos conteúdos implícitos, sem aprofundamento da análise de outros aspectos.

Da seleção prévia, que incluiu a produção do período de 1966 a 1975, optamos pelo recorte de 1966 a 1969, e as canções *Porta Estandarte* (1966), *Roda Viva* (1967), *Divino, Maravilhoso* (1968), *Pra não dizer que não falei das flores* (1968) e *Gotham City* (1969), considerando que, partir de 1969, segundo alguns críticos, os festivais começaram a entrar em decadência e já não conseguiam manter a face de protesto.

Em razão dos Atos Institucionais, compositores importantes, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil estavam fora do país, por exílio ou auto-exílio; outros, como Edu Lobo, já não se interessavam mais em participar dos festivais. Além disso, a censura prévia a que toda produção cultural era submetida, refletiu na produção desses compositores e, aos poucos, as canções foram perdendo sua face de protesto, com a introdução de canções mais românticas ou com menor apelo político.

Ao iniciar a pesquisa, nosso objetivo era responder em que medida os implícitos: pressupostos e subentendidos, descritos por Ducrot (1970 e 1987), contribuíram para que as canções pudessem passar pelo crivo da censura e, ao mesmo tempo, levar a mensagem ao público.

Verificamos que, para a compreensão dos implícitos, é necessário mais que o conhecimento da língua e das estruturas envolvidas na criação dos pressupostos e subentendidos, descritos por Ducrot. Esses implícitos somente são “detectáveis pela mobilização do contexto sociocognitivo no interior do qual se movem os atores sociais”. (KOCH & ELIAS, 2006). Acionamos uma série de conhecimentos sobre a língua, conhecimento de mundo, conhecimento enciclopédico. Quanto maior nossa biblioteca interna, maior será o nível de compreensão e de significado para o texto, o que é também dizer que cada leitor poderá construir um sentido diferente, ao preencher as lacunas do texto com as informações de que dispõe.

Em nossa análise, procuramos demonstrar quais os recursos linguísticos permitiram fazer passar o subentendido e como esses elementos se integram, influenciando uns sobre os outros, e como refletem na formação de sentido do texto.

Após a leitura de dezenas de composições, verificamos que a construção de sentido se dá pela escolha do léxico, pela exploração de elementos do contexto, pelo conhecimento de mundo do leitor e também pela exploração de recursos linguísticos, detectáveis na superfície do texto. Há temas recorrentes, como já apontado por outros autores, como Alves(2001) e Gouveia(2006), especialmente nas canções consideradas “engajadas”,¹⁴ como a **canção**, tratada como arma de protesto contra a situação vigente e como meio para enfrentá-la, o que podemos exemplificar com *Pra não dizer que não falei das flores*, que utiliza a canção como um chamado a movimentar a população em protesto:

Pra não dizer que não falei das flores

Caminhando e cantando
E seguindo a canção
(...)
Somos todos soldados
Armados ou não
(...)
Vem vamos embora
Que esperar não é saber

Em *Ponteio*, ter a viola para cantar é o meio para falar e enfrentar a as ameaças:

Ponteio

Era um era dois era cem
(...)
Vieram pra me perguntar:
“ O você, de onde vai,
De onde vem?
Diga logo o que tem pra contar”...
(...)
Jogaram a viola no mundo
Mas fui lá no fundo buscar
Se eu tomo a viola

¹⁴ São consideradas engajadas as canções compostas por um grupo de autores que estavam vinculados ao Centro Popular de Cultura (CPC) e tinham como ideal transformar a arte, no caso a música, um elemento de modificação da sociedade.

Ponteio!
Meu canto não posso parar
Não!
Quem me dera agora
eu tivesse a viola
pra cantar

Em Travessia, o cantar é uma forma de aliviar a dor do amor perdido

Travessia

(...)
Solto a voz nas estradas
Já não posso parar
Meu caminho é de pedras
Como posso sonhar

O poder transformador da canção é demonstrado na composição de Geraldo Vandré (1968)

Bonita

(...)
espera e guarda teu pranto
que um dia meu canto
e tudo que eu possa fazer
vai salvar esse nosso querer
que pena bonita
que quem agora canta
não tenha poder.

A esperança **no dia que virá**, também aparece em várias canções, contribuindo para a formação do conjunto de temas que marcam a canção de protesto.

Em *Sabiá*, classificada por muitos autores como pertencente à lista de canções do exílio, a esperança do retorno em um dia futuro:

Sabiá

(...)
Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
Não vai ser em vão
Que fiz tantos planos
(...)
Sei que vou voltar
E é pra ficar

Em *Bom Tempo*, a espera por melhores dias também está presente. A canção, a princípio, parece referir-se ao clima, mas pode-se inferir que a inversão da construção no título de *tempo bom* para *bom tempo* é proposital e refere-se a melhores dias:

Bom Tempo

Um marinheiro me contou
Que a boa brisa lhe soprou
Que vem aí bom tempo
O pescador me confirmou
Que o passarinho lhe cantou
Que vem aí bom tempo
(...)
Ando cansado da lida
Preocupada, corrida, surrada, batida
Dos dias meus
Mas uma vez na vida
Eu vou viver a vida
Que eu pedi a Deus

O **medo** da morte e a própria **morte** também são temas frequentes.

Em *Travessia*, Milton Nascimento fala do desejo de morrer em virtude de um amor perdido.

Travessia

(...)
Vou fechar o meu pranto
Vou querer me matar

Em *Sentinela*, o autor fala da morte de um amigo, cujo corpo vela como sentinela no quartel.

Sentinela

(...)
Morte vela sentinela sou
Desse meu irmão que já se vai
Revejo nessa hora tudo que ocorreu,
Memória não morrerá
(...)
Morte vela sentinela sou
Do corpo desse meu irmão que já se foi
Revejo nessa hora tudo que aprendi, memória não morrerá

Em *Divino, Maravilhoso* o refrão é claro quanto à morte que ronda:

Divino, Maravilhoso

(...)

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

Retomando *Ponteio*, a música, além de luta, é o meio encorajador para enfrentar o medo da morte, a violência:

Ponteio

(...)

Era um dia, era claro
Quase meio
Era um canto falado
Sem ponteio
Violência, viola
Violeiro
Era morte redor
Mundo inteiro....

(...)

Tinha um que jurou
Me quebrar
Mas não lembro de dor
Nem receio

A **guerra** e a **revolução** também são abordadas em várias canções, na maioria das vezes em sentido figurado, ou utilizando palavras do mesmo campo lexical, como em *Sentinela*, de Milton Nascimento, cujo título remete, entre outros significados, ao soldado armado que está de plantão no quartel.

A **censura** é retratada, como na canção de Tom Zé, defendida em 1968.

São, São Paulo meu amor

A família protegida
Um palavrão reprimido
Um pregador que condena
Uma bomba por quinzena
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São, São Paulo meu amor

(...)

A censura também é abordada na canção *Proibido Proibir*, de Caetano Veloso, que recupera uma frase utilizada numa faixa nas manifestações estudantis na França, em 1968

Proibido Proibir

(...)
E eu digo não ao não
Eu digo:é!
Proibido Proibir
(...)
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes

Em *Alegria, alegria*, numa imagem que traz a efervescência da época, Caetano Veloso fala de guerras e crimes, coca-cola e Brigitte Bardot

Alegria, Alegria

(...)
O sol se reparte em crimes
Espaçonaves, guerrilhas
Em Cardinales bonitas
(...)
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

Esses exemplos demonstram o apoio do léxico na formação de sentido e de uma temática própria das canções de festival, além de apontarem para o diálogo intertextual entre as canções que abordam os mesmos temas: censura, violência, medo, morte, guerras, crimes, assim como o intertexto com outros textos, como aponta Gouveia (2006).

A canção *Roda Viva*, por exemplo, tem seu intertexto com *Porta Estandarte*, ambas explorando o movimento da roda, elemento importante da cultura popular brasileira, presente nas cirandas, na roda de capoeira, na roda de samba e até em celebrações religiosas.

A intertextualidade também está bastante presente, o que se dá tanto entre os temas das canções quanto aos elementos culturais externos. *Proibido Proibir*, de Caetano Veloso, apresentado no festival de 1968, faz referência a uma faixa utilizada em passeata

realizada em Paris, no mesmo ano. A importância do intertexto, nesses casos, está no fato de acionar o já conhecido, colaborando com a criação de sentido.

Há canções, contudo, que abordam os problemas sociais, apoiando-se em metáforas e outras figuras de linguagem, sem utilizar elementos lexicais que remetam ao povo ou à sociedade, como é o exemplo de *Gotham City*, de Capinan e Jards Macalé, que, numa espécie de brincadeira, ironiza a situação então vigente.

Os textos trazem marcas de pressuposição, conforme descrevemos no segundo capítulo. Essas marcas estão presentes e algumas desempenham importante papel na criação de sentido, o que se pode demonstrar com os seguintes exemplos:

Sabiá

Vou voltar
Sei que ainda vou voltar
(...)

O verbo iterativo *voltar* pressupõe que a ação expressa pelo verbo já aconteceu antes, ou seja, o enunciador já esteve ou viveu no lugar para onde deseja voltar. O uso do advérbio *ainda* demonstra uma esperança na volta.

Pra não dizer que não falei das flores

(...)
Somos todos iguais
Braços dados ou não

Os versos afirmam que somos todos iguais, contudo, se foi necessário reforçar esta afirmação é porque esta igualdade não estava sendo respeitada.

Bom tempo

um marinheiro me contou
que vem aí bom tempo

O uso do verbo factivo *contar* não deixa margem à dúvida sobre a veracidade do que vem complementando o verbo, ou seja, da chegada de bom tempo. Ainda, o

conhecimento popular de que os homens do mar são conhecedores do clima e sabem prever chuvas, tempestades e tempo bom, confere maior força ao argumento do enunciador.

Essas marcas contribuem, de maneira significativa, para a criação do efeito de sentido desejado e para fazer passar o conteúdo subentendido; contudo, não são os únicos meios para se colocar o implícito.

Por exemplo, ao dizer:

Era um era dois era cem
(...)
Vieram pra me perguntar

não é possível identificar quem é o sujeito da ação, o que deixa espaço para que o interlocutor o preencha de acordo com seu conhecimento e sua expectativa.

Verificamos, portanto, alguns recursos gramaticais recorrentes, como o uso de formas pronominais sem referente explícito (a gente); o uso de formas verbais com referente subentendido ou sujeito oculto, o uso de pronomens indefinidos (tudo, nada, ninguém, alguém), a não explicitação do referente, a utilização de dêiticos e pronomes demonstrativos, que só adquirem sentido na enunciação.

Desta forma, dizer *tudo é divino*, *tudo é maravilhoso* deixa espaço para o interlocutor atribuir diversos sentidos ao *tudo*.

O reconhecimento desses implícitos exige a ativação de conhecimentos que vão além do conhecimento da língua. Nesse sentido, o contexto de produção dessas canções adquire fundamental importância, se considerarmos que o contexto afetou o modelo de produção, criou um modelo mental de música e uma expectativa na plateia, que preenchia as lacunas deixadas pelo texto com a informação do momento e de acordo com suas expectativas, permitindo, porém, que o enunciador pudesse sempre negar o que foi dito.

A análise das marcas constantes exclusivamente no texto, limitam a sua compreensão, uma vez que excluem os elementos extralinguísticos que contribuem para a formação de sentido.

A recontextualização desses textos permite novas interpretações e a criação de novos textos, com novos significados, assim como ocorre com obras da literatura universal, como *Romeu e Julieta*, por exemplo, que por tratar de temas inerentes ao ser humano, podem ser recontextualizadas e resignificadas.

Esses elementos, por ganharem sentido considerando o contexto de enunciação, favorecem interpretações diversas e a apreensão de conteúdos implícitos. Justamente por trazerem elementos figurados e implícitos, permitem a sua retextualização, dando novos significados às letras.

As canções que elegemos para análise mais detalhada estão apresentadas em ordem cronológica.

Porta Estandarte

Geraldo Vandré / Fernando Lona (1966)

Olha que a vida é tão linda
E se perde em tristezas assim
Desce teu rancho cantando
Essa tua esperança sem fim
Deixa que a tua certeza
Se faça do povo a canção
Pra que teu povo cantando
O teu canto ele não seja em vão
Eu vou levando a minha vida enfim,
Cantando, e canto sim,
E não cantava se não fosse assim
Levando, pra quem me ouvir
Certezas e esperanças pra trocar
Por dores e tristezas que bem sei
Um dia que vem vindo
E que eu vivo pra cantar
Na avenida girando,
Estandarte na mão pra anunciar
Olha que a vida tão linda, tão linda
Perdida, perdida
Tão linda, perdida.

Porta Estandarte foi a canção vencedora do segundo Festival da Canção, realizado pela TV Excelsior, em 1966. Composição de Geraldo Vandré e Fernando Lona, foi interpretada por Airto Moreira e Tuca e representou a primeira vitória de Vandré em festivais.

Analisando os elementos presentes na superfície textual, a primeira associação que fazemos é ao *carnaval*, principal festa popular brasileira. A relação se estabelece a partir do título *Porta Estandarte*, importante figura do desfile de carnaval, que leva a bandeira da escola de samba. O carnaval só é retomado nos versos finais *Na avenida girando/ Estandarte na mão pra anunciar*.

O texto se desenvolve fazendo contraponto entre as belezas e as tristezas da vida, entre esperança sem fim e desilusão. Essa oposição aparece por meio do léxico selecionado (linda, tristeza, esperança, certeza, perdida) e também por alguns elementos em sua construção. No verso *e se perde em tristezas assim* a conjunção coordenativa “e” tem função de conjunção adversativa e expressa oposição ao conteúdo pressuposto: se a vida é linda, não teria tristezas assim.

Os demais versos da canção apontam para a tristeza da vida e a canção soa como um convite a juntar-se num canto de esperança.

Desce teu rancho cantando

Essa tua esperança sem fim

Os pronomes de segunda pessoa do singular (teu, tua) promovem um diálogo direto com o leitor/ouvinte e soam como uma ordem, com os verbos na forma de imperativo: *olha, desce, deixa*.

Ainda nos elementos presentes no texto, destacamos no verso *olha que a vida é tão linda*, o adjunto adverbial “tão”. Dizer que a vida é *tão linda* é diferente de dizer apenas que *a vida é linda*, o que expressa opinião do autor, que também expressa sua opinião pela escolha lexical: *dores, tristezas, perdida*.

Inicia fazendo referência à vida de forma ampla, retoma no verso *eu vou levando a minha vida enfim*, desta feita relacionada à vida particular do enunciador, restrita à sua condição social, econômica, cultural, ideológica para retomar no verso *olha que a vida tão linda, tão linda*, novamente com o sentido mais amplo de vida.

O movimento da Porta Estandarte, que vai girando na avenida com a Bandeira da escola na mão, vai mostrando e alternando cenas de alegria e de tristeza, de dor e de esperança.

No verso *E se perde em tristezas assim*, o advérbio de modo *assim* só tem significado quando relacionado a um objeto ou situação, o que também acontece com os pronomes possessivos *teu, tua*, referindo-se a um povo e uma canção que não são claramente descritas no texto. O conhecimento linguístico não é suficiente para atribuir significado ao texto.

Levando em conta o conhecimento de mundo e considerando que a canção foi apresentada no Festival da Canção de 1966, depois da edição do AI-5, quando a censura já atuava sobre a produção dos festivais, ampliamos nossa capacidade de atribuição de sentido ao texto. Relacionando a canção ao modelo de “música de protesto”, instaurado na época, preenchemos as lacunas que o texto deixa e podemos identificar quem é o povo a que a canção se refere.

O contexto social e político permite relacionar que tristezas *assim* são as tristezas pelas quais passava o país, especialmente sentidas por aqueles que se declaravam contrários ao governo militar. Essa tristeza era representada pela falta de liberdade de expressão, pela tortura, pelo desaparecimento de militantes, pelas prisões sem motivo.

No carnaval, todos cantam a mesma música. Relacionando a música de protesto com um chamado para, por meio da música, mudar a situação vigente, podemos inferir que a canção convida o povo a cantar um canto de esperança.

A bandeira carregada pelo estandarte pode ser a bandeira dos que são contrários à ditadura militar.

Todas essas inferências estão baseadas num contexto sócio-histórico e também num modelo de música que se esperava ouvir nos festivais, ou seja, músicas que abordassem as questões sociais.

Se pensarmos em outros contextos de enunciação, outras leituras também podem ser possíveis. Desconsiderando o contexto de ditadura militar e pensando, por exemplo, na situação atual do Rio de Janeiro, conhecido, internacionalmente, pela beleza de seu carnaval, as *tristezas assim* podem ser vistas como a violência da cidade, onde diariamente ocorrem mortes causadas pelo tráfico de drogas, pode-se pensar que *a vida é tão linda*, com a beleza natural da cidade que encanta a todos e, apesar disso, muitas comunidades vivem em situação de total insegurança e muitas vidas se perdem diariamente.

Expandindo um pouco este contexto, o carnaval é, pode-se dizer, a maior festa popular do país, celebrada de norte a sul. Contudo, o país tem um número muito grande de pessoas vivendo na linha da miséria e um número pequeno de milionários que concentram as fortunas do país. A política social adotada não conseguiu, até o momento, reduzir essa diferença. Vivem nas comunidades, sob a mira dos traficantes, numa ditadura diferente, mas igualmente cruel e castradora.

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 prá lá ...
Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, 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
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 prá lá...
Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração...
A roda da saia 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 prá lá...
Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração...
O samba, a viola, a roseira
Que 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 prá lá ...
Roda mundo, roda gigante
Roda moinho, roda pião
O tempo rodou num instante
Nas voltas do meu coração...(4x)

A canção *Roda Viva*, composta por Chico Buarque, foi finalista no festival internacional da canção de 1967, interpretada pelo próprio Chico Buarque e pelo quarteto MPB4.

Inicialmente, não houve problemas com a censura e foi bem aceita pelo público, obtendo o terceiro lugar no festival, atrás de *Ponteio* (Edu Lobo/Capinam) e *Domingo no Parque* (Gilberto Gil). Em 1968, a música foi transformada, por José Celso Martinez Correa, em peça de teatro.

Pelo que comenta Wagner Homem (2009), em livro que reúne histórias de canções de Chico Buarque, em texto aprovado pelo próprio Chico, a peça nada tinha de político e referia-se ao ambiente com o qual Chico estava descontente: o *show business*. Descrevia a trajetória de um cantor popular, Benedito Silva, engolido pelo esquema de televisão.

A peça ficou em cartaz no Rio de Janeiro, em temporada de alguns meses e, na sequência, foi feita uma montagem para exibição em São Paulo onde, na noite de 17 de julho de 1968, a organização paramilitar CCC (Comando de Caça aos Comunistas) invadiu e depredou o teatro, destruiu o cenário e espancou violentamente os atores. A maioria das reportagens a respeito desse episódio refere-se a um ato de censura sobre a peça. Homem (2009) afirma que Chico Buarque tem uma interpretação para esse fato, que remete à censura de outra obra. Chico suspeita

“não sem motivos, que o CCC pretendia atacar o elenco do espetáculo Feira Paulista de Opinião, dirigido por Augusto Boal, que acontecia em outra sala do mesmo teatro. Como a função da Feira já havia terminado, o grupo resolveu atacar Roda-viva, para não perder a viagem.” (HOMEM, 2009, p.56)

Seria o depoimento do autor expressão da verdade ou estaria se eximindo da responsabilidade do que escreveu? Sua trajetória nos leva a acreditar que não, uma vez que, por diversas vezes, assumiu sua posição política perante a mídia, contudo, não podemos afirmar que sim, ou não. Dando ele sua interpretação da música, de certa forma, acabaria com o encanto de deixar ao leitor a possibilidade de desvendar, de participar da criação de sentido.

A música passou a ser vista de outro modo e entendida como crítica ao governo militar, à censura e a toda situação pela qual passava o país, o que confirma a pluralidade de leituras possíveis para o mesmo texto.

Pelos elementos fornecidos pelo texto, a letra nos traz um sentimento de perda, que se comprova pela escolha lexical: *partiu, morreu, saudade, ilusão, coração, cativa, carrega*.

As perdas vão ocorrendo de forma gradativa, no incessante movimento da roda viva, que carrega o *destino*, a *roseira*, a *viola* e a *saudade*.

Também identificamos um esforço de luta contra a roda viva:

A gente quer ter voz ativa / no nosso destino mandar
A gente vai contra a corrente / até não poder resistir
A gente toma a iniciativa / viola na rua a cantar
No peito a saudade cativa / faz força pro tempo parar

O desejo (de ter voz ativa e no destino mandar) e as ações (ir contra a corrente e tomar iniciativa) são desfeitos pela roda viva: mas eis que chega a roda viva / e carrega...

Os verbos escolhidos para o refrão: *chegar* e *carregar*, apontam para a modificação que a roda viva exerce na vida *da gente*, já que carrega, leva embora elementos que nos são caros.

O pronome de segunda pessoa, na forma coloquial *a gente*, aproxima o enunciador do ouvinte/leitor e o coloca como parte da ação. É também um pronome sem referente explícito, que só ganha significado na enunciação.

O refrão inicia com *mas*, contrargumentativo por excelência, que expressa oposição por tudo o que foi dito antes e aponta para uma mudança de estado, dando ideia de contraposição entre o que se quer e o que se tem.

A gente quer ter voz ativa – o uso do verbo *querer* pressupõe que não se tem.

A roda da saia mulata / não quer mais rodar não senhor – a expressão *não...mais* pressupõe que, antes, a saia da mulata rodava; a roda de samba acabou – antes, havia roda de samba.

Esses pressupostos levam a pensar o que significa não ter voz ativa, não ter roda de samba, não poder fazer serenata. O impacto dessas proibições e seu significado estão subentendidos no texto e serão estabelecidos com a ativação de todo o conhecimento que se tem do contexto de enunciação.

O título “roda viva” é expressão normalmente utilizada para referir-se a uma situação que nos enreda, que nos envolve sem que tenhamos controle.

O próprio termo roda viva não tem um referente explícito, uma vez que pode ter vários sinônimos e ser empregado com várias acepções.

Conforme o dicionário Houaiss (*online*), roda viva pode apresentar as seguintes acepções:

Acepções

■ substantivo feminino

1 movimento incessante; atividade, azáfama, inquietação

2 grande atrapalhação; barafunda, confusão

Sinônimos

ver sinonímia de *movimentação*

Antônimos

ver antonímia de *movimentação*

Gramática

pl.: *rodas-vivas*

O refrão é compacto mas evoca várias diferentes associações. “Roda mundo” sugere a experiência mundana e a insignificância do indivíduo em relação à rotação da Terra. “Roda gigante”, também, implica em tamanho imponente, tanto quanto estar submetido a circunstâncias, como no parque de diversões. Roda moinho” pode ser interpretado como “redemoinho”, cujas conotações são claras neste contexto, ou como moedor, triturador, igualmente apropriado. “Roda pião” nos dá a ideia de um extenso rodopiar e de ser um brinquedo. Todas essas associações crescem em intensidade conforme o refrão é repetido. (Perrone:1988:51, *apud* Vieira:2009:96).

O texto é claro na construção de diversas situações que são engolidas pela Roda Viva, referente que é retomado em todas as estrofes. Por tratar-se de expressão que se refere a um substantivo abstrato, o seu significado pode mudar de acordo com a interpretação dada pelo ouvinte/leitor, podendo ser a Roda Viva qualquer coisa que coloque a vida em movimento, que cause confusão ou inquietação.

Observando apenas os elementos que trazem o texto, uma interpretação possível para a canção seria *roda viva* como os contratempos pelos quais passamos, sobre os quais não temos controle e que trazem mudanças às nossas vidas. Podem ser considerados contratempos a morte, a doença, um acidente, uma mudança inesperada de rota.

O que seria então a Roda Viva a que se refere a canção?

O destino? A morte? O tempo? O *show business*?

Para alguns, a roda viva é o tempo; para outros, o destino. Relacionando a canção à época em que foi escrita, ao compositor, ao conceito que se criou sobre canções de protesto, é possível relacionar a roda viva ao governo militar, à censura. O país entrava num período em que a censura começava a agir fortemente, especialmente contra os meios de comunicação e manifestações artísticas, em geral, e a canção vem como um prenúncio ao AI-5, publicado em dezembro do mesmo ano em que a canção foi finalista do festival.

O público dos festivais era composto, em grande parte, por estudantes engajados nas questões sociais e políticas, e aceitava o convite para “desvendar o enigma”, que era transmitido pela música, atribuindo a ela nova significação.

A roda viva deixa de ser o tempo, a morte e passa a representar o governo militar, que decidia o destino das pessoas, que calou a voz (e violão) de muitos, que separou famílias, que destruiu sonhos.

Para qualquer um dos sentidos atribuídos, há um processo cognitivo complexo realizado pelo leitor, apoiado em diversos conhecimentos.

Os recursos linguísticos e poéticos utilizados pelo autor – por exemplo um substantivo abstrato como referente e figuras de linguagem, sentimentos não especificados – permitiram levar uma mensagem, sem utilizar, em momento algum, qualquer referência à política, ao governo, à censura. O sentido é atribuído pelo leitor e não está no texto material. O conhecimento do leitor engajado no movimento político complementa as informações não trazidas pelo texto e atribui novo sentido ao texto.

Retornando a questão do subentendido, o autor pode sempre atribuir ao leitor a interpretação dada, sem assumir a responsabilidade pelo conteúdo do texto.

A evolução dos estudos na Linguística Textual permite-nos explicar, de forma mais clara, a formação do subentendido, por meio da intertextualidade, do contexto, do processo de construção do referente, da utilização do conhecimento enciclopédico.

Subentendidos serão os diversos sentidos atribuídos ao texto, de acordo com cada leitor. Para o leitor de hoje, que não tenha este conhecimento prévio, outras interpretações podem ser possíveis, podendo a roda viva ser a sociedade, as drogas, a corrupção ou outro elemento qualquer que mude o destino das pessoas.

Divino, maravilhoso

Caetano Veloso / Gilberto Gil (1968)

Atenção ao dobrar uma 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
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte (2x)
Atenção
Para a estrofe e pro refrão
Pro palavrão, para a palavra de ordem
Atenção
para o samba exaltação
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte (2x)
Atenção para as janelas no alto
Atenção ao pisar o asfalto, o mangue
Atenção para o sangue sobre o chão
Atenção
Tudo é perigoso
Tudo é divino maravilhoso
Atenção para o refrão
É preciso estar atento e forte

A canção, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil, concorreu no IV Festival da Música Popular de 1968 e obteve a terceira colocação. Fez parte do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, álbum coletivo com caráter de manifesto.

O disco foi lançado em agosto do mesmo ano, em debochadas festas promovidas em gafeiras de São Paulo e Rio de Janeiro.

Tropicalista, a música trouxe inovações que não agradaram ao público. Um arranjo com uso de guitarras elétricas, saindo dos arranjos mais simples das músicas de protesto, que utilizavam, basicamente, o violão como instrumento para acompanhar, por ser um instrumento que mais se aproximava das tradições nacionais e para que a música não desviasse a atenção do público, que deveria perceber a letra.

Não há registros de que tenha sido alvo da censura, apesar de se poder verificar, na construção do texto, vários elementos que remetam à uma situação de conflito, como sangue, perigo, morte, escuridão,

O texto se constrói numa sequência de versos aparentemente desconexos e que, individualmente, não encerram um significado em si, deixando muitas lacunas que o leitor precisa preencher.

Cada uma das estrofes é iniciada com a palavra *atenção* seguida de uma série de conselhos sem, contudo, estabelecer uma ligação entre eles, seja pelo uso de marcadores textuais, seja por um processo de subordinação, seja pelo léxico. *Atenção ao dobrar uma esquina e atenção para a estrofe e pro refrão*, aparentemente não tem uma ligação semântica.

Contudo, se acrescentarmos à canção o conhecimento de mundo e conhecimento sobre o contexto de enunciação, os elementos vão se conectando, o texto ganha coerência e podemos atribuir significado aos conselhos expressos pelo enunciador. Novamente, recorrendo à situação vigente no país, na época da composição, reconhecemos vários elementos e palavras que faziam parte do dia a dia da população, especialmente, da população engajada: a palavra de ordem, o sangue sobre o chão, estar atento e forte, não ter medo de temer a morte faz todo sentido.

O título da canção apresenta-se como uma ironia ou uma sátira da situação. Formado pelos adjetivos “*Divino, Maravilhoso*”, aponta para um elogio que não se confirma no decorrer do texto. Segundo o dicionário Michaelis:

Divino: de Deus; proveniente de Deus; excelente, magnífico, perfeito, sublime.

Maravilhoso: que maravilha ou causa admiração; fora do comum, admirável, prodigioso.

Com esse título, o leitor cria uma expectativa positiva do que virá. Como numa estorinha, o enunciador dirige-se, zeloso, a uma menina, recomendando-lhe atenção ao dobrar uma esquina/ atenção para as janelas no alto / atenção ao pisar o asfalto, o mangue / atenção para o sangue sobre o chão.

Os conselhos chamam a atenção para as atitudes e também para as palavras, *pro palavrão, pra palavra de ordem*.

Alguns recursos ajudam a manter implícita a mensagem: não há um referente explicitado. A menina a quem se dirige pode ser qualquer pessoa, qualquer cidadão, qualquer estudante, qualquer militante. O pronome indefinido *tudo* não tem valor próprio, se não estiver relacionado a informações anteriores – que o texto não disponibiliza, mas que o leitor

pode buscar no contexto social e político do país, onde ocorriam prisões quando se saía às ruas. *Tudo* pode ser qualquer coisa: a vida, a natureza, a situação, a censura.

Também recorrendo ao conhecimento de mundo, relacionamos vários elementos da música à situação vivida no país na época da composição. *Cuidado com as janelas do alto* pode ser uma referência aos objetos que eram arremessados do alto dos prédios, durante as manifestações de rua, e que feriam os soldados e transeuntes. *Tudo é perigoso* vemos como uma referência à situação vivida pelos manifestantes que se opunham ao regime militar.

Quem é a menina?

Há algo divino, maravilhoso de verdade?

Numa contradição constante, vão-se apresentando as situações perigosas, ao mesmo tempo em que afirma que tudo é divino, maravilhoso, tudo é perigoso.

Algumas pistas são inseridas no texto, como as expressões *palavra de ordem* que remete à organização dos movimentos de esquerda e *sangue sobre o chão*, que remete à violência vivida nas ruas.

Também o refrão pode ser interpretado de diversas formas:

E preciso estar atento e forte

Não temos tempo de temer a morte

Num período em que muitos artistas foram presos e torturados, estar atento e forte é fundamental para continuar na luta contra a situação vigente. Contudo, a vida requer que estejamos atentos e fortes perante qualquer outra adversidade que nos seja imposta, o que permite outras interpretações.

É interessante observar que a música tem um ritmo alegre, com uso de guitarras elétricas e uma sonoridade que convida a dançar, o que contrasta com o texto e dá maior riqueza.

Essa mesma letra, se analisada considerando outro contexto, pode receber vários sentidos. Numa comunidade no Rio de Janeiro, por exemplo, dominada por traficantes que determinam o comportamento da sociedade, que aliciavam menores para o uso e revenda de drogas e impõem um clima de guerra, a letra se encaixa perfeitamente, num processo de recontextualização e retextualização. Da mesma forma, se pensarmos numa metrópole como São Paulo, em que estamos expostos a diversas ameaças que os jornais retratam diariamente, podemos recontextualizar o texto e atribuir novo significado.

A intenção do enunciador, provavelmente, não teria sido esta, já que, na época em que foi composta a música, não havia espaço para traficantes no país, dado o regime militar severo. Contudo, o mesmo clima de guerra se estabeleceu em alguns recantos da sociedade, permitindo a retextualização e resignificação do texto.

Analisando apenas a superfície textual, o texto não parece coerente. Soa como frases soltas, ditas ao acaso, como os três primeiros versos: *atenção ao dobrar uma esquina / uma alegria, atenção menina / Você vem, quantos anos você tem?* Para que se possa obter a coesão e a coerência, é necessário inserir o texto em um contexto e analisá-lo como um todo.

Menina (nome) e *você* (pronome) são utilizados para referirem-se ao enunciatário (a quem o texto se dirige). Eles não têm sentido específico fora do contexto de enunciação. *Você* segunda pessoa do singular, como em outras canções, só adquire sentido na enunciação.

Os verbos estão no presente do indicativo, com sujeito indefinido. *Precisa ter olhos firmes / é preciso estar atento e forte*, abre espaço para que o leitor complemente quem precisa ter olhos firmes.

A canção também pode ser vista como uma crítica aos próprios movimentos dos guerrilheiros, ao qual muitos jovens filiavam-se, muitas vezes sem saber muito bem o porquê. Para manter-se no grupo, tinham que abrir mão de qualquer objetivo pessoal em prol dos objetivos do grupo, o que, para alguns críticos da história, eram vistos como outro tipo de ditadura.

O tom galhofeiro da música, quebrando os paradigmas de então, pode ser entendido como uma ironia, uma crítica às duas formas de ditadura, clamando por uma verdadeira liberdade.

Pra não dizer que não falei das 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...(2x)
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...(2x)
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...(2x)
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...(4x)

O festival de 1968 também trouxe a canção mais emblemática e representativa dos festivais da canção, até hoje considerada hino contra a ditadura.

Por todas as sanções que a canção sofreu, pelo histórico que se tem do autor e da forte reprimenda que teria sofrido em razão de sua atuação nos festivais e, especialmente, depois da composição desta música, nossa leitura já é direcionada para um significado de protesto, de chamamento para a luta.

Encontramos, no texto, os elementos que definiam a música de festival e de protesto: a) o cantar como forma de protesto; b) o instrumento musical como arma para luta; c) a força da música e da arte como forma de mudar a situação vigente e de conscientização.

Não há, contudo, referências explícitas ao governo, à luta armada, à situação vigente. Somente o contexto vivido é que permite chegar a essa conclusão.

O texto é construído basicamente por orações coordenadas, ou sem o uso de conectores que estabeleçam o relacionamento entre os elementos do texto. A coesão textual se dá pela ativação de conhecimentos extralinguísticos, muitos dos quais fornecidos pelo contexto.

*Pelas ruas marchando
Indecisos cordões*

Como conteúdo explícito, temos indecisos cordões marchando. O uso do adjetivo *indecisos*, mostra a avaliação do enunciador sobre os soldados, sobre sua convicção a respeito do que fazem.

*Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer*

Nesses dois versos, um desafio ao ouvinte: quem sabe faz; se sabe, não deve esperar.

Temos um convite, um chamamento: *Vem vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora não espera acontecer.*

Vamos embora para onde? Esperar o quê?

Temos explícito apenas o convite para sair de um lugar ou de uma situação, mas o lugar e a situação só são identificados pelo contexto. Considerando o contexto festival, onde já se esperava um comportamento e uma música que falasse das misérias do povo e da situação, é fácil atribuir essa significação.

A canção já chama atenção pelo título: pra não dizer que não falei das flores. A expressão *para não dizer que não....* normalmente é utilizada pelo enunciador em situações em que quer ressaltar uma questão, muitas vezes, em forma de conselho ou de advertência. As mães comumente dizem aos filhos “depois não vá dizer que eu não avisei” quando querem chamar atenção para uma situação que acreditam não chegará a bom termo. É um conhecimento do uso da língua, que não está expresso no texto. Um reforço ao que está sendo dito, quase que com a certeza de que vai dar errado.

Nos versos:

*Nos quartéis lhes ensinam
Uma antiga lição
De morrer pela Pátria
Ou viver sem razão*

Temos intertextualidade com o hino da independência:

*Ou deixar a pátria livre
Ou morrer pelo Brasil*

Essa intertextualidade pode ser vista como uma crítica à *antiga lição*, a lição de morrer pela Pátria. O adjetivo *antigo* pode ser entendido com sentido pejorativo, como algo ultrapassado.

Já os versos *Somos todos soldados / Amados ou não*, explicita a situação de guerra. Soldados são encontrados no exército ou na guerra. Ao dizer que somos todos soldados, traz como subentendido estarmos em guerra, na mesma situação de soldados. Estamos todos em luta.

A letra atribui à música e ao povo uma força muito grande, convida a fazer:

Fazer o quê? Fazer a guerra? Fazer a paz? A resposta não está no texto.

Na composição do texto, nos versos: *somos todos iguais / Braços dados ou não / Nas escolas, nas ruas / campos, construções*, o autor iguala todos os que formam o povo brasileiro, os estudantes, os camponeses, os operários.

Nos versos seguintes, *pelos campos há fome / em grandes plantações*, demonstra a desigualdade social e a miséria em que se vive, apesar das grandes plantações.

O autor também aborda o problema da própria juventude que servia aos interesses do governo militar: *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....*

Sabe-se que muitos dos soldados, recrutados para servir o exército, não compartilhavam desse desejo, mas não havia escolha: ou atendiam ao chamado, ou seriam presos.

A história na mão traz a possibilidade, o desejo e o convite de escrever a própria história.

Alguns elementos presentes no contexto revelam o posicionamento do autor, como é o caso do adjetivo *perdidos*, que qualifica soldados – *quase todos perdidos / de armas na mão*.

Os versos *nas escolas, nas ruas / campos, construções/ somos todos soldados / armados ou não*, iguala o soldado armado ao soldado que age pela música, pela ideologia e os versos *os amores na mente / as flores no chão* podem ser uma referência ao fato de abandonarem tudo por um ideal.

Analisando as informações que o texto traz, fora do seu contexto de enunciação, o texto pode não fazer sentido, uma vez que se constrói com pouquíssimos elementos de articulação textual. A coesão depende da atribuição de significado ao texto como um todo.

Gotham City¹⁵

Jards Macalé / Capinan (1969)

Aos quinze anos
Eu nasci em Gotham City
Era um céu alaranjado
Em Gotham City
Caçavam bruxas no telhado
Em Gotham City
No dia da independência nacional

(Cuidado)

Eu fiz um quarto quase azul
Em Gotham City
Sob os muros altos da tradição
De Gotham City
O cinto de utilidades
As verdades
Deus ajuda
A quem cedo madruga
Em Gotham City

(Cuidado!)

Há um morcego na porta principal
Há um abismo na porta principal
Há um morcego na porta principal
Há um abismo na porta principal

No céu de Gotham City há um sinal
Sistema elétrico nervoso
Contra o mal

Meu amor não dorme
Meu amor não sonha
Não se fala mais de amor
Em Gotham City

Só serei livre se sair de Gotham City
Agora eu vivo o que vivo
Em Gotham City
Mas vou fugir com meu amor
De Gotham City

A música foi apresentada com certo estardalhaço no festival. Macalé e Capinan, apontam alguns estudos, planejaram para a apresentação da música no festival uma

¹⁵ A música foi regravaada pelo grupo de rock nacional Camisa de Vênus, em 1985 e em muitos *sites* de busca não aparece o crédito da composição para Jards Macalé e Capinan. Na regravação foram acrescentados os versos “tem um sambinha, tem futebol e tem carnaval / todos estão dormindo em Gotham City”

paródia aos sabiás que voavam durante a apresentação da música Sabiá, de Chico Buarque e Tom Jobim. Morcegos entrariam voando quando entrassem os músicos, acompanhado pelo som estridente do arranjo anárquico, elaborado por Rogério Duprat.

O público não entendeu muito bem, e a maioria explodiu em vaias, o que não assustou os cantores, que incorporaram as vaias ao verdadeiro *show* que tinham preparado, bem à moda tropicalista. A música não obteve classificação no festival.

Assim como o público, a censura parece também não ter desvendado o conteúdo implícito na letra. Substituindo a cidade imaginária do *Batman* pelo Brasil, teríamos o cenário de perseguição pelo qual passava o país.

Ocorre, porém, que a canção estava fora dos padrões que definiam a música de protesto - melodia simples, para chamar mais atenção à letra - tal qual a música *Divino, Maravilhoso*, de Caetano e Gilberto Gil. Vale lembrar que Capinan já havia sido premiado em festival anterior, com a composição *Arrastão* que agradou muito ao público, com estrutura de música esperada em festival.

O título *Gotham City*, nome da cidade imaginária na qual vivia o super-herói de histórias em quadrinhos *Batman*, relaciona o texto ao universo dos quadrinhos, da irre realidade, o que se confirma já nos primeiros versos:

*Aos quinze anos eu nasci
em Gotham City.*

Nascer aos quinze anos só é possível no mundo da fantasia. Outra marca que remete ao mundo do imaginário é o uso do verbo no pretérito imperfeito:

*era um céu alaranjado em Gotham City
Caçavam bruxas no telhado
em Gotham City*

Os versos:

*O cinto de utilidades
(...)
Há um morcego na porta principal*

são diretamente ligados ao mundo do *Batman*, que possuía um cinto de utilidades onde dispunha de todos os recursos necessários para desvencilhar-se de qualquer situação embaraçosa. O morcego, na porta principal, é a própria imagem do *Batman*, o homem morcego. Temos, portanto, a intertextualidade explícita com a história em quadrinhos.

Ainda examinando o texto, em seu aspecto formal, encontramos alguns recursos que levam aos conteúdos pressupostos pelo enunciador. Por exemplo, o uso da frase condicional no verso:

Só serei livre se sair de Gotham City

aponta para o pressuposto de que não se é livre em Gotham City, da mesma forma, o marcador aspectual *não...mais*, pressupõe algo ou ação que ocorria antes e deixou de acontecer

*não se fala mais de amor
Em Gotham City*

A frase adversativa aponta para a disposição do enunciador de sair da prisão em que se encontra em Gotham City.

*Mas vou fugir com meu amor
De Gotham City*

A escolha lexical – *céu alaranjado, caça às bruxas, muros altos, morcego, abismo, sistema elétrico nervoso contra o mal* – colabora para a formação de uma imagem sombria, como eram sombrios a cidade e o mundo de *Batman*. Tomadas isoladamente, essas informações não dão ao texto um significado completo, porém, se relacionarmos ao momento histórico e político em que a canção foi escrita e ao modelo de canção produzido nos festivais, pode-se atribuir novos significados.

Assim, a frase condicional apontada anteriormente, que trazia o pressuposto de que não se é livre em *Gotham City*, ganha o conteúdo subentendido de que *Gotham City* pode ser o Brasil e não há liberdade no Brasil, referindo-se à falta de liberdade de expressão e a censura que era implacável com o meio artístico.

Da mesma forma, a frase condicional *só serei livre se sair de Gotham City*, que traz o pressuposto de que não se é livre, é acrescida do conteúdo subentendido de que, no Brasil da época, não se tinha liberdade de expressão.

Consideramos esta canção um bom exemplo de como o implícito contribuiu para driblar a censura e também um bom exemplo da possibilidade de recontextualização dos textos.

Cuidado! / Há um morcego na porta principal / há um abismo na porta principal, mostra o julgamento dos autores, chamando a atenção para uma situação que, do ponto de vista dos autores, era perigosa. O morcego pode ser o próprio governo militar e o abismo o lugar para onde caminhava o país, sob o governo dos militares.

Se fizermos um exercício e pensarmos no momento atual, Gotham City pode ser Brasília, vista por aqueles que estão sendo julgados por problemas de corrupção; Gotham City pode ser qualquer lugar onde haja perseguição (*caça às bruxas*), repressão (*sistema nervoso contra o mal*). Gotham City pode ser um país, um local de trabalho, uma família em crise.

As canções analisadas representam uma pequena mostra do que se produziu em termos de música nos festivais da canção realizados pelas TV Excelsior, Record e, mais tarde, pela Rede Globo.

Transformaram-se num momento histórico e hoje são referência como um momento em que a juventude se posicionou por meio da arte na defesa de um ideal.

Por meio dessas canções, temos informações importantes sobre o momento que vivia o país. Além disso, podemos identificar importantes recursos linguísticos utilizados para a criação de significado e para fazer passar conteúdos implícitos.

Verificamos que, embora os recursos linguísticos sejam de fundamental importância para a criação da coesão e coerência textuais, o sentido de maneira mais ampla só é atribuído se ativarmos outros conhecimentos.

Considerações finais

Trabalhar com um tema interdisciplinar é desafiador. Juntar aspectos históricos e linguísticos numa mesma pesquisa obrigou a revisão do o conhecimento que tinha sobre o assunto, a revisão de conceitos sobre a língua e a linguagem, a renovação de conhecimento. Revisitar a história do Brasil e conhecer um pouco do que foi uma época em que a juventude, ou pelo menos parte dela, estava atenta aos problemas sociais e políticos de nosso país e reivindicou seu espaço de luta, seu direito de falar., foi o primeiro passo para compreender o contexto sócio-histórico que abrigaram os festivais da canção e, de alguma maneira, interferiram na produção musical de então.

A arte, e a música em especial, sempre tiveram importância na construção da história. Talvez pela facilidade de alcançar maior número de ouvintes, o apelo da música seja mais forte que o de outras manifestações artísticas, como a literatura, o cinema, a pintura, que exigem do público um investimento maior, seja financeiro, seja de tempo.

Os festivais da canção, realizados pelas emissoras de televisão Excelsior, Record e, mais tarde, pela Rede Globo, desempenharam papel importante na formação da música brasileira, revelando grandes compositores e abrindo espaço para um novo movimento musical, a Tropicália, liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Hoje reconhece-se que esses festivais tiveram também valor histórico, pelo papel que desempenharam ao fazer ecoar, por meio de suas canções, o desejo e o sentimento de uma juventude engajada.

O país vivia um momento histórico ímpar. O golpe militar de 1964 e a ditadura imposta a seguir retiraram dos brasileiros um bem valioso: a liberdade de expressão, e todos aqueles que ousaram negligenciar a nova ordem foram punidos. Foram várias as manifestações, nas escolas, nas ruas, nos campos. Formaram-se no país, especialmente, no eixo Rio-São Paulo, grupos de estudantes e intelectuais de esquerda que não aceitavam essa situação e tentaram, por meio da arte, levar a sua mensagem.

Esse contexto sócio-histórico-cultural interferiu na produção artística da época, que buscava levar uma mensagem contrária a tudo o que vinha ocorrendo no país.

Esta pesquisa teve o objetivo de responder como os implícitos contribuíram para fazer passar pela censura a mensagem inscrita nas canções apresentadas nos grandes festivais da canção, que se tornaram, por um lado, alvo da censura e, por outro, espaço de manifestação por parte de artistas e do público em geral. O objeto principal da pesquisa foram as canções classificadas como música de protesto.

Inicialmente, pensamos num recorte de 20 anos, porém, no decorrer da pesquisa, verificamos que, a partir de 1968, os festivais sofreram algumas modificações com a saída de compositores importantes, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil - afastados por exílio ou auto-exílio -, outros, como Geraldo Vandré - pela perseguição que sofreu em razão da repercussão da composição *Pra não dizer que não falei das flores* -, de Edu Lobo, que já não se interessava em participar. Por isso, reduzimos a análise a um período mais curto e focalizamos a produção realizada no período de 1966 a 1969.

Verificamos que os conteúdos implícitos foram de fundamental importância para obter o resultado desejado: driblar a censura e levar a mensagem ao público.

Iniciamos a pesquisa pelo estudo dos implícitos apresentados por Ducrot, para quem os implícitos: pressupostos e subentendidos estão inscritos na língua, por meio de instruções que são transmitidas ao falante, utilizando formas específicas como, por exemplo, os marcadores argumentativos, alguns advérbios.

No desenvolvimento do trabalho pudemos concluir que o texto traz inscrito em si essas instruções, porém, para a compreensão dos conteúdos implícitos, é necessário muito mais que o conhecimento da língua e seu funcionamento. Realizamos uma série de processos cognitivos, estabelecendo relações com outros textos já conhecidos, preenchendo espaços deixados pelo texto, ativando modelos mentais de que dispomos e ainda com informações que o contexto de enunciação nos traz.

Nesse sentido, o contexto “festivais da canção” foi de fundamental importância para que os ouvintes atribuíssem às canções o sentido que foi atribuído na ocasião. Havia um modelo de música esperada para os festivais, e o público estava preparado para receber este modelo e dialogar com ele.

Isso talvez justifique o fato de canções, como *Proibido Proibir* e *Gotham City* não terem sido, a princípio, bem recebidas e compreendidas pelo público. Por não se encaixarem no modelo esperado, não conseguiram levar a mensagem num primeiro momento, e também não foram percebidos pela censura.

O contexto mostrou-se elemento fundamental para a atribuição de significado por parte do leitor/ouvinte e, como foi possível observar nas canções analisadas, o conhecimento do contexto de enunciação da época leva a uma interpretação, porém, se recontextualizadas, as canções podem receber outra significação.

Van Dijk (2012), em seu estudo mais recente, fala da relação intrínseca entre texto e contexto. Ouso dizer que, em alguns casos, essa interferência é mais nítida que em

outros, como em *Pra não dizer que não falei das flores*, uma canção produzida para o festival e influenciada pelo contexto em que se inseriu. Outras, como *Gotham City*, também construídas para o festival, por utilizar figuras de linguagem e sentido figurado, permite recontextualização e atribuição de novos significados.

Considerando a riqueza dessas composições, os estudos recentes em Linguística Textual abrem novas perspectivas para abordagem do tema.

Referências bibliográficas:

- ALVES, V. A. (2001). *Pra não dizer que nao falei dos Festivais: Música e Política na década de 60". Dissertação de Mestrado, PUC. São Paulo.*
- BENTES, A. & Rezende. (2008). Texto: conceitos, questões e fronteiras [con]textuais. In: I. SIGNORINI, *[Re]discutir texto, gênero e discurso*. São Paulo: Parábola Editorial.
- BEAGRANDE & DRESSLER, 1981. *New foundations for a science of text and discourse: cognition, communication and freedom of access to knowledge and society*. Tradução provisória de Maria Inez Matoso Silveira. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- BLUDORN, H & Victório, M.L.C. (2009). Tendências recentes da linguística textual na Alemanha e no Brasil. In: WIESER, H. P. & Koch I. G., *Linguística textual: perspectivas alemãs*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BRASIL. (09 de fevereiro de 1967). Lei de imprensa : lei n. 5.250, de 9 de fevereiro de 1967. Brasília.
- BRASIL. (26 de fevereiro de 1969). Decreto lei 477.
- CABRAL, A.L.T.(2010). *A força das palavras: dizer e argumentar*. São Paulo: Contexto.
- DUCROT, O. (1972). *Princípios de Semântica Linguística (dizer e não dizer)*. Tradução de Carlos Vogt, Rodolfo Ilari e Rosa Attié Figueira. São Paulo: Cultrix.
- _____. (1987). *O dizer e o dito*; revisão técnica da tradução de Eduardo Guimarães. Campinas, SP: Pontes.
- FAUSTO, B. (2010). *Historia do Brasil. 13ª ed, 2ª reimpressão*, São Paulo: EDUSP.
- FÁVERO, L. L. (2006). *Coesão e coerência textuais*. São Paulo: Ática.
- _____ & Koch, I. G. (2008). *Linguística Textual: Introdução*. 9 ed. São Paulo: Cortez.
- FERREIRA, L. A. (2012). A Constituição do ethos em diferentes discursos sociais: Música Popular e movimentos passionais. [São Paulo], S.L.
- FIORIN, J. L. (2005). *Elementos de análise do discurso. 13ª ed. revista e ampliada*. São Paulo: Contexto.
- FREIRE, A. & Augusto, E. (2008). XVIII congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação. ANPPOM. págs 400-403, Salvador.
- GASPARI, E. (2002a). *A Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2002b). *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras.

- GOUVEA, M. A. (2006). *Prepare seu coração pra história que eu vou contar: ditadura militar, festivais de MPB e intertextualidade*. Dissertação de Mestrado. Taubaté: UNITAU.
- HOMEM, W. (2009). *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya.
- KOCH, I. G. (2011). *Desvendando os segredos do texto*, 7 ed. São Paulo: Cortez.
- _____. & Elias, V. M. (2006). *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto.
- LEVINSON, S. C. (1997). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAINGUENEAU, D. (1996). *Pragmática para o discurso literário; tradução Marina Appenzeller; revisão técnica da tradução Eduardo Brandão*. São Paulo: Martins Fontes.
- MELLO, Z. H. (2003). *A era dos festivais - uma parábola*. São Paulo: 34.
- MICHAELIS. (s.d.). Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa.
- NAPOLITANO, M. (2004). A MPB sob suspeita. *Revista Brasileira de História, São Paulo*, vol 24, no. 47 .
- REYES, G. *El abece de la pragmática*. Madrid: Arco Libros.
- SILVA, A. M. (2007). *Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78)*. Rio de Janeiro: Apicuri.
- UMA noite em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. Coprodução Video Filmes e Record Entretenimento, 2010, 1 DVD (85 min).*
- VEJA. São Paulo: Ed. Abril, nº 6, 10.10.1968.
- VEJA. São Paulo: Ed. Abril, nº 12, 27.11.1968.
- VEJA. São Paulo: Ed. Abril, nº 166, 10.11.1971.
- VEJA. São Paulo: Ed. Abril, nº 245, 16.05.1973.
- VEJA. São Paulo: Ed. Abril, nº 255, 25.07.1973.
- VAN DIJK, T. A. (2012). *Discurso e Contexto. Uma abordagem sociocognitiva*. Trad. Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto.
- VOGT, C. (1989). *Linguagem, Pragmática e Ideologia*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec.