

**ESTADO DE MATO GROSSO
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LINGUÍSTICA**

PATRICIA CARLA MARTINS GARCIA

**OS SENTIDOS DAS MÚSICAS DE GERALDO VANDRÉ
PRODUZIDOS DURANTE A DITADURA MILITAR**

**Cáceres-MT
2019**

PATRICIA CARLA MARTINS GARCIA

OS SENTIDOS DAS MÚSICAS DE GERALDO VANDRÉ
PRODUZIDOS DURANTE A DITADURA MILITAR

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Neuza Benedita da Silva Zattar

Linha de Pesquisa: Estudos e análise dos processos discursivos e semânticos.

Cáceres - MT
2019

Walter Clayton de Oliveira CRB 1/2049

G216o GARCIA, Patricia Carla Martins.
Os Sentidos das Músicas de Geraldo Vandré Produzidos
Durante a Ditadura Militar / Patricia Carla Martins
Garcia - Cáceres, 2019.
80 f.; 30 cm. (ilustrações) Il. color. (não)

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) - Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Linguística, Faculdade de Educação e
Linguagem, Câmpus de Cáceres, Universidade do Estado de
Mato Grosso, 2019.
Orientador: Neuza Benedita da Silva Zattar

1. Semântica do Acontecimento/Enunciação. 2. Ditadura
Militar. 3. Músicas. 4. Resistência. I. Patricia Carla Martins
Garcia. II. Os Sentidos das Músicas de Geraldo Vandré
Produzidos Durante a Ditadura Militar: .
CDU 801

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Neuza Benedita da Silva Zattar - Orientadora - UNEMAT

Prof. Dr. Taisir Mahmudo Karim - UNEMAT

Profa. Dra. Rosimar Regina Rodrigues de Oliveira - UEMS

Profa. Dra. Judite Gonçalves de Albuquerque - UNEMAT - Suplente

Aprovada em 03 de julho de 2019.

Dedico este trabalho ao meu pai
LUIZ ANTÔNIO MARTINS GARCIA (*in memoriam*).

AGRADECIMENTO

A DEUS, pela oportunidade de ingressar no mestrado, por me sustentar em cada momento que duvidei da minha capacidade e por ser minha fortaleza para que eu persistisse.

A minha grande amiga e incentivadora FRANCINELI CEZARINA LARA, pela amizade e companheirismo, pela ajuda nos estudos da teoria Semântica da Enunciação, de Guimarães, base desta dissertação, e por acreditar em mim.

A minha família, minha mãe, minha filha e a todos os que me apoiaram.

À Profa. Dra. NEUZA BENEDITA DA SILVA ZATTAR, pela orientação e competência em me instruir no processo de escrita.

Ao Prof. Dr. TAISIR MAHAMUDO KARIM, pelas contribuições, por me incentivar e acreditar no meu trabalho.

À Profa. Dra. ROSIMAR REGINA RODRIGUES DE OLIVEIRA, pelas contribuições para a minha pesquisa no exame de qualificação.

À Gestora do CEJA, Profa. Ms. EDILEUZA DA SILVA OLIVEIRA, pela compreensão e companheirismo e também por entender o meu processo de escrita; e a todos que fazem parte dessa gestão escolar por acreditarem na minha qualificação e incentivarem o meu crescimento pessoal e intelectual.

O homem que não tem a música dentro de si e que não se emociona com um concerto de doces acordes é capaz de traições, de conjuras e de rapinas.

(William Shakespeare)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I	
A PRODUÇÃO MUSICAL BRASILEIRA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR.....	16
1.1 PERÍODO HISTÓRICO	17
1.2 A METÁFORA - FIGURA DE LINGUAGEM.....	24
1.2.1 A música e a metáfora.....	26
1.2.2. O ethos na voz dos cantores/intérpretes.....	27
1.3 OS FESTIVAIS DE MÚSICA.....	29
1.4 A MELODIA	32
1.5 GERALDO VANDRÉ: A VOZ DE OPOSIÇÃO	34
CAPÍTULO II	
SEMÂNTICA DO ACONTECIMENTO/SEMÂNTICA DA ENUNCIÇÃO PANORAMA CONCEITUAL E METODOLÓGICO.....	39
2.1 SEMÂNTICA DO ACONTECIMENTO / SEMÂNTICA DA ENUNCIÇÃO.....	41
2.1.2 Acontecimento e temporalidade.....	42
2.1.3 O político.....	43
2.1.4 Espaços de enunciação.....	44
2.1.5 Cena enunciativa.....	44
2.1.6 As figuras de enunciação.....	45
2.1.7 Os enunciadores.....	46
2.2 O TEXTO.....	47
2.2.1 Reescrituração.....	47
2.2.2 Reescrituração por repetição.....	48
2.2.3 Reescrituração por substituição.....	48
2.2.4 Reescrituração por elipse.....	49

2.2.5 Reescrituração por expansão.....	49
2.2.6 Reescrituração por condensação.....	49
2.2.7 Reescrituração por definição.....	50
2.2.8 Articulação.....	50
2.3 <i>CORPUS</i> DA PESQUISA.....	51

CAPÍTULO III

OS SENTIDOS DAS MÚSICAS DE GERALDO VANDRÉ

PRODUZIDAS DURANTE A DITADURA MILITAR.....	53
3.1 <i>DISPARADA</i>	54
3.2 <i>PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES</i>	63
3.3 <i>CANÇÃO DA DESPEDIDA</i>	69

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
----------------------------------	-----------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79
--	-----------

RESUMO

O presente trabalho surgiu do interesse em analisar os sentidos das músicas compostas e interpretadas pelo cantor e compositor Geraldo Vandré no/pelo acontecimento de linguagem, no período da ditadura militar no Brasil, sob o ponto de vista teórico da Semântica do Acontecimento / Semântica da Enunciação, disciplina teórica desenvolvida por Guimarães (2002, 2011, 2018). Esta pesquisa tem como objetivo analisar a constituição dos sentidos das músicas de Vandré dirigidas e entoadas pelo povo nos Festivais de Música e nas ruas de cidades como Rio de Janeiro. O *corpus* deste trabalho é composto de três textos musicais que constituem a memória da história da música popular brasileira num momento crítico da ditadura, marcada por conflitos políticos que negavam a cidadania da maioria do povo brasileiro. Esta pesquisa se inscreve na linha de pesquisa dos Estudos dos Processos da Significação e pretende mostrar que os sentidos das músicas produziam mensagens de luta contra a opressão do povo brasileiro, e se constroem e se deslocam pelo agenciamento enunciativo convocado pelo memorável no presente do acontecimento. Desse modo é possível afirmar que as composições, enquanto acontecimentos de linguagem, rememoram enunciações realizadas e projetam outras enunciações, outros desdobramentos de sentidos, como a convivência dos artistas e do povo com o endurecimento da censura produzida pelo Ato Institucional 5 (AI5), que culminou, entre outros atos abusivos, com o autoexílio do cantor e compositor Vandré.

Palavras-chave: Semântica do Acontecimento/Enunciação; Ditadura Militar; Músicas, Resistência.

ABSTRACT

The present work arose from the interest in analyzing the senses of the songs composed and interpreted by the singer and composer Geraldo Vandré in / through the language event, in the period of the military dictatorship in Brazil, from the theoretical point of view of the Semantics of the Semantic Event/Enunciation, theoretical discipline developed by Guimarães (2002,2011,2018). This research aims to analyze the constitution of the meanings of the songs of Vandré directed and chanted by the people in the Music Festivals and in the streets of cities like Rio de Janeiro. The corpus of this work is composed of three musical texts that constitute the memory of the history of Brazilian popular music at a critical moment of the dictatorship, marked by political conflicts that denied the citizenship of the majority of the Brazilian people. This research is part of the research Significance Process Studies and aims to show that the senses of the music produced messages of struggle against the oppression of the Brazilian people, and are constructed and moved by the enunciative agency called by the memorable in the present event. In this way, it is possible to affirm that the compositions, as events of language, recall enunciations made and project other enunciations, other unfolding of meanings, as the coexistence of artists and people with the hardening of censorship produced by Institutional Act 5 (AI5), which culminated, among other abusive acts, with the self-exile of the singer and composer Vandré.

Keywords: Semantics of the Enunciation Event/Semantics; Military dictatorship; Songs, Resistance.

INTRODUÇÃO

Sob o ponto de vista teórico da Semântica do Acontecimento / Semântica da Enunciação desenvolvida por Guimarães (2002,2011,2018), esta pesquisa tem como objeto de análise três textos musicais compostos e interpretados pelo compositor e cantor Geraldo Vandré em plena ditadura militar instalada no Brasil na década de 60, do século XX, e encontra-se inserida nos Estudos dos Processos de significação, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT).

O tema que procuro desenvolver resulta de uma série de indagações surgidas no decorrer do ano de 2016 em minha prática docente na escola de CEJA, onde ministro aulas de Artes para turmas do Ensino Médio. Nas minhas aulas, passei a introduzir letras de canções da década de 60, para discutir com os alunos a relação entre o período histórico da ditadura militar e os textos musicais compostos e interpretados.

Dessa forma, surgiu o interesse em analisar os sentidos das composições de Vandré, constituídas de recursos linguísticos como a metáfora, para driblar a censura e passar mensagens ao povo brasileiro. Vandré tornou-se um ícone da música popular brasileira e imortalizou canções entoadas até hoje no Brasil, em manifestações políticas. Suas músicas, além de letras de forte teor político possuíam melodia que podemos enquadrar nas estratégias persuasivas da canção. A persuasão decantatória é responsável pelo tema melódico da canção,

O ritmo e as acentuações do componente melódico fundam os gêneros que estamos acostumados a ouvir: samba, roque, bolero, baião, marcha etc. Os arranjos instrumentais extraem pulsação, seu balanço e seus motivos melódicos dos temas fornecidos pela melodia da canção. Na melodia está a gênese do acompanhamento. Assim sendo, o processo intensivo de tematização conduz uma supervalorização do gênero. Por isso, não raro, a tematização cobre um texto exaltando o próprio gênero.. (TATIT, 1987, p. 49).

As canções *Disparada* (1966), *Pra não dizer que não falei das flores* (1968) e *Canção da despedida* (1968), neste trabalho, são tomadas como

acontecimento da enunciação. As músicas foram compostas em um momento de grande mudança política, logo após o golpe militar de 64, que trouxe consigo a instabilidade do país que estava economicamente fragilizado e dos funcionários públicos, a proibição à liberdade do cidadão de opinar sobre o governo ou de se manifestar.

As manifestações antimilitaristas começam a surgir no interior das universidades por estudantes intelectualizados contrários ao governo e que idealizavam um país com igualdade de direitos e liberdade. Assim, a música passa a ser uma ferramenta contra o regime instaurado, arrebanhando cada dia mais pessoas que se identificavam com essa causa. A partir daí se iniciam os Festivais de música que passaram a ser transmitidos pelas mídias da época e que muitos artistas de oposição viam como oportunidade para falar ao povo sobre os abusos cometidos pelo governo. Esta pesquisa se fundamenta nos princípios da teoria da Semântica do Acontecimento/Semântica da Enunciação (GUIMARÃES, 2002, 2011, 2018), por compreender que a semântica é o estudo da significação e a linguagem interessa porque, antes de tudo, ela significa. A significação, de acordo com o semanticista, se apresenta por aquilo que se diz e se caracteriza por ter ocorrido ou porque alguém disse ou escreveu, ou seja, a significação é produzida pela enunciação.

Assim, a enunciação se dá quando alguém diz algo em uma determinada língua e é reconhecida pelos falantes dessa língua. Guimarães (2018) conceitua a semântica como uma disciplina que tem como objeto de estudo a significação produzida pela prática dos falantes de dizer algo em uma língua. *Significação* é, então, o objeto de estudo da Semântica, enquanto que o *sentido* é a palavra para a significação dos enunciados. Enunciação é um acontecimento de linguagem que se faz pelo funcionamento da língua, no qual a língua e o sujeito são elementos principais para que o acontecimento ocorra.

Esta pesquisa encontra-se estruturada em três capítulos:

No Capítulo I, abordamos os fatos históricos do Brasil da década de 60 do século XX, principalmente o golpe militar de 64, a projeção dos Festivais de música popular brasileira divulgada na imprensa da época e na mídia televisiva, e

o movimento da chamada “música engajada” constituído por um grupo de artistas que compunha versos carregados de críticas ao regime, demonstrando descontentamento com o autoritarismo do governo ditador. Entre esses artistas se destacavam Chico Buarque, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Tom Jobim, artistas da Bossa Nova, entre outros. Neste capítulo, apresentamos, ainda, documentos que datam daquela época e que mostram o poder da censura sobre a classe artística.

No Capítulo II, que trata do panorama conceitual e metodológico dos principais conceitos da Semântica da Enunciação/do Acontecimento, destacamos as concepções de linguagem a partir das definições de linguagem em Saussure e em Benveniste. Apresentamos, ainda, os conceitos que fundamentam a Semântica do Acontecimento/Semântica Enunciação e a definição de texto (GUIMARÃES, 2002, 2011, 2018), e os procedimentos de reescrituração e articulação, que constroem sentidos para o texto, bem como a metodologia adotada e a descrição do material analítico.

No Capítulo III, analisamos como se dá a constituição dos sentidos dos textos musicais constituídos de estrofes de versos, que consideramos como cenas enunciativas e nas quais se inscrevem as figuras enunciativas representadas pelo cantor e compositor Vandré.

Observamos nas cenas enunciativas das três canções *Disparada* (1966), *Pra não dizer que não falei das flores* (1968) e *canção da despedida* (1968) que a relação do lugar social do locutor-cantor/compositor com o autoritarismo do governo militar é tensionada à medida que L (locutor), aquele que diz, denuncia ao alocutário (lugar social do povo) a situação política do país.

As músicas da época chamadas “músicas de protesto” possuíam melodia simples, letras de fácil memorização e mensagens impactantes que agradavam aos ouvintes. A canção *Pra não dizer que não falei das flores* possui ritmo guarânia, e nos remete a um hino, a uma marcha e a um refrão de fácil memorização, entoada nas passeatas de protesto contra o governo militar, como mostra o verso: *Vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer.*

A contradição entre o sistema autoritário dos militares e os ideais de liberdade defendidos nas canções para o povo, nesse espaço de enunciação, é atravessado pelo político. Ou seja, o político se caracteriza

[...] pela oposição entre afirmação da igualdade em conflito com uma divisão desigual do real produzida enunciativamente pelas instituições que o organizam: organizam os lugares sociais e suas relações, identificando-os (ou seja, atribuindo-lhes sentido), e recortam o mundo das coisas, significando-as. (GUIMARÃES, 2018, p. 54).

Analizamos, nas estrofes das músicas, os processos de reescrituração e articulação propostos por Guimarães, responsáveis pela construção dos sentidos dos textos musicais.

Concluindo, as análises mostraram que os sentidos das canções musicais movimentaram as relações tensas de luta e de resistência entre a classe artística e cidadãos engajados pelo restabelecimento da democracia e os militares que representavam as restrições políticas no país; no entanto, os sentidos das canções que buscam projetar a futuridade de enunciações de liberdade e o restabelecimento da democracia se desdobraram em sentidos como a convivência dos artistas e do povo com o endurecimento da censura produzida pelo Ato Institucional 5 (AI5), que culminou, entre outros atos abusivos, com o autoexílio do cantor e compositor Vandrê, tendo em vista que os sentidos não são fixos e nem pré-fixados, eles se movimentam determinados pela relação social e histórica de cada acontecimento de linguagem.

CAPÍTULO I

A PRODUÇÃO MUSICAL BRASILEIRA NO PERÍODO DA DITADURA MILITAR

Cantiga Brava
Geraldo Vandré

*O terreiro lá de casa
Não se varre com vassoura,
Varre com ponta de sabre
E bala de metralhadora.*

*Quem é homem vai comigo
Quem é mulher fica e chora
Tou aqui, quase contente,
Mas agora, vou-me embora.*

*Como a noite traz o dia,
Com tristeza ou com demora.
Terá quem anda comigo,
Sua vez e sua hora.*

*O que sou nunca escondi,
Vantagem nunca contei,
Muita luta já perdi,
Muita esperança gastei.
Até medo já senti,
E não foi pouquinho não.
Mas, fugir, nunca fugi,
Nunca abandonei meu chão*

Discutir o período da ditadura militar foi e sempre será motivo para rememorar um período nebuloso da história do Brasil que, além de violar o estado de direito do brasileiro, interferiu de modo autoritário na produção artística, cerceando a liberdade de expressão de compositores e cantores que, para continuar compondo canções de protesto, alteravam as letras das músicas e melodias por meio de metáforas, um recurso linguístico que garantia aos artistas lugares, nos espaços musicais instituídos, fazer oposição à ditadura militar.

Joelza Ester Domingues¹, no blog *Ensinar a História*, diz que

Os temas das canções pretendiam ser revolucionários, pois tinham a intenção de provocar o ouvinte, despertando-o para a resistência contra a ditadura militar e a luta pela liberdade. Buscavam, ainda, sensibilizar ou conscientizar o público, setores das classes médias, sobre a pobreza e a miséria reinantes no Brasil. Para isso, seus intérpretes usavam de gestos, canto grandiloquente e até trechos recitados de forte impacto teatral.

Nesse universo de contradição político-musical e cultural, propomos neste capítulo discutir o período histórico brasileiro sob os ditames da ditadura militar nos anos de 60 a 70 do século XX e as consequências desse momento para a vida cultural do País, em que artistas e compositores passaram a resistir/protestar, por meio de composições musicais, peças teatrais e de Festivais Internacionais de Música, contra o regime militar.

Leandro Augusto Martins Junior², ao comentar sobre as Manifestações Culturais, nesse período, diz:

*Os anos 60 e 70 vivenciaram o esplendor da produção musical no Brasil. Compositores e cantores como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil elevaram o cenário da música nacional a níveis de criatividade raramente experimentados. **Boa parte dessa produção foi motivada pela combativa resistência à repressão militar, que então cerceava, através dos meios mais perversos, as liberdades artísticas.** (Grifo nosso).*

1.1 PERÍODO HISTÓRICO

A Música Popular Brasileira (MPB) teve um papel fundamental no contexto histórico-cultural-brasileiro, principalmente no que se refere à década de 60, do século XX, período do golpe militar, que faz surgir a produção musical de vários artistas que passaram a expressar sentimentos reprimidos pelo povo, sentimentos

¹ Disponível em: <http://www.ensinarhistoriajoelza.com.br/cancao-de-protesto-ditadura-militar/>
Acesso em: maio de 2018.

² Disponível em: <http://educacao.globo.com/historia/assunto/ditadura-militar/manifestacoes-culturais.html>
Acesso em: maio de 2018.

considerados como a ferramenta fundamental para contestação contra o uso da força e da repressão.

Nesse período turbulento, compositores e, posteriormente, a imprensa nacional e, principalmente o jornal *O Pasquim* (que usava receitas de bolo com teor considerado “comunista” pelo regime) conseguem driblar a censura, valendo-se do uso de metáforas, jogos de palavras e discursos subliminares que conseguiam instigar e informar o povo. Por outro lado, os censores³ fiscalizavam os meios de comunicação por meio de uma lista com palavras e assuntos que eram proibidos, mas que o jornal *O Pasquim*, contrapondo-se a essas medidas, utilizava-se de charges e “receitas” para denunciar de forma indireta os abusos cometidos pelo regime que perseguia os colaboradores e editores, alguns deles chegando a ser presos e torturados.

Os censores instituídos pelo regime militar, enquanto dispositivos de ameaça à liberdade de expressão, definiam o que dizer, como dizer, nos remetendo à censura de que fala Orlandi (1995, p.107)

A censura tal como a definimos é a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições.

Continuando, Orlandi (Idem, p.107) diz que a censura “pode resultar de processos mais ou menos conscientes e que se reportam a diferentes ordens: política, moral, estética etc. Isto dependerá da ordem de discurso em que se inscrevem as regiões de sentidos proibidas”. Assim, a censura não é um fato consciente, mas um fato discursivo e tem relação do sujeito com o dizer. Ou seja, a censura não parte do sujeito com o que diz, mas do outro, do poder dizer de um lugar social e do não poder dizer de outro. No entanto, se os censores, por um lado, impediam compositores e cantores de ocupar lugares sociais de intérpretes de músicas de protesto, por outro, os impeliam a se inscrever nos acontecimentos

³ Os censores eram recrutados da polícia ou funcionários públicos e, apenas em 1974, houve um concurso para essa função específica, já dentro da política de abertura do governo Geisel. KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores do AI-5 à Constituição de 1988*, Rio de Janeiro, Boitempo, 2004.

musicais, nos quais as mensagens pró-liberdade, por meio de linguagem metaforizada, podiam ressoar e alcançar muitos ouvintes, a quem eram destinadas as canções.

Nesse período começaram a surgir, como forma de resistência à linguagem proibitiva, manifestações artístico-musicais que marcaram a identidade popular com traços de consenso social. Criou-se, então, o Samba duplex, tendo como principal artista Chico Buarque, que utilizava o discurso da Música Popular Brasileira para dizer o que era proibido.

Esse modo de expressar foi uma tendência da época em que a política se tornou alvo dos artistas e compositores engajados e preocupados com a situação social e política brasileira, com o distanciamento das classes sociais e principalmente com a condição antidemocrática instalada pelo governo militar, que instituiu a palavra “Proibido” a tudo que se opunha aos ideais autoritários.

As músicas davam o tom da resistência e traduziam um sentimento de liberdade e rebeldia, visto que a censura não permitia certas palavras nas canções e os compositores eram obrigados a usar expressões que já eram do conhecimento do povo, como “o dia vai clarear”, “o galo vai cantar”, “um novo amanhecer”, que passavam despercebidas pelos censores que as interpretavam como música romântica, mas que significavam um novo porvir, um prenúncio de liberdade.

Para exemplificar o descontentamento dos compositores com relação à proibição de algumas palavras, em 1983, em um show, Raul Seixas, ao invés de cantar a música *Rock das Aranhas*, lê para o público uma poesia de sua autoria, intitulada *Dicionário da Censura*, na qual critica de forma irônica e debochada a lista de palavras que não podiam ser pronunciadas ou escritas no período da ditadura e se dizia orgulhoso de ter incluído na lista a palavra “Aranha” que passou a ser proibida. Vejamos o texto:

Dicionário da Censura

Está na praça, já chegou
O dicionário do censor
Desde A até Z
Tem o que você pode ou não pode dizer
Antes de pôr no papel
O que você pensou

Veja se na sua frase
Tem uma palavra que não pode
Substitua por uma que pode

Você não queria assim....mas que jeito?
O dicionário do censor
É que decide, não o autor
Um exemplo pra você
Se na página do “p”
Não consta a palavra “povo”
É porque esta não pode
Vê se no “o” tem escrito “ovo”
Ovo pode...
Se o sentido não couber esqueça, risque tudo, compositor
Seu dever é decorar
As que pode musicar
No dicionário da censura
Nem botaram “dentadura [...]”.

As composições chamadas “engajadas” traziam, nos versos-enunciados, ideais do compositor/intérprete, carregados de rebeldia e desejo de mudança (ainda que esses ideais estivessem implícitos na canção), que buscavam produzir no ouvinte sentidos que despertassem o civismo e formas de combate ao autoritarismo. O compositor/intérprete esperava que a reação do público fosse positiva ao que era interpretado, visto que a música, enquanto ferramenta de luta, deveria ressoar no outro o “grito de liberdade”, pois, era um dos poucos meios de que dispunha para se expressar.

Ainda sobre a censura, muitas músicas do período tiveram suas letras alteradas, outras nunca chegaram a ser lançadas por conta do veto. Graças a um trabalho de resgate que está sendo feito pelo Conselho Nacional da Verdade – CNV, essas músicas têm sido escaneadas e disponibilizadas no site Arquivo Nacional, para os cidadãos que se sentem, de certa forma, parte da construção do processo democrático brasileiro, ou que têm curiosidade sobre o assunto, ou que pretendem pesquisar o período.

Nesse arquivo, encontramos duas letras que foram vetadas pela censura em 1971, uma do cantor e compositor Paulinho da Viola – *Meu sapato* –, e outra dos compositores e músicos Antônio Candeia Filho e Arthur Poerner – *Morro do sossego*.

A música *Meu sapato* teve a letra alterada por Paulinho da Viola depois de ter passado pelos censores e, ao ganhar novos versos, foi gravada cinco anos depois, no álbum *Memórias cantando*, em 1976.

Segundo o músico Paulinho da Viola⁴,

Os censores implicaram com tudo, mas principalmente com os trechos: “Um barato/ meu sapato/ bico chato/ de puro aço/ inoxidável [...] Que espanta os ratos, desperta os rotos/ Desgosta os retos/ De bico estreito com suas meias/ Botões de ouro, com suas siglas/ de orgulho e amargura/ Sempre voltados para o passado.

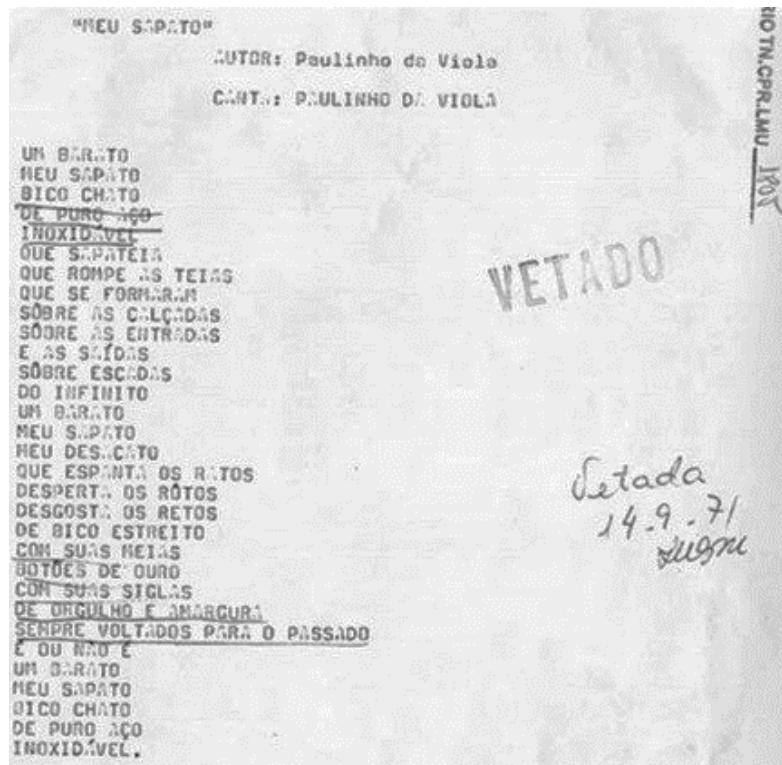
Os censores, que eram pessoas recrutadas da polícia ou funcionários públicos contratados especificamente para essa função, vetaram a música porque, segundo eles, “dava margem a interpretações dúbias, podendo ser uma alusão ao militarismo”. A música teve o título alterado para *Meu novo sapato* e também dez versos alterados ou novos⁴ e foi gravada de novo por Paulinho da Viola.

Na reportagem publicada em *O Globo*⁵, diz o compositor: “– Eu nunca guardei a letra original, é a primeira vez que a revejo como compus [...] Implicaram com umas bobagens na letra, mas claro que era uma metáfora para aquela situação.”

Abaixo, apresentamos a música censurada *Meu sapato*, de Paulinho da Viola.

⁴ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/letras-originais-censuradas-de-candeia-paulinho-da-viola-outros-bambas-sao-reveladas> Acesso em: maio 2018

⁵ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/letras-originais-censuradas-de-candeia-paulinho-da-viola-outros-bambas-sao-reveladas-21115187> Acesso em: maio 2018



Para explicar esse tipo de censura, retomamos Orlandi (1995, p.106) para quem a censura “sempre se dá na relação do dizer e do não poder dizer, do dizer de “um” e do dizer do “outro”. É sempre em relação a um discurso outro – que um sujeito será ou não autorizado a dizer.”

Da letra acima destacamos o traçado feito pelo censor ao analisar a música. Vejamos as expressões:

*bico chato
de puro aço
inoxidável*

E também:

*Com suas meias
Botões de ouro
Com suas siglas
De orgulho e amargura
Sempre voltados para o passado*

Vemos que o veto à música aconteceu porque na visão do censor a música fazia alusão ao militarismo, pois a censura, conforme Orlandi (1995), se dá também na relação do *não poder dizer*.

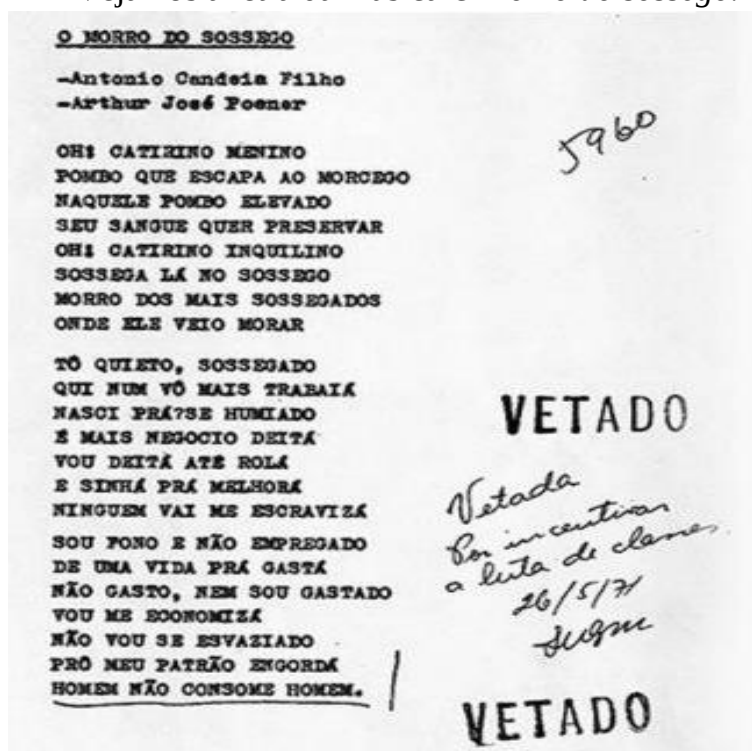
Outra música vetada foi o samba *Morro do Sossego* – letra de Candeia e melodia de Arthur Poerner, que só foi gravado em 1988 por Cristina Buarque, que o escolheu para o seu repertório por ser um samba “que “ele” (Candeia) gostava de cantar nas rodas de samba, apesar de nunca ter gravado. A artista observou as mudanças na letra original (“Sinhá, pra melhorá”) para (“E sonhar pra melhorar”). O samba só é citado na discografia pelo fato de a música ter sido proibida por incitar a luta de classes, conforme o registro na própria página, datada em 1971.

Vejamos o que dizem os versos da música vetada pelos censores:

*Sou dono e não empregado
De uma vida prá gastá
Não gasto, nem sou gastado
Vou me economizá
Não vou se esvaziado
Pro meu patrão engordá
Homem não consome homem”*

Nesses versos o autor fala da diferença de classes, em que as classes menos favorecidas são exploradas no trabalho e o lucro fica nas mãos do dono que consome o empregado. O compositor também emprega na canção a linguagem de uma população com menos escolaridade para demonstrar que é a representação dessa população que está dando o recado.

Vejamos a letra da música *O morro do sossego*.



Outra música muito conhecida que se tornou ícone da ditadura é a música *Cálice*, composta em 1973 pelos cantores e compositores Chico Buarque e Gilberto Gil. De acordo com o depoimento de Gilberto Gil dado à imprensa brasileira e disponibilizado no *youtube*, a música surgiu inspirada numa sexta-feira da Paixão, e compara o sofrimento de Cristo torturado, crucificado e morto com o sofrimento, as torturas e o autoritarismo vividos pelo povo na época da ditadura.

A censura, nesse caso, trabalha, conforme Orlandi (1995), de um lado sobre o conjunto do dizível e do outro, em uma retórica de resistência, há uma política no silêncio que se instala. Censura e resistência trabalham a mesma região de sentidos. Para a autora (1995, p.115),

[...] quando uma música (popular) como a feita por Chico Buarque de Hollanda diz “vai passar”, o povo “sabe” perfeitamente que ele não fala de uma doença ou de uma dor de amor, mas de uma dor, um mal político: a ditadura e o sofrimento social.

Assim, o “poder dizer” está historicamente constituído na relação “dito e não dito”, pois, ao dizer, há um apagamento, um silenciamento de outros sentidos que podem não ser aceitos em um discurso. Orlandi (1995) afirma, ainda, que há dois tipos de silêncio: o silêncio fundador, que significa por si só que já existe, e a política do silêncio, como parte dessa política há o silêncio constitutivo e o silêncio local, esse último é a interdição do dizer e passa pela censura.

A censura é um sintoma de que ali pode haver outro sentido, as palavras transpiram silêncio na relação com a linguagem, o silêncio significa e os sentidos silenciados nos fazem entender o que está implícito, “o não-dito”, que produz outros sentidos.

1.2 A METÁFORA - FIGURA DE LINGUAGEM

Segundo Letícia Gomes Montenegro (2014), a metáfora, enquanto figura de linguagem:

[...] é um mecanismo de criação de novos efeitos para informações previamente definidas, tais como a atribuição de novos sentidos para as relações entre palavras aparentemente delimitadas por seus significados. De acordo com a convenção

gramatical, as palavras ligam-se umas às outras nos enunciados por similaridade (fonética, formal, semântica), e por contiguidade na sequência linear da fala, dessa maneira, um elemento não possui propriedades individuais em seu sentido e forma, mas sim uma propriedade estrutural da relação entre este elemento e outros, entre forma e sentido. Ou seja, o elemento possui significado na relação contextual com os outros elementos da frase, oração ou período em que esteja inserido. É nesta relação que surgem as metáforas.

Em resumo, a metáfora é uma figura de palavra que consiste em dizer que uma coisa é outra porque há semelhanças entre elas. Ou seja, é a identificação de dois elementos por uma semelhança, por uma característica comum, ou por aproximação.

No diálogo cotidiano exprimimos pensamentos e sentimentos por meio do uso de elementos metafóricos que nas frases causam efeito impactante e reflexivo, esse recurso gramatical realiza em seu bom uso um discurso inteligente e marcante.

Para Aristóteles, “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia”. Para ele, o termo metáfora, literalmente “transposição” é aplicado a qualquer figura de estilo. (D'ONOFRIO, 1980, p.150).

Pela ótica da Análise do Discurso, a metáfora está relacionada ao interdiscurso. Para Pechêux (2011), a metáfora não é vista como um efeito integrador, mas como espaço contraditório que abriga uma diversidade de sentidos possíveis, fazendo com que os elementos de uma sequência discursiva dada possam se deslocar historicamente e não mais serem repetidos e sim transformados.

Para Guimarães (2018, p. 220), “a metáfora se constitui pela fusão de uma reescrituração por substituição sinonímica produzida pela sobreposição de enunciadores diferentes na cena enunciativa.”

Sobre a relação metáfora e argumentação, diz o semanticista:

Este funcionamento da metáfora significa de modos diferentes em virtude dos textos em que estiver. Ou seja. O sentido da metáfora está ligado ao modo de sua integração a textos diversos. Um dos sentidos da metáfora pode ser o de apresentar um argumento, e neste movimento, inclusive, marcar a argumentatividade de uma

enunciação. Dizer uma metáfora pode sim ser argumentar, sustentar uma posição. (GUIMARÃES, 2018, p. 226).

Pelo exposto, vimos que a Semântica do Acontecimento e a Análise do Discurso apresentam diferentes posições sobre a caracterização da metáfora, seu uso e importância para a linguística. Há linguistas que buscam caracterizá-la desde Aristóteles pela constância de seu uso no vocabulário diário; as diferentes visões sobre a metáfora enriquecem as teses em várias linhas de estudo, tornando-a, sobretudo, uma figura de linguagem que sugere novos sentidos.

Para Zoppi-Fontana (2009, p. 180),

A Retórica surge nos anos V e IV A.C. na Grécia antiga com o intuito de persuadir e convencer o ouvinte, possuía caráter político, o uso da palavra com fins persuasivos na prática da democracia na ágora ateniense, está associada ao regime de governos democráticos e do direito a palavra.

A nova Retórica sugerida por Perelman, de acordo com Zoppi-Fontana (2009), traz reflexões acerca do uso da linguagem como o *Tratado da Argumentação* que propõe uma reflexão sobre o funcionamento da argumentação nos discursos proferidos com fins persuasivos e uma sistematização de técnicas argumentativas que contribuem para a persuasão.

A partir dessas discussões, nesta pesquisa, adotamos a concepção de metáfora definida por Guimarães.

1.2.1 A música e a metáfora

O título da música *Cálice*, de Chico Buarque, é metáfora de “Cale-se” (calar-se), e embora as duas formas sejam homônimas, a segunda remete simbolicamente ao cálice usado para beber o vinho na Igreja que representa o sangue de Cristo e faz analogia à bebida amarga que representa a repressão, a dificuldade de aceitar um quadro social em que a oposição era combatida de modo desumano.

Cálice foi composta para o show Phono 73. A gravadora Phonogram organizou no Palácio das Convenções do Anhembi, em São Paulo, em maio de 1973, o evento que reuniria em duplas os maiores nomes de seu elenco, e no qual *Cálice* deveria ser cantada por Gil e Chico. Anteriormente, a canção havia sido apresentada à censura que recomendou que não fosse interpretada, mas, mesmo assim, durante o show, quando os dois artistas começaram a cantar *Cálice*, tiveram os microfones desligados pela Phonogram, para evitar que a música fosse apresentada ao público. A canção só foi liberada cinco anos depois, sendo lançada em novembro de 1978.⁶

A letra da música *Cálice* remete à forma verbal “Cale-se” que significa a proibição da liberdade de expressão dos cidadãos que viviam impedidos pelo regime de expor ideias e manifestar-se publicamente. Impedidos de cantar, os autores conseguiram, ainda, parafrasear a Paixão de Cristo com o momento de sofrimento e perdas pelas quais o povo brasileiro passava. *Cálice* tornou-se, assim, um hino contra a ditadura da época.

1.2.2 O ethos na voz dos cantores/intérpretes

Os enunciados integrados às músicas da época eram carregados de empoderamento da palavra, fazendo com que os compositores se sentissem como peça fundamental no processo de democratização e suas palavras exprimissem a obrigatoriedade de uma mudança no comportamento político e social do brasileiro.

Além dos recursos de linguagem usados pelos músicos/intérpretes, havia também o empoderamento da fala, o *ethos*, que é um conjunto de capacidades que o enunciador desenvolve e que torna sua fala precisa no que ele se propõe a dizer.

Para Maingueneau (2002, p. 98),

Esse é o tipo de fenômeno que, como desdobramento da retórica tradicional, podemos chamar **ethos**: por meio da enunciação, revela-se a personalidade do enunciador. Roland Barthes

⁶ Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuza_calice.htm Acesso em: junho de 2018.

salientou a característica essencial desse *ethos*: “São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para causar boa impressão: são os *ares* que assume ao se apresentar. [...] O orador enuncia uma informação, e *ao mesmo* tempo diz: eu sou isto, eu não sou aquilo”. Desse modo, a eficácia do *ethos* se deve ao fato de que ele envolve de alguma forma a enunciação, sem estar explícito no enunciado.

Os cantores usavam todo recurso de persuasão, seja nas palavras, nos gestos, nas letras das canções para convencer o público, no sentido de fazê-lo reagir contra o sistema político que imperava no país.

Maingueneau (2002, p. 99) afirma, ainda, que

essa noção de *ethos* compreende não só a dimensão propriamente vocal, mas também o conjunto das determinações físicas e psíquicas ligadas pelas representações coletivas à personagem do enunciator. Ao fiador, cuja figura o leitor deve construir a partir de indícios textuais de diversas ordens, são atribuídos um caráter e uma corporalidade, cujo grau de precisão varia segundo os textos. O “caráter” corresponde a uma gama de traços psicológicos. Já a “corporalidade” corresponde a uma compleição corporal, mas também a uma maneira de se vestir e de se movimentar no espaço social.

As músicas da MPB, no período da ditadura militar, tinham a intenção de persuadir o público ouvinte, pois, eram vistas como meio de luta, de mudança do comportamento social. Por meio dos versos-enunciados, os artistas chamam o público para “marchar” nas ruas contra o regime, conforme o refrão: *Vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer...* Esses versos fazem parte da música *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, que se tornou um hino do povo contra o regime militar, ainda hoje é entoado em momentos de discordância ou insatisfação popular contra o governo e a política brasileira.

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

Para a autora importa apenas a forma persuasiva “passional” e “decantatória”. De acordo com Tatit (Idem), a passional é quando o artista, ao executar a canção, apresenta-se como protagonista de uma história narrativa, em que vive um momento específico de estado de ânimo podendo ser satisfação ou insatisfação, onde melodia e narrativa demonstram suas emoções ao ocupar determinada posição na canção, gerando um sentimento de persuasão passional no público. A decantatória é responsável pelo tema melódico que permite o reconhecimento das melodias que já ouvimos e prevê o que ainda ouviremos.

Os compositores/interpretes usavam nas melodias palavras de ordem para convocar o povo a ir para as ruas e se manifestar. Essa relação cantor/compositor/povo/efervescência musical inspirou o produtor de TV Solano Ribeiro a realizar o I Festival da Música Popular Brasileira.

1.3 OS FESTIVAIS DE MÚSICA

Uma nova cultura estava despontando no Brasil e recebia influências musicais vindas do exterior. Nesse cenário, surge, então, a Bossa Nova com o intuito de elevar o padrão musical nacional. A base melódica e instrumental bem elaborada e letras que expressavam as desilusões sociais, as desigualdades e preconceitos eram significadas como música “engajada”, encabeçada por artistas como Carlos Lyra, Sergio Ricardo e Nara Leão. As canções de protesto se originaram no Centro Popular de Cultura da UNE liderada por Geraldo Vandré e Carlos Lyra, contando posteriormente com outros compositores e apoiadores como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

As músicas “engajadas” eram entoadas por toda a sociedade elitizada e intelectualizada e, na contramão, surge outro grupo chamado de Jovem Guarda, um grupo apolítico, com músicas romantizadas e ingênuas que, seguindo o padrão hollywoodiano, ficou conhecido como “alienados”, pois estava alheio à toda situação política brasileira. A TV Tupi de São Paulo, na década de 60, produziu um programa chamado “Hora da Bossa”, que teve muita aceitação do público.

Inspirado nesse momento cultural, o produtor de TV, Solano Ribeiro, idealiza, a partir do memorável do Festival de San Remo, o I Festival da Música Popular Brasileira, exibido pela TV Excelsior em abril de 1965, e teve como campeã a música *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina.

Em junho de 1966 acontece o I Festival Nacional de Música Popular Brasileira promovido também pela TV Excelsior. No primeiro momento, as autoridades não viam os festivais como ameaça, porém, tinham certo receio dessas manifestações. No I Festival de Música Popular, a primeira música colocada foi *Porta-Estandarte*, de Geraldo Vandré e Fernando Lona, interpretada por Tuca e Aírto Moreira, a letra da música era claramente um recado ao povo contra o militarismo.

O II Festival de Música Popular Brasileira aconteceu no Teatro Record, em setembro e outubro do mesmo ano, e em primeiro lugar empataram *A Banda*, de Chico Buarque, e *Disparada*, composta por Geraldo Vandré e interpretada por Jair Rodrigues. Nesse ano, Geraldo Vandré foi duplamente premiado. A letra de *Disparada* também tinha forte tom de rebeldia e crítica ao comportamento social e o verso *Na boiada já fui boi* faz referência ao povo para não se submeter às vontades do governo. No ano seguinte, o III Festival de Música foi realizado no Teatro Paramount, em outubro de 1967. Ganhou o Prêmio Sabiá de Ouro a música *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam, com interpretação de Edu Lobo; em segundo lugar foi a música *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, e em terceiro lugar, *Roda Viva*, de Chico Buarque; as três músicas tinham forte apelo político.

O IV Festival de Música Popular Brasileira de 1968 foi realizado no Teatro Record, Centro em São Paulo, teve um Júri Especial e um Júri Popular que participavam da votação. Em 1969 aconteceu, no Teatro Record, o V Festival de Música Popular Brasileira, tendo como vencedor Paulinho da Viola com a música *Sinal Fechado*. Paralelamente a esses festivais, a Rede Globo lançou o Festival Internacional da Canção (FIC) em duas etapas: Nacional e Internacional, consolidando nomes importantes da MPB, como também músicas de protesto e o Tropicalismo. Foi o primeiro de muitos festivais da Música exibidos em rede nacional e que agitou o país.

O I FIC, realizado no ginásio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, foi transmitido pela TV Rio (primeira edição) e pela TV Globo em 1966, porém, com uma conotação mais apolítica, e durou de 66 a 72. De todos os eventos realizados, o III FIC de 1968 foi o mais marcante na história dos Festivais, após a sua realização, a censura se encarregou de fiscalizar com mais afinco as letras, camarins, compositores, júri e tudo que pudesse contrapor ao sistema, mas, mesmo com a fiscalização cerrada, a censura não conseguiu impedir que os artistas cantassem as músicas vetadas pelo regime e levassem o público ao delírio.

No III FIC, a canção e o compositor vencedores receberiam como prêmio valores em espécie. As eliminatórias foram divididas em duas fases: a primeira em São Paulo, realizada no Teatro da Universidade Católica (TUCA), e a segunda, no Maracanãzinho, onde também foi promovida a grande final. Foi vencedora a música *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque de Hollanda, interpretada por Cynara e Cybele, a despeito das vaías da plateia, que elegeu a música *Para Não Dizer que Não Falei de Flores* do compositor Geraldo Vandré, que ficou em segundo lugar.

O último FIC foi em 1972, o motivo de ter sido extinto foi que o Festival perdeu o sentido de existir, quando os militares minaram as expectativas dos artistas de compor músicas de protesto. Apenas duas canções brasileiras levaram o Galo de Ouro, *Sabiá*, em 1968, e *Cantiga por Luciana*, interpretada por Evinha em 1969. Podemos considerar os Festivais como espaços de enunciação, definidos por Guimarães (2002), como espaços constituídos de línguas e falantes. Essa relação entre língua e falantes é um espaço regulado e de disputas pela palavra e pelas línguas, enquanto espaço político. O linguista considera que o falante não é uma figura empírica, mas uma figura política constituída pelos espaços de enunciação, que são espaços de funcionamento da língua habitados por falantes divididos por seu direito ao dizer e aos modos de dizer.

Os sujeitos falantes, representados pelo público nesses espaços enunciativos, ouviam e interpretavam a mensagem dos artistas por meio das letras das canções, fortalecendo o pensamento coletivo sobre a não aprovação da política instituída pelos militares. Neste espaço de enunciação político, podemos dizer que

a representação do povo e dos militares instalam o conflito no centro do dizer. Neste caso, o povo obedecia simplesmente e os militares agiam de acordo com suas leis. Essa relação tensa nos remete a (GUIMARÃES, 2005, p.17) que diz sobre o político: de um lado a afirmação de uma distribuição de papéis, desigualmente, onde alguns podem fazer coisas e outros devem obedecê-las”. [...] Dessa forma se instala o político na linguagem, “a afirmação da igualdade, do pertencimento do povo ao povo, em conflito com a divisão desigual do real.” (Idem).

1.4 A MELODIA

Ao analisarmos a partitura da música *Pra não dizer que não falei das flores* composta e musicada por Vandrê, observamos uma melodia em compasso terciário simples (três tempos), em ritmo de Valsa/ Guarânia e primeiro tempo F (forte), com acidente de clave Fá# (sustenido), pois a tonalidade é de Sol M (maior). A música possui partitura bem simples, descomplicada e de fácil execução instrumental, assim como na execução da voz na canção. No início da execução, o cantor entoa a vogal ô ô ô ô em um tom melancólico e lento. O instrumental é bem marcado no compasso ternário juntamente com a voz que inicia a música com o esquema *AABB*, ou seja, duas frases melódicas idênticas que se repetem na primeira e segunda frase em que o intérprete com qualidade vocal de (Barítono), canta na intensidade baixa e lenta, deixando transparecer certo desapontamento nas palavras cantadas. Em seguida, duas frases *BB* na terceira e quarta frases da estrofe também com melodias idênticas, em intensidade baixa e lenta para depois entrar no refrão que inicia (3 ½) três tons e meio acima da última nota cantada com a palavra *vem* e passa a ter intensidade mais forte e elevada. Na segunda repetição do refrão, a palavra *vem* eleva mais (2 ½) dois tons e meio na escala, dando mais ênfase ao refrão:



Depois, a canção segue desta forma até seu término, portanto, não possui muitas alterações em seu padrão musical, mas sua melodia tornou-se um hino pela força das palavras e pela melodia.

A seguir, observemos a letra da canção.

Caminhando e cantando e seguindo a canção **A**

Somos todos iguais braços dados ou não **A**

Nas escolas nas ruas campos construções **B**

Caminhando e cantando e seguindo a canção **B**

Vem, vamos embora que esperar não é saber } **refrão**
Quem sabe faz a hora não espera acontecer }

Pra não dizer que não falei das flores ♩ = 120

CURSO DE TECLADO
Prof. Elvis Chaves

Style: Waltz / Guarania
Voice:

Geraldo Vandré.

1, 2, 3 e 4 vez. 5 vez.

Ao segno e sumindo.

Fonte: Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oMLL9_NZgUg Acesso em: junho de 2018.

1.5 GERALDO VANDRÉ: A VOZ DE OPOSIÇÃO

Antes de adentrarmos a produção musical e cultural de Geraldo Vandré, objeto de pesquisa desta dissertação, vamos situar a música de protesto e os jovens compositores e intérpretes que vivenciaram a ditadura no Brasil.

Nessa época, havia, no Brasil, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, um grupo de músicos/intérpretes, politizados e intelectualizados que buscavam unir forças contra o governo militar. A própria sociedade esquerdista cobrava esse posicionamento dos artistas, por acreditar que, por meio deles, o povo se sentiria representado e manifestaria seu descontentamento e indignação.

Na década de 70, por conta da perseguição pelo AI-5, muitos dos artistas mais críticos do governo militar foram exilados em outros países. Caetano Veloso e Gilberto Gil ficaram presos por três meses e acabaram exilados em Londres por três anos. Chico Buarque foi outro artista marcado pela perseguição, não chegou a ser preso, porém foi convidado a deixar o país e ir para a Itália.

Outro artista emblemático foi Geraldo Vandré, sua trajetória na música popular brasileira foi marcada por letras extremamente críticas ao regime militar. A música de Vandré *Pra não dizer que não falei das flores*, considerada um hino de oposição ao sistema político, traz em sua melodia o ritmo de marcha que juntamente com a palavra imperativa *vem* e outros enunciados de convocação do povo, cria a atmosfera necessária para que o ouvinte se identifique com o compositor.

Os recursos linguísticos e melódicos serviam de diálogo entre o músico e a plateia que, em sua grande maioria nos Festivais, era de universitários com as mesmas afinidades ideológicas, por isso, as canções surtiam efeito esperado pelo artista, enquanto que nas transmissões televisivas dos Festivais de Música, o público atingido nem sempre entendia as mensagens subliminares, pois, não tinha a mesma afinidade ideológica ou não possuía informações suficientes sobre os excessos e abusos cometidos pelos militares, já que a censura delimitava o que seria reproduzido na mídia.



Geraldo Vandré. Foto: Arquivo O Cruzeiro/EM/D.A Press

Geraldo Vandré, nome artístico de Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, nasceu em João Pessoa na Paraíba, em 12 de setembro de 1935, e tornou-se um dos nomes mais célebres da música popular brasileira. Militante estudantil, participou do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE). Conheceu Carlos Lyra, de quem se tornou parceiro em canções como *Quem Quiser Encontrar Amor* e *Aruanda*. Gravou o primeiro LP, *Geraldo Vandré*, em 1964, com as músicas *Fica Mal com Deus* e *Menino das Laranjas*, entre outras.

No III FIC de 68, a música *Pra não dizer que não falei das flores* tornou-se um hino da revolução e marcou a história de uma época em que a música vencias as barreiras da censura e ia para as ruas, criando um movimento de rebeldia e de política; nenhuma outra música marcou tanto uma geração como essa que ainda se mantém na memória da história musical brasileira e de cidadãos que viveram aquela época. Essa música, ao ser interpretada no palco, foi ovacionada e ganhou a preferência do público inflamado pela letra da canção.

Músicos, críticos e estudiosos da MPB não têm dúvidas em apontar o III FIC de 1968 como o mais rico e mais polêmico de toda a série de festivais realizada no país. Segundo Santos (2015), autor da biografia não autorizada do cantor, o júri teve livre escolha da canção ganhadora *Pra não dizer que não falei das flores* sem

a interferência dos militares, porém, após o festival, o General Luís de França Oliveira, Secretário de Segurança da Guanabara, deu a seguinte declaração: “Essa música é atentatória à soberania do país, um achincalhe às forças armadas e não deveria nem mesmo ter sido inscrita no festival”. (Idem, p. 119).

A partir daí, essa música ficou proibida de ser tocada nas rádios, TVs e em locais públicos, além da retirada dos LPs do músico das lojas pelos militares, por causa do teor de resistência ao militarismo contido na canção. Mesmo assim, em quinze dias foram vendidos 180 mil exemplares, o próprio dono da gravadora se encarregava de distribuir cópias do compacto nos centros estudantis até o momento em que o Serviço Nacional de Informações descobre a trama.

As músicas de Vandr  tocaram o público e marcaram época e, assim como a de outros artistas desse período, foram muito importantes tanto para a MPB quanto para o período histórico brasileiro. Não há hoje quem não conheça o refrão da música que teve preferência do público no III FIC de 68, e que hoje   entoada em algumas manifestações populares de grupos minoritários que lutam por causas sociais.

Sobre Vandr , não se sabe ao certo o destino tomado pelo artista para driblar a prisão, mas uma das hipóteses é que, prevendo uma possível prisão, foge de Goiás para o Rio de Janeiro e permanece escondido até fevereiro de 69, quando finalmente deixa o país. Apesar da personalidade marcante de Vandr ,   inegável sua intelectualidade e o seu engajamento quanto   condição sofrida no país pelo golpe, sua música e seus ideais nacionalistas batiam de frente com os ideais do governo militar.

Ao retornar ao Brasil em 1973, Vandr  encontra um país muito diferente daquele que havia deixado. O avanço das telecomunicações, os serviços da Embratel, a Ponte Rio - Niterói, a Transamazônica, criavam um clima de patriotismo. Sob forte censura, a indústria cultural dirigida ao povo cria uma sensação de um país em pleno desenvolvimento. Ainda sob censura, os Festivais de Música passaram a não permitir nenhuma música que tivesse menção de protesto, aceitando apenas músicas romantizadas e totalmente apolíticas.

O regresso de Vandr     tão incerto quanto a sua partida. Segundo Santos (2015), os pais do cantor recorrem a uma amiga ligada ao General Estevão Taurino de Rezende Netto, para intermediar o regresso do cantor. Seu pai teve que assinar um documento assegurando que o filho não iria mais cantar no Brasil e Vandr   também se comprometeu a explicar na média os motivos de sua saída do país e de sua volta.

Vandr   retorna sem alarde ao Brasil e, assim que desembarca no aeroporto Galeão, vai direto para uma unidade militar. Alguns jornais e TVs registram esse momento, mesmo contrariando ordens militares de não falarem a respeito de seu retorno. Vandr   então é obrigado a se retratar nas m dias, desmentindo boatos de que foi torturado e preso após aparição no Jornal Nacional, da TV Globo, e o Departamento de Censura Federal envia às redações uma circular revogando a proib  o sobre Geraldo Vandr   baixada em 1973, que determinava que ele não poderia mais cantar no país. A retratação pública era um método usado pelos militares para desmoralizar a oposição. Porém, o regime silenciou Vandr   da história brasileira. Os registros de sua imagem no III FIC, no qual ganhou com a música *Pra não dizer que não falei das Flores*, já não existem mais, os arquivos simplesmente sumiram. Seus LPs foram retirados das lojas e perdeu o prestígio no meio artístico após sua volta, pelas declarações a que foi obrigado a fazer.

Desde 73 Vandr   não subia mais aos palcos, negando sua raiz artística, tornando-se um crítico ferrenho das músicas das gerações posteriores e disse a um amigo e conterrâneo, Assis  ngelo:

A música que se faz hoje no Brasil cumpre um projeto antinacional de ocupação do território e da mentalidade de sua população. Onde antes existia cultura popular, hoje não existe mais. A receita   simples: cultura de massa onde existia cultura popular: cultura europeia nas universidades e nas orquestras mantidas pelo Poder Público. (SANTOS, 2015, p. 187).

Aliás, a palavra “extremo” é um retrato da personalidade do artista e, atualmente, depois de 40 anos do regime militar, vive preso ao passado, uma

incógnita com relação ao que teria acontecido com ele naquele período. O historiador Napolitano (2014, p.161) comenta sobre o destino de Vandré:

os primeiros boatos diziam que ele havia sido preso, torturado e sofrera “lavagem cerebral”, passando a fazer músicas de apoio à ditadura. Em entrevista no ano de 1995, o próprio Vandré desmentiu essa versão, dizendo que, a partir da decretação do AI-5, ele ficou foragido e conseguiu sair do Brasil, dando início a um verdadeiro périplo por vários países do mundo, fixando-se em Paris até meados da década de 1970, quando voltou para o Brasil. Depois de uma breve detenção, Vandré declarou “morto” o seu personagem, tornando-se apenas um discreto advogado.

Geraldo é visto no meio artístico como excêntrico e alguns o veem como louco. Aos 82 anos, Geraldo Vandré se apresenta em João Pessoa para uma plateia de aproximadamente 500 pessoas, afirmando que só voltou aos palcos, após 50 anos, para prestar uma reverência ao seu estado natal e honrar um compromisso firmado com a Paraíba.

Hoje Geraldo mora sozinho⁷, guardando relíquias de um passado. Direita e esquerda já não fazem diferença na política atual como foi na sua época, são outros tempos. Sua excentricidade e personalidade marcante o isolaram do mundo artístico por 50 anos, ressurgindo agora em 2018 em uma nova era, mas com os pés no passado. Geraldo Vandré sempre será lembrado como um ícone da resistência e seu nome será mencionado quando se tratar do período do golpe militar e o AI-5.

⁷ Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/geraldo-vandre-rompe-silencio> Acesso em: junho de 2018.

CAPÍTULO II

SEMÂNTICA DO ACONTECIMENTO/SEMÂNTICA DA ENUNCIÇÃO PANORAMA CONCEITUAL E METODOLÓGICO

*Olha que a vida tão linda se perde em tristezas assim
Desce o teu rancho cantando essa tua esperança sem fim
Deixa que a tua certeza se faça do povo a canção
Pra que teu povo cantando teu canto ele não seja em vão.*

Porta estandarte
(Geraldo Vandré)

Inicialmente vamos abordar algumas concepções de linguagem formulada por Saussure (1995), Benveniste (1991) e Guimarães (2002, 2011, 2018). Além dessa abordagem, apresentaremos também os conceitos teóricos da Semântica do Acontecimento (2002) / Semântica da Enunciação (2018), que serão mobilizados para a análise enunciativa de três letras de músicas escritas pelo compositor e cantor Geraldo Vandré durante a ditadura militar, *Disparada*, *Pra não dizer que não falei das flores* e *Canção da despedida*, e trazemos ainda a noção de texto e os procedimentos de reescrituração e articulação, a metodologia adotada e a descrição do material analítico.

A linguagem é dinâmica e o seu conceito muda à medida que o seu lugar na história dos estudos linguísticos se constrói de várias teorias, principalmente, a partir de Saussure. Desse modo, considerando o momento das composições musicais e das linguagens em evidência, apresentamos a concepção de linguagem dada por ele, a linguagem é

multiforme e heteróclita; a cavaleiro de diferentes domínios, ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica, ela pertence além disso ao domínio individual e ao domínio social; não se deixa classificar em nenhuma categoria de fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. (SAUSSURE, 1995, p.17).

A língua para Saussure é um produto social da faculdade de linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos, já a linguagem possui domínio individual e social, é multiforme e se distancia de regras gramaticais (heteróclita), ao mesmo tempo física, fisiológica e psíquica.

O estudo da linguagem comporta duas partes, segundo o linguista (1995, p.27): a primeira tem por objeto a língua que é social em sua essência e independente do indivíduo é um estudo psíquico; e a segunda, tem por objeto a parte individual da linguagem que é a fala e a fonação e é psicofísica. Os dois objetos estão intimamente ligados, pois, é preciso a fala para associar uma ideia a uma imagem verbal, porém, são distintas. *A língua existe na coletividade em forma de uma soma de sinais depositados em cada cérebro [...]* (Idem).

Saussure coloca a linguagem como ciência a ser estudada de forma integrada a outras ciências como a psicologia, sociologia e diz que sua importância vai muito além. Diz ele que

Mais evidente ainda é sua importância para a cultura geral: na vida dos indivíduos e das sociedades, a linguagem constitui fator mais importante que qualquer outro. Seria inadmissível que seu estudo se tornasse exclusivo de alguns especialistas [...] (SAUSSURE, 1995, p.14).

Benveniste (1991, p. 26) vê a linguagem para a comunicação como

aquela que fala faz renascer pelo seu discurso o acontecimento e a sua experiência do acontecimento. Aquele que ouve apreende primeiro o discurso e através desse discurso, o acontecimento reproduzido.

Assim, a situação inerente ao exercício da linguagem, que é a da troca e do diálogo, confere ao ato de discurso dupla função: para o locutor, representa a realidade; para o ouvinte, recria a realidade. Isso faz da linguagem o próprio instrumento da comunicação intersubjetiva. (Idem)

Desta forma, para Benveniste a linguagem é necessária à comunicação, pois para ele só existe comunicação porque existe um *eu* e um *tu*.

A partir da função linguística, e em virtude da polaridade *eu: tu*, indivíduo e sociedade não são mais termos contraditórios, mas termos complementares. [...] A sociedade não é possível a não ser pela língua; e, pela língua, também o indivíduo. (BENVENISTE, 1991, p. 27).

Diferente das concepções de linguagem apresentadas por Saussure e Benveniste, Guimarães (2002, p. 17) concebe a linguagem

como um fenômeno histórico e social que funciona segundo um conjunto de regularidades socialmente construídas, que se cruzam e podem permitir mudanças nos fatos sem que isso possa ser visto como desvio ou quebra de uma regra.

Assim, Guimarães (2018), coloca que a linguagem se faz pelo funcionamento da língua, posta em funcionamento pelo Locutor ao enunciar, diz ainda, que é um ato político, em que se concentra na contradição e no conflito do dizer, que se dá por falantes com direitos ao dizer e aos modos de dizer nos espaços de enunciação. Passamos agora aos conceitos que fundamentam a Semântica do Acontecimento/Enunciação e, em seguida, às noções de texto e aos procedimentos de reescrituração e articulação.

2.1 SEMÂNTICA DO ACONTECIMENTO / SEMÂNTICA DA ENUNCIAÇÃO

Guimarães (2005, p. 7), em *Semântica do Acontecimento*, define essa disciplina teórica como “uma semântica que considera que a análise do sentido da linguagem deve localizar-se no estudo da enunciação, do acontecimento do dizer.”

Em *Semântica – Enunciação e Sentido*, Guimarães (2018) passa a denominar a Semântica do Acontecimento como Semântica da Enunciação, definindo-a como a “disciplina científica que estuda a significação da linguagem” (p.13). O semanticista justifica esse conceito, dizendo que

não é uma significação com uma tradução como em dicionário e sim de se considerar o que se diz por meio da *enunciação*. Posta desta maneira, *a significação é produzida pela enunciação, por*

alguém, de algum material de linguagem específico.
(GUIMARÃES, 2018, p. 14, grifo do autor).

Para entender o processo de significação, é preciso compreender o que é enunciar. Para Guimarães (2018, p.14), “a enunciação é o que ocorre quando alguém diz algo, quando um falante de uma língua diz uma sequência que é, de alguma maneira, reconhecida pelos falantes desta língua.”

Ao enunciar se produz significação. Para o autor, *significação* é o objeto de estudo da Semântica enquanto o *sentido* é a palavra para a significação dos enunciados. A enunciação produz sentidos, esses sentidos são determinados pelo funcionamento da língua num espaço de enunciação, espaço tomado como relação entre línguas e falantes. (Idem).

2.1.2 Acontecimento e temporalidade

Guimarães (2005) diz que a enunciação, enquanto acontecimento de linguagem, se faz pelo funcionamento da língua, ou seja, trata “a enunciação como funcionamento da língua sem remeter isto a um locutor.” (Idem, p. 11).

Para o semanticista, o acontecimento não é um fato no tempo, o acontecimento temporaliza, assim o acontecimento instala sua própria temporalidade. Sua posição é distinta de Benveniste quando este sugere que o tempo da enunciação é o tempo presente do sujeito ao enunciar. Para Guimarães (2005), é o acontecimento que temporaliza, sendo o sujeito tomado na temporalidade do acontecimento, que só significa porque projeta em si um futuro.

O semanticista define assim a temporalidade:

De um lado ela se configura por um presente que abre em si uma latência de futuro (uma futuridade), sem a qual não há acontecimento de linguagem, sem a qual nada é significado, pois sem ela (a latência de futuro) nada há de projeção, de interpretável. [...] Por outro lado este presente e futuro próprios do acontecimento funcionam por um passado que os faz significar. Ou seja, esta latência de futuro, que, no acontecimento, projeta sentido, significa porque o acontecimento recorta um passado como memorável. (GUIMARÃES, 2005, p.12).

Dessa forma, Guimarães diz que o passado no acontecimento é uma rememoração de enunciações por ele recortada, fragmentos do passado por ele representados como o seu passado. Ou seja, *o acontecimento é sempre uma nova temporalização um novo espaço de conviviabilidade de tempos, sem o qual não há sentido, não há acontecimento de linguagem, não há enunciação.* (Idem, p.12).

2.1.3 O político

Na visão de Guimarães (2002), o político é o fundamento das relações sociais que orbitam em torno da linguagem, “o político não é o que se fala sobre a igualdade, sobre os direitos, o político está assim sempre dividido pela desmontagem da contradição que o constitui.” (Idem, p.16).

O acontecimento de linguagem por se dar nos espaços de enunciação é um acontecimento político, visto que a relação entre línguas e falantes interessa enquanto espaço regulado e de disputas pela palavra e pelas línguas. Desta forma, o falante não é uma figura empírica, mas uma figura política constituída pelos espaços de enunciação, que são constituídos por falantes e sujeitos divididos pelo seus direitos ao dizer e aos modos de dizer. Guimarães (2005, p.16) diz que *o homem está sempre a assumir a palavra, mesmo que esta lhe seja negada*, desta forma, o político na visão do linguista é incontornável. É o poder tentando silenciar a contradição.

Para o linguista, o político é a afirmação da igualdade, do pertencimento do povo, ou seja:

O político está assim sempre dividido pela desmontagem da contradição que o constitui. De tal modo que o estabelecimento da desigualdade se apresenta como necessária a vida social e a afirmação do pertencimento, e de igualdade, é significada como abuso, impropriedade. Esta desmontagem é o esforço do poder em silenciar a contradição na busca de um político como ação homogeneizadora. (GUIMARÃES, 2005, p. 16).

2.1.4 Espaços de enunciação

De acordo com Guimarães (2005), os espaços de enunciação são espaços de funcionamento de línguas, habitados por falantes, sujeitos divididos por seus direitos ao dizer e aos modos de dizer. O espaço de enunciação é um espaço político por ser um espaço regulado e de disputas pela palavra.

Para o semanticista, os falantes são pessoas determinadas pelas línguas que falam, sujeitos da língua afetados por esses espaços de enunciação.

São espaços constituídos pela equivocidade própria do acontecimento: da deontologia que organiza e distribui papéis, e do conflito, indissociado desta deontologia, que redivide o sensível, os papéis sociais. (GUIMARÃES, 2005, p.18).

Sobre a constituição das línguas e dos falantes no espaço de enunciação, Guimarães (2018) diz que as línguas se relacionam umas com as outras na medida em que constituem seus falantes, e isso se faz pelo modo como as línguas determinam seus falantes, pois, segundo o semanticista, o falante não é uma pessoa física, é uma figura *linguística* constituída por sua relação com as línguas, que *tomam* seus falantes. Para o semanticista, o *falante* é um “ser” de *linguagem*, constituído por uma relação de línguas. A relação não é assim de uma língua com seus falantes ela é um pouco mais complexa, a relação é de línguas com línguas e com falantes. (GUIMARÃES, 2018, p. 25).

2.1.5 Cena enunciativa

De acordo com Guimarães (2017, p. 31), “a cena enunciativa se caracteriza por constituir modos específicos de acesso à palavra dadas as relações entre as figuras da enunciação e as formas linguísticas.”

A cena enunciativa é, assim,

um espaço particularizado por uma deontologia específica de distribuição dos lugares de enunciação no acontecimento. Os lugares enunciativos são configurações específicas do agenciamento enunciativo para “aquele que fala” e “aquele para quem se fala”. Na cena enunciativa “aquele que fala” ou “aquele para quem se fala” não são pessoas, mas uma configuração do

agenciamento enunciativo. São lugares constituídos pelos dizeres e não por pessoas donas do seu dizer. (Idem).

Ou seja, são lugares de funcionamento “da língua que se faz pela temporalização própria do acontecimento. Nesse sentido, o autor diz que a temporalidade específica do acontecimento é princípio da cena enunciativa.”

2.1.6 As figuras da enunciação

O acontecimento da enunciação envolve o agenciamento do falante em *aquele que diz*, desta forma se constitui pela relação com o espaço de enunciação e é agenciado a falar. O falante toma posse do seu dizer e diz de um lugar social e político que constitui sua fala. Sendo assim temos o *Locutor* – o lugar que diz, e um lugar social de dizer que é o *alocutor*, desta forma, ao ser agenciado a enunciar, o falante se divide *Locutor(L)* e *alocutor(al-x)* em que (x) depende do lugar social de onde fala. O agenciamento do falante constitui a *cena enunciativa*.

Assumir a palavra para o semanticista é colocar-se no lugar de quem enuncia e que ele chama de *Locutor (L)*, aquele que diz, é um (eu) que diz a um (tu) seu correlato que é o Locutário. Existe, porém, um outro (eu) que é o alocutor (al) que é o lugar social do dizer que diz a um (tu) que é seu correlato (at-x), no entanto, o (tu) do alocutário, não é o mesmo (tu) do Locutor. Para Guimarães (2018, p. 56), “o que se observa, então, é uma divisão que se apresenta como constituída pelo acontecimento que agencia o falante na cena enunciativa: o falante ao ser agenciado se divide em Locutor e alocutor.”

Guimarães (2017) diz que para se estar no lugar do dizer (L) é necessário estar afetado pelos lugares sociais autorizados a falar e de que modo e em que língua, representa um lugar social de locutor. Ao lugar social que o semanticista define como *locutor-x*. Guimarães dissocia *locutor-x* de *Locutor (L)* pois é somente enquanto ele se dá como lugar social (*locutor-x*) que ele se dá como *Locutor (L)*.

2.1.7 Os enunciadores

A cena enunciativa é constituída de vários enunciadores, sendo ela politópica conforme as figuras de enunciação que agencia. O lugar de dizer é chamado de enunciador, diferente do Locutor, o enunciador não projeta um tu, se apresenta como quem diz de um lugar coletivo, individual, universal ou genérico.

Tomemos os conceitos de enunciador definidos por (GUIMARÃES, 2005, p 25):

“Individual - Enquanto lugar de dizer, traz um aspecto específico para isto que estamos chamando de lugares de enunciação. É a representação de um lugar como aquele que está acima de todos, como aquele que retira o dizer de sua própria circunstancialidade. [...]; Ex.: “Prepare o seu coração, pras coisas que **EU** vou contar”, “**EU** venho lá do sertão...” Aqui, o locutor-compositor/cantor assimila o lugar de enunciador individual.

Genérico – se apresenta como apagamento do lugar social, como os ditos populares. [...]; Ex.: “Antes só do que mal acompanhado”, nesses ditos, o sujeito fala de outra posição de sujeito, a do senso comum, ou seja, há uma concordância no que foi dito.

Universal – é um lugar que significa o Locutor como submetido ao regime do verdadeiro e falso. Este lugar é próprio do discurso científico, embora não exclusivo dele. [...]; Ex.: Guimarães nos dá o exemplo desse enunciador:

“Está se formando, ao redor de Chomsky, uma corrente revolucionária na linguística: é a da chamada gramática gerativa-transformacional. (GUIMARÃES, 2018, p.60). Aqui, o lugar de dizer é de um linguista que se diz como verdade para todos.

Coletivo – o que se diz sobre algo a partir do lugar coletivo, da sustentação firme da verdade”. Ex.: Como exemplo de enunciador coletivo, fizemos um recorte da análise do texto musical *Pra não dizer que não falei das flores* em que o locutor-compositor/cantor assimila o lugar de dizer enunciador coletivo: “(Nós) Somos todos iguais, braços dados ou não”. O enunciador coletivo se caracteriza por ser a voz de todos que fala em nome dos outros.

2.2 O TEXTO

Uma vez que vamos analisar textos musicais, consideramos importante trazer o conceito de texto formulado por Guimarães. Para o autor (2011, p. 19), “o texto é uma unidade de sentido que integra enunciados no acontecimento de enunciação”. Ou seja, o texto é uma unidade de significação a partir do momento em que produz sentido. O autor diz que texto é integrado por enunciados, o que faz dele um texto que produz sentido, ou seja,

um texto não é um conjunto de enunciados, nem é uma unidade composta de enunciados. [...] A integração se faz por uma relação transversal entre elementos diversos e a unidade à qual se reportam. (GUIMARÃES, 2012, p. 57-58).

Para Guimarães (Idem) o que caracteriza um texto é que ele se apresenta enunciativamente enquanto unidade de integração e sua relação com a exterioridade, por uma relação com um lugar social do locutor.

A partir dessa definição passaremos aos procedimentos de reescrituração e articulação, por entender que eles são fundamentais na produção de sentidos dos textos, no caso, as canções.

2.2.1 Reescrituração

Guimarães (2007), a partir de sua posição teórica e metodológica sobre o que é sentido, considera dois procedimentos próprios do acontecimento, do texto: reescrituração e articulação.

A reescrituração é definida pelo autor como:

uma expressão linguística reporta-se a uma outra por algum procedimento que as relaciona no texto integrado pelos enunciados em que ambas estão. Esse procedimento se caracteriza por fazer interpretar uma forma (reescriturada) como diferente de si (em virtude da reescrituração). (Idem, 2009, p. 53).

A reescrituração se utiliza de figuras de linguagem como anáfora, catáfora, repetição, substituição, elipse, etc..., são procedimentos de deriva que constituem

o sentido das expressões, não há texto sem o processo de deriva de sentidos, sem reescrituração. (Ibidem, 2005).

A reescrituração, segundo Guimarães (2005, p. 28), “é uma operação que significa, na temporalidade do acontecimento, o seu presente”. Esse “procedimento é a pontuação constante de uma duração temporal daquilo que ocorre. E ao reescrever, ao fazer interpretar algo como diferente de si, a reescrituração atribui (predica) algo ao reescriturado.

A reescrituração pode se dar por repetição, substituição, elipse, expansão, condensação e definição, que passamos a conceituar.

2.2.2 Reescrituração por repetição

Para definir a reescrituração por repetição, Guimarães (2018, p. 87) analisa o seguinte recorte:

- (a) a definição de *sinais* é: *sinais* são os signos que levam os homens a uma ação, levam-nos a fazer ou não fazer alguma coisa.
- (b) Posso dar como exemplos diferentes tipos de *sinais* e o que *eles* fazem: o apito do juiz num jogo de futebol paralisa o jogo; o vermelho do semáforo faz parar; o verde leva a pôr o carro em movimento; o toque de uma sirene faz começar ou parar o trabalho etc. (FIORIN, 2002).

Observando o recorte, no primeiro enunciado (a) temos a palavra *sinais* que se repete uma vez e novamente em (b). Repetir é redizer, essa repetição é que aponta qual o sentido da palavra *sinais* nos enunciados em que a palavra se repete.

2.2.3 Reescrituração por substituição

A reescrituração por substituição, segundo o autor, pode se dar por uma anáfora, mas também por outros modos como elipse e paráfrase. No recorte anterior, no item (b) *Posso dar como exemplos diferentes tipos de sinais e o que eles fazem [...]*, *sinais* é reescriturado por substituição por *eles*. A reescrituração por substituição se dá pela substituição de uma palavra por outra.

2.2.4 Reescrituração por elipse

A elipse faz referência à omissão de um termo no enunciado, mas que pode ser identificado. Guimarães (2018) exemplifica esse procedimento no recorte de *Quincas Borba*, obra de Machado de Assis.

Tonica... E imaginando o colóquio, *antevia* o espanto do homem, depois o agastamento, depois os impropérios, as palavras duras que ele havia de dizer à mulher, miserável, indigna, vil... Todos esses nomes soavam bem aos ouvidos do seu desejo; ela fazia derivar por eles a própria cólera; [...]. (M. Assis, 1892).

Em “*Tonica... E imaginando o colóquio, antevia o espanto do homem*”, foi omitido o pronome (*ela = elipse*) em *antevia o espanto do homem*.

2.2.5 Reescrituração por expansão

Essa reescrituração se dá nos vários segmentos ou significados da palavra. Guimarães usa novamente o texto 1 de Fiorin (2002) para explicar a expansão:

o apito do juiz num jogo de futebol paralisa o jogo; o vermelho do semáforo faz parar; o verde leva a pôr o carro em movimento; o toque de uma sirene faz começar ou parar o trabalho etc.

Nesse trecho, *diferentes tipos de sinais e o que eles fazem* é reescriturado por expansão por *o apito do juiz num jogo de futebol paralisa o jogo; o vermelho do semáforo faz parar; o verde leva a pôr o carro em movimento; o toque de uma sirene faz começar ou parar o trabalho etc.* A expansão, segundo Guimarães (2018, p. 88), constitui o próprio sentido dos tipos de *sinais*.

2.2.6 Reescrituração por condensação

A reescrituração por condensação ocorre quando o termo aparece como um totalizador e não generalizador. Vejamos o exemplo no enunciado *miserável, indigna e vil... todos esses nomes soavam bem aos ouvidos do seu desejo* o termo *todos esses nomes* reescritura por condensação *miserável, indigna e vil...* (Idem, p. 89).

2.2.7 Reescrituração por definição

Esse procedimento estabelece uma relação de definição entre a reescrituração e o reescriturado. No recorte (a), *sinais* é definido por *são signos que levam os homens a uma ação, levam-nos a fazer ou não fazer alguma coisa*.

2.2.8 A Articulação

A articulação produz a diretividade ao dizer e é importante para a produção de sentidos. A articulação se relaciona com os elementos linguísticos, significando sua contiguidade (GUIMARÃES, 2009), e também marca a relação entre o Locutor e seus dizeres. Daí, “uma articulação é uma relação de contiguidade significada pela enunciação”. (Idem, p. 51).

O linguista considera três modos de articulação no texto: a) dependência; b) coordenação; c) incidência.

Nas articulações de dependência e coordenação, o acontecimento especifica uma operação pela qual o Locutor relaciona elementos do enunciado; na articulação por incidência o acontecimento especifica uma operação pela qual o Locutor relaciona a enunciação com o enunciado. (Ibidem).

Passaremos a definir cada um dos modos de articulação:

- a) Dependência: A articulação por dependência se dá quando os elementos contíguos se organizam por uma relação que constitui, no conjunto, um só;
- b) Coordenação é aquela que toma elementos de mesma natureza e os organiza;
- c) A incidência é a relação que se dá entre um elemento de uma natureza e outro de outra natureza, de modo a formar um novo elemento do tipo do segundo. (GUIMARÃES, 2009, p. 3).

Sendo a articulação uma ferramenta importante para a sustentação argumentativa do enunciado, os textos musicais, objeto da nossa análise, terão maior sustentação, direcionando os sentidos para melhor conclusão, visto que o

que faz significar “é a articulação da língua e não a relação das palavras e das coisas” (GUIMARÃES, 2018, p. 117).

2.3 CORPUS DA PESQUISA

O *corpus* desta pesquisa será analisado teórico-metodologicamente pelo viés da Semântica do Acontecimento, teoria desenvolvida por Guimarães (2005, 2011, 2018), e é constituído dos seguintes textos musicais:

1. *Disparada*, composta em 1966 por Geraldo Vandré e interpretada por Jair Rodrigues que levou o prêmio de melhor intérprete do festival. No festival de música brasileira de 1966, *Disparada* dividiu o primeiro lugar junto com *A Banda*, de Chico Buarque.

2. *Pra não dizer que não falei das flores*, composta em 1968 por Geraldo Vandré, foi apresentada no III Festival Internacional da Canção, no dia 29 de setembro de 1968. A música ficou em segundo lugar perdendo para *Sabiá*, de Chico e Tom Jobim, contrária à opinião popular.

3. *Canção da despedida* foi composta em 1968 em parceria com Geraldo Azevedo, em plena ditadura e, com medo da represália, Vandré parte para um autoexílio.

Adotamos os seguintes passos para a análise de textos musicais conforme a metodologia proposta por Guimarães (2011, p. 45):

- 1) Toma-se um recorte qualquer e produz-se uma descrição de seu funcionamento;
- 2) Interpreta-se seu sentido na relação com o texto em que está integrado;
- 3) Busca-se um novo recorte, etc., até que a compreensão produzida pelas análises se mostre suficiente para o objetivo específico da análise.

Ou seja, a partir dos textos musicais, faremos os recortes das estrofes, que estamos considerando como cenas enunciativas, interpretando-as semântico-enunciativamente e estabelecendo as relações de sentidos entre elas. E, assim, sucessivamente.

Tomemos aqui a definição dada por (GUIMARÃES, 2005, p. 44) sobre recorte:

O recorte é um fragmento do acontecimento da enunciação. Não se trata simplesmente de uma sequência, mas de formas linguísticas que aparecem correlacionadas em virtude de terem uma mesma relação com o acontecimento, independentemente da posição na sequência.

No próximo capítulo, iremos analisar os textos musicais seguindo os procedimentos de análise de textos propostos por Guimarães em seus livros: *Semântica do Acontecimento* (2005), *Análise de texto* (2011), *Semântica do Acontecimento* (2017) e *Semântica: Enunciação e Sentido* (2018).

CAPÍTULO III

OS SENTIDOS DAS MÚSICAS DE GERALDO VANDRÉ ENUNCIADOS DURANTE A DITADURA MILITAR

*Quem sabe faz a hora
Que esperar não é saber.*
(Vandr )

O golpe militar que dep s o governo João Goulart suspendeu os direitos políticos dos cidadãos brasileiros e aplicou mecanismos de censura, perseguição política e repressão aos que eram contrários ao regime militar, e provocou o surgimento, no cenário brasileiro, principalmente nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, de vozes dissonantes da classe artística (músicos, intérpretes, compositores) que passa, então, a organizar-se e a colocar em prática uma nova forma de se expressar por meio de composição de músicas “engajadas” em oposição ao regime ditatorial.

Mesmo com o aparelhamento do Estado brasileiro, os artistas conseguiam driblar a censura, compondo músicas de protesto contra o regime por meio de jogo de palavras. Desse modo, a música levava   multidão de pessoas, durante os festivais, a crítica sobre as mazelas de uma população que vivia confinada por leis que a impediam de defender seus ideais, ou seja, toda a discussão de luta social e política, nesse período, era levada para a música de forma arrebatadora.

Valendo-nos da efervescência musical desse período e do tema desta pesquisa, propomos analisar neste capítulo, na perspectiva da Semântica do Acontecimento/Enunciação, teoria desenvolvida por Guimarães (2005, 2011, 2018), a construção dos sentidos enunciados nas canções *Disparada*, *Pra não dizer que não falei das flores* e *Canção da despedida*, de Geraldo Vandr , que convive com o período da ditadura militar.

Vamos começar a nossa análise de acordo com a ordem de apresentação dos textos musicais.

Para o desenvolvimento da análise das três canções, usaremos os procedimentos de análise de texto proposto por Guimarães (2018), reescrituração e articulação que produzem dizeres outros como modos de produção de sentido.

3.1. *DISPARADA* (1966)

I

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar

II

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

III

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente, pela vida segurei
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
As visões se clareando, até que um dia acordei

IV

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

V

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

VI

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

A música *Disparada* faz uma metáfora entre o modo como o gado é conduzido pelo dono da boiada e como o povo brasileiro é controlado pela ditadura militar, e faz também um chamamento desse povo para romper com esse regime. A canção textualiza a narrativa de um sertanejo que viveu como um boi conduzido, mas que ao despertar e assumir uma nova posição de sujeito (a de cidadão com direito ao dizer), rompe com a repressão instalada na sociedade brasileira, e por meio da narrativa mostra dois mundos díspares, buscando provocar no povo a ruptura com o regime militar.

O texto musical é dirigido ao povo (alocutário) e simboliza o enfrentamento político entre o locutor-x, representado pelo compositor/cantor Geraldo Vandré, e as forças armadas. Vandré, enquanto figura enunciativa, dirige-se à plateia do II Festival de Música popular brasileira, e desafia o regime de opressão, acontecimento que instala no centro da enunciação do texto musical o conflito entre os desigualmente distribuídos: o locutor-x (o compositor/cantor) e os alocutários (o povo), que perderam a condição de cidadania. Essa relação política é tratada por Guimarães (2017, p. 21) como “o fundamento das relações sociais, no que tem importância central a linguagem”.

No texto musical, o locutor-compositor/cantor é aquele que interpreta a canção como *eu* a um *tu*, instituindo uma *alocução* do *Locutor* (eu) com o seu *Alocutário* (povo). Ao enunciar, o *Locutor* agenciado em locutor-compositor/cantor diz ao povo (*alocutário*), pois, para se estar no lugar do dizer (L) é necessário estar afetado pelos lugares sociais autorizados a falar e de que modo e em que língua.

Para Guimarães (2018), o falante é tomado pelas sistematicidades linguísticas como *Locutor*.

O falante é agenciado em *Locutor* pelo funcionamento da língua no acontecimento de enunciação. [...] Ou seja, o falante ao ser agenciado em *Locutor* é agenciado como aquele que fala para alguém (seu *Locutário*) enquanto tomado no mesmo espaço de enunciação, constituindo uma relação específica no acontecimento. (GUIMARÃES, 2018, p. 55).

Tratando-se de um texto que traz como central o conflito no dizer, trazemos o conceito de *político* formulado por Guimarães (2005, p.17):

O político é a afirmação da igualdade, do pertencimento do povo ao povo, em conflito com a divisão desigual do real, para redividi-lo, para refazê-lo incessantemente em nome do pertencimento de todos no todos.

Com essa concepção, visualizamos a posição política da figura enunciativa de Vandrê que vislumbra, com o regime, a divisão desigual do real representado pela sociedade civil.

O locutor-compositor/cantor emprega expressões gestuais: intensidade da voz, entoação, acomodação da melodia ao texto e recursos discursivos como, por exemplo, os dêiticos, que segundo Tatit (1987), são responsáveis pela caracterização da situação de locução, mostrando o lugar e o momento em que o locutor e locutário estão se comunicando por meio da canção. Esse empoderamento da fala constitui, dessa forma, o ethos/performance, com o intuito de persuadir o público.

Diferente da posição pragmática de Tatit, na teoria a que filiamos, o que se diz recorta algo já dito, já enunciado, e projeta uma futuridade, ou seja, outras enunciações possíveis, outras temporalidades, sem as quais a enunciação não se semantiza.

Passamos às análises das estrofes que tomamos como cenas enunciativas que funcionam como “especificações locais nos espaços de enunciação”. (GUIMARÃES, 2017, p. 31).

Estrofe I do texto musical.

Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar
Eu venho lá do sertão, eu venho lá do sertão
Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar
Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar
E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo
Estava fora do lugar, eu vivo pra consertar

Na estrofe I, quem diz é um compositor/cantor marcado nos versos (1 e 2) pelo pronome reto “eu”: “Prepare o seu coração, pras coisas que **EU** vou contar”, “**EU** venho lá do sertão...” Aqui, o locutor-compositor/cantor assimila o lugar de enunciador individual.

Para Guimarães (2005), o enunciador individual,

enquanto um lugar de dizer, traz um aspecto específico para isto que estamos chamando de lugares de enunciação. É a representação de um lugar como aquele que está acima de todos, como aquele que retira o dizer de sua circunstancialidade. E ao fazer isso representa a linguagem como *independente* da história. (GUIMARÃES, 2005, p.25).

O verso (1) dessa canção *Prepare o seu coração pras coisas que eu vou contar* convoca o alocutário por meio do verbo “Prepare”, no imperativo, para prestar atenção às letras da música que, à medida que forem entoadas, deverão produzir outras interpretações dadas as condições sociais e históricas de cada alocutário em relação ao regime instalado. Aqui também há uma ambiguidade nos sentidos enunciados, pois, o enunciado “Prepare o seu coração” remete ao alocutário ao mesmo tempo que envia uma mensagem ao regime militar.

No verso 2, a palavra “sertão” é reescriturada por repetição por “sertão” no mesmo verso e no verso três. A repetição aqui não significa apenas o ato de repetir uma palavra, mas, no caso “o sentido está se fazendo como diferença que constitui textualidade”. (GUIMARÃES, 2005, p.28).

Sertão funciona metaforicamente como um espaço árido, do trabalhador sofrido, rude, que reveste o homem sertanejo apto para lutar. A repetição da palavra “Sertão” reforça os sentidos do lugar de onde vem esse sertanejo e que o fortalece e o prepara para as dificuldades. “Sertão”, então é esse espaço de onde o Locutor enuncia e que reforça os sentidos do lugar de onde vem ao repetir várias vezes “Eu venho lá do sertão”.

No verso 3 da estrofe (I) *Eu venho lá do sertão e posso não lhe agradar*, ocorre articulação por coordenação marcada pela conjunção *e*. Esta articulação, segundo Guimarães (2018, p. 81), se apresenta “por um processo de acúmulo de

elementos numa relação de contiguidade. Em *e posso não lhe agradar*, o **não** incide sobre o enunciado sustentando o argumento do Locutor.

No verso 4 *Aprendi a dizer não, ver a morte sem chorar*, o **não** articula um contra-argumento de resistência do Locutor à ditadura e que pode ser parafraseado por *Aprendi a resistir (não aceitar) e a ser forte*.

No verso 5 *E a morte, o destino, tudo, a morte e o destino, tudo* temos uma articulação por coordenação. Nesse verso, a coordenação aparece como um modo de articular os elementos de uma narrativa, adicionando por coordenação uma ação a outra.

A palavra *tudo* condensa parte do enunciado anterior, reescrevendo por condensação o que já foi dito anteriormente (GUIMARÃES, 2018). É preciso destacar que o *tudo* não significa somente a soma do expressamente dito nos enunciados anterior, conforme Guimarães (2018, p. 86) “o *tudo* é tomado como o que rediz o que já foi dito e mais o que não foi dito”. Neste caso, o *tudo*, aparece como totalizador. *Tudo* também remete ao fim, o sertanejo que vive na escassez, na falta e a morte descrita no verso é o *Tudo* que se espera.

Estrofe (II)

Na boiada já fui boi, mas um dia me montei
Não por um motivo meu, ou de quem comigo houvesse
Que qualquer querer tivesse, porém por necessidade
Do dono de uma boiada cujo vaqueiro morreu

Nesses versos, a personagem da narrativa é comparada ao *boi*, no sentido de aceitar tudo sem questionar, isto é, submisso, sem direito à voz. No entanto, ao assumir a posição de vaqueiro, altera-se a sua posição e passa a enunciar, visto que o seu dizer passa a ser legitimado na enunciação do dono dos bois.

O operador argumentativo *mas* no enunciado (1) *Na boiada já fui boi, mas um dia me montei*, funciona como um argumento que redireciona os sentidos, mudando o ponto de vista do enunciadador e trazendo outra possibilidade de reflexão sobre a fala do Locutor.

O articulador argumentativo *mas* produz, ainda, um modo de integração e incide sobre a primeira parte do enunciado argumentando que o Locutor um dia já foi acomodado e, na segunda parte, ele toma as rédeas do próprio destino. Desse

modo, o sentido de (A) **mas** (B) contrapõe à enunciação de (B) à (A) de modo a considerar a dominância do sentido de (B) sobre (A), dando continuidade ao texto como elemento de significação ao qual chamamos de argumentatividade da enunciação ou orientação de argumentatividade que, conforme Guimarães (2018), é

uma prática linguística pela qual se apresentam enunciados que garantem uma conclusão que decorre de algum modo, desses enunciados. [...] Atualmente a argumentação é considerada, sob alguns pontos de vista, como significação. Segundo a posição que esta obra desenvolve, a argumentação é elemento do processo de significação e é produzida pelo acontecimento de enunciação. (GUIMARÃES, 2018, p. 95).

Observamos, na estrofe (II), a mudança na posição do sujeito, que deixa o lugar de passividade (do boi) e passa a ocupar o lugar de cidadão com direito ao dizer (do vaqueiro). A partir deste lugar, o locutor passa a dizer do lugar de cidadão que conhece os seus deveres e os seus direitos.

Estrofe III

Boiadeiro muito tempo, laço firme e braço forte
Muito gado, muita gente, pela vida segurei
Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei
Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo
E nos sonhos que fui sonhando, as visões se clareando
As visões se clareando, **até** que um dia acordei

No verso 1 da estrofe (III), a palavra “Boiadeiro” é reescriturada por repetição no verso 3 por “boiadeiro”. No verso 5, a expressão “as visões se clareando” reescritura também por repetição a expressão “as visões se clareando” do verso 6. Nos versos 2 “Muito gado, muita gente, pela vida **segurei**”, 3 “**Seguia** como num sonho...” e 5 “E nos sonhos que **fui sonhando...**”, temos exemplos de reescrituração por elipse (eu = personagem do texto).

No verso 4, *Mas o mundo foi rodando nas patas do meu cavalo*, o articulador argumentativo **mas** contra-argumenta o verso anterior *Seguia como num sonho, e boiadeiro era um rei*, argumenta para a descoberta de um novo

tempo em que novos sonhos se abrem para o Boiadeiro que passa a enxergar a realidade política que vivencia.

No verso 6, *As visões se clareando*, **até** que um dia acordei, ocorre articulação por incidência, em que **até** incide sobre o enunciado sustentando a posição do Locutor. **Até** argumenta para a falta de visão sobre a situação política do alocutor no passado e projeta a futuridade de um novo despertar diante da realidade posta.

Estrofe IV

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

Os versos 2 e 3 da estrofe (IV) *E dono de gado e gente, porque gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata, mas com gente é diferente*, podem ser parafraseados por:

- a) *Dono do gado e de gente.*
- b) *Eu digo que é a pessoa que marca tange, ferra, engorda e mata o gado.*

Vejamos como se dá a metáfora que se apresenta pelo sentido de *Dono do gado*. Nessas paráfrases, *Dono do gado* reescreve por substituição sinonímica (*dono de*) *gente* em (a), e reescreve por definição *a pessoa que marca* em (b). E o sentido de *Dono do gado* é a fusão, pela enunciação, de um processo de reescrituração por substituição produzida pela sobreposição de enunciadores diferentes na cena enunciativa⁸.

Nos versos 2 e 3 *gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata*, temos um exemplo de coordenação por enumeração, em que há um acúmulo de elementos numa relação de contiguidade.

⁸ Conforme a explanação analítica de Guimarães (2018, pp. 220-221).

Na segunda parte do enunciado *gado a gente marca mas com gente é diferente*, o articulador **mas** incide sobre o enunciado, no sentido de mostrar a diferença entre o tratamento que se dá ao animal e às pessoas. Consideramos nessa relação que há uma dominância do enunciado (B) sobre o enunciado (A), orientando para a continuidade do texto argumentativamente.

V

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

Nessa estrofe, o locutor-compositor/cantor reafirma os lugares de “boiadeiro” e “rei” que ocupou nas cenas enunciativas da canção *Disparada*, argumentando que esses lugares não foram impostos, mas sim instituídos e divididos no acontecimento de linguagem da canção.

Segundo Guimarães (2017, p. 19), o Locutor divide-se no acontecimento e esta divisão se dá porque

falar, enunciar, pelo funcionamento da língua no acontecimento, é falar enquanto sujeito. Para caracterizar este aspecto, recorro à posição da análise de discurso para a qual o sujeito que enuncia é sujeito porque fala de uma região do interdiscurso, entendendo este termo como memória de sentidos.

O acontecimento político da canção *Disparada* se dá no espaço de enunciação constituído de sujeitos falantes da língua oficial do Brasil, Língua Portuguesa. O falante, segundo Guimarães (2017, p. 25), “não é uma figura empírica, mas uma figura política constituída pelos espaços de enunciação”. Nesse espaço, ocorrem as cenas enunciativas, nos quais o sujeito que enuncia é sujeito porque fala de uma região do interdiscurso. Desse modo, podemos dizer que no texto musical, o sujeito ocupa vários lugares sociais como: sertanejo, boiadeiro, vaqueiro, rei, tenente e cavaleiro. Em cada cena enunciativa do acontecimento musical, o locutor-compositor/cantor diz para um (*tu*), o alocutário (*al-x*)-

povo/plateia. O (L) institui um Alocutário (AL), assim como (al-x) institui um alocutário (at-x). Esse processo entre falantes e línguas configura a cena no espaço de enunciação. Guimarães (2018).

Algumas considerações

A música *Disparada* é a primeira da série escrita por Vandrê com o intuito de provocar novos olhares sobre a política daquele momento. O texto musical recorta um passado de enunciações já ditas sobre as relações entre ditadura e falta de liberdade do povo.

A enunciação do texto musical é marcada pela temporalidade do acontecimento da ditadura e projeta sentidos de um novo despertar para a população brasileira que vive uma liberdade cerceada.

Chamamos a atenção para o uso das metáforas nas canções da década de 60, que tinham como propósito driblar os censores. A metáfora, para Guimarães (2018), marca uma argumentatividade, sustenta uma posição e se apresenta pela alusão do alocutor (al-x) na cena enunciativa, pela fusão de uma reescrituração do alocutor-x e pelo sentido de um grau superior do Locutor (L).

3.2 PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES (1968)

A nossa segunda análise é da música *Pra não dizer que não falei das flores*, composta e interpretada por Geraldo Vandré no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Com a sonoridade de um hino, o tema segue um esquema rítmico simples (A-A-B-B), ou seja, o primeiro verso rima com o segundo, o terceiro com o quarto e assim por diante.

O texto musical retrata a realidade brasileira durante a ditadura militar, e clama a população para participar de manifestações populares contra o regime militar que se repetiam nas ruas de todo o país.

Pra não dizer que não falei das flores é um chamamento para a luta, para o confronto. Nessa canção, o locutor-compositor busca chamar com o povo, para romper contra a estagnação em que vivia, pois, diferente do compositor que, através de sua música contestava o autoritarismo, o povo era reprimido pelo sistema e impedido de exercitar a cidadania.

O título da canção recorta o já dito nos movimentos populares pacíficos sem o uso da violência, como o movimento hippie *Paz e Amor*, que teve origem nos Estados Unidos e que, conhecido como *Flower Power*, evitava o enfrentamento, a violência, buscando uma vida harmoniosa com a natureza e as pessoas.

Vejamos a letra da canção e, na sequência, a análise semântico-enunciativa.

PRA NÃO DIZER QUE NÃO FALEI DAS FLORES

I

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

REFRÃO

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

II

Pelos campos a fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
ainda fazem da flor seu mais forte refrão
e acreditam nas flores vencendo o canhão

III

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam a antiga lição
de morrer pela pátria e viver sem razão

IV

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

V

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

Passamos à análise dos sentidos do texto musical da estrofe (I).

I

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

Na estrofe (I) temos uma cena enunciativa em que o Locutor (L) fonte do dizer, representa o tempo do dizer, o presente do dizer. (GUIMARÃES, 2005) e o Alocutário é representado pelo povo. Nessa cena, o locutor fala do lugar social de locutor-compositor/cantor e assimila o lugar de dizer enunciador coletivo: “(Nós) Somos todos iguais, braços dados ou não”. O enunciador coletivo se caracteriza por ser a voz de todos que fala em nome dos outros.

O verso (1) *Caminhando e cantando e seguindo a canção* rememora as enunciações ditas em passeatas, produzindo novas interpretações ou desdobramento de sentidos como a marcha de cidadãos pela redemocratização do

país, que se identificavam pelo mesmo ideal, independente da situação socioeconômica, cultural, credo ou raça.

O enunciado-verso *Somos todos iguais* rememora também enunciações do direito constitucional do Estado Democrático de Direito de que somos todos iguais de acordo com o artigo 15 da Constituição Brasileira: *Todos são iguais perante a lei, sem distinção de qualquer natureza*, independente das diferenças socioeconômicas, culturais, raciais ou credo, todos unidos pelo mesmo sentimento de patriotismo e liberdade de expor a voz nas ruas.

No verso 2 da estrofe (I) *Somos todos iguais, braços dados ou não*, temos uma articulação por coordenação que se dá pelo enunciado *Somos todos iguais e braços dados ou não*, de modo que a articulação por coordenação se apresenta por um processo de acúmulo de elementos numa relação de contiguidade. Esse verso rememora o que se enuncia nos dias de hoje como *ninguém solta a mão de ninguém* e projeta a futuridade de outras enunciações de lutas. Dessa forma, observamos que os enunciados reescriturados repetem o que foi dito e projetam novos sentidos ao reescriturado.

No verso 3 da mesma estrofe *Nas escolas, nas ruas, campos, construções*, temos articulação por enumeração em que há uma sequência do enunciados.

Ainda no verso 2, *Somos todos iguais, braços dados ou não*, a conjunção **ou** articula palavras ou expressões e produz sentidos de simultaneidade da ocorrência dos termos, significando ao mesmo tempo dúvida, incerteza, pois nessa época era impossível a união entre povo e soldados.

O verso 1 da estrofe (I) *Caminhando e cantando e seguindo a canção* reescritura por repetição o verso 4 *Caminhando e cantando e seguindo a canção* que reescritura por repetição os versos 3 das estrofes (IV e V). Por esta repetição pode-se dizer qual é o sentido desses versos em qualquer refrão do texto musical em que aparecem.

REFRÃO

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

Nesse refrão musical, *Vem, vamos embora que esperar não é saber*, o locutor-compositor/cantor convoca o alocutário-povo, por meio dos verbos **vem** e **vamos**, flexionados no Imperativo afirmativo, a marchar ao seu lado, na busca dos direitos civis e políticos. O refrão, repetido várias vezes ao longo da música, é um apelo à ação e à união, e significa uma repetição ritualizada. A fala de Vandrê é dirigida diretamente ao povo, chamando-o para a luta: *Vem*. Em *vamos embora*, o verbo *vamos* na primeira pessoa do plural, significa que todos seguirão juntos no combate, incluindo o próprio locutor-compositor/cantor. Nesse verso temos uma reescrituração por elipse (Nós) *vamos embora*, e um enunciador coletivo (Nós), que representa a voz de todos. O locutor-compositor/cantor é tomado pela temporalidade do acontecimento da letra musical, visto que o “acontecimento é sempre uma nova temporalização, um novo espaço de conviviabilidade de tempos, sem a qual não há sentido, não há acontecimento de linguagem, não há enunciação.” (GUIMARÃES, 2005, p. 12).

Estrofe (II)

Pelos campos a fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
ainda fazem da flor seu mais forte refrão
e acreditam nas flores vencendo o canhão

A estrofe (II) faz uma crítica social à situação brasileira, denuncia a miséria e a exploração num país de muita fartura em que pessoas passam fome. A expressão *indecisos cordões* significa uma crítica aos (Hippies) que acreditavam que o melhor caminho para resolver a crise seria por meio da diplomacia, que o autor metaforiza como *a flor*, negando o enfrentamento ou a violência. Os ideais de *paz e amor* do movimento hippie, o *flower power*, são simbolizados pelas *flores* contra o *canhão* que representa a força e a violência usada pelos militares.

Nos versos 3 e 4 *ainda fazem da flor seu mais forte refrão/ e acreditam nas flores vencendo o canhão*, temos um exemplo de articulação por coordenação, ligando os dois enunciados.

Esses versos podem ser parafraseados por:

a) *A flor é um forte refrão*

b) *Eu digo que a diplomacia vence a violência*

Vejamos como a metáfora se apresenta pelo sentido de *A flor*. *A flor* reescreve por definição *é forte refrão* em (a), e reescreve por substituição como diplomacia que vence *a violência* em (b). E o sentido de *A flor* se dá pela fusão, na enunciação, por um processo de reescrituração por substituição produzida pela sobreposição de enunciadores diferentes na cena enunciativa.

Ao enunciar, ***ainda*** *fazem da flor seu mais forte refrão e **acreditam** nas flores vencendo o canhão* (versos 3 e 4 da estrofe II), o locutor-compositor/cantor assume o lugar de dizer do enunciador universal.

Segundo Guimarães (2005), esse enunciador,

ao se apresentar como o lugar do dizer, apresenta-se como quem diz algo verdadeiro em virtude da relação do que diz com os fatos [...] ou seja, o lugar de dizer que se apresenta como não sendo social, como estando *fora* da história, ou melhor, acima dela. Este lugar representa um lugar de enunciação como sendo o lugar do qual se diz sobre o mundo. (GUIMARÃES, 2005, p.26).

Estrofe (III)

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhes ensinam a antiga lição
de morrer pela pátria e viver sem razão

Os versos 1 e 2 da estrofe acima, *Há soldados armados, amados ou não / Quase todos perdidos de armas na mão* refletem uma dura crítica ao que ocorre nos quartéis: mesmo armados, os soldados não sabem manejar as armas, situação que pode produzir sentidos de inaptidão, medo, obrigação, que negam a aptidão dos soldados e vão de encontro aos sentidos do discurso dos militares que detêm a lição: *de morrer pela pátria e viver sem razão*.

Na estrofe III, no verso 2 *Quase **todos** perdidos de armas na mão*, o pronome indefinido **todos** reescritura por substituição o substantivo **soldados** no verso (1). **Todos** reescritura **soldados** que não estão preparados para lutar contra o

povo, não sabem por que lutam, a quem defendem, simplesmente obedecem ordens.

V

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.

Observamos que a projeção de sentidos do verso-enunciado *Aprendendo e ensinando uma nova lição* deverá instituir um novo ensinamento para as futuras gerações e um novo exercício de cidadania para o povo brasileiro, devolvendo à população os direitos políticos e civis, desnaturalizando sentidos institucionais que se cristalizaram nas enunciações dos quartéis: *Nos quartéis lhes ensinam a antiga lição de morrer pela pátria e viver sem razão*.

No entanto, os desdobramentos de sentidos da música *Pra não dizer que não falei das flores* não produziram a tão esperada liberdade, mas a convivência dos artistas e do povo com o endurecimento da censura publicada pelo Ato Institucional nº 5 (AI 5), que culminou, entre outros atos abusivos, com o autoexílio do cantor e compositor Vandrê.

Algumas considerações

Podemos dizer que esta segunda música tem caráter pedagógico, no sentido de orientar o brasileiro sobre a igualdade entre os cidadãos, e também sobre as lições do presente e do futuro e como as pessoas devem agir para conquistar os objetivos. A letra musical, de modo geral, fala sobre as forças militares que usavam da violência para se manter no poder, e os soldados, na visão do cantor, eram vistos como vítimas do sistema, ao serem levados pelo espírito de patriotismo, a crer que deviam morrer se preciso fosse para defender o sistema que protegiam, considerando que esses soldados eram cidadãos e também vítimas do autoritarismo.

3.3 CANÇÃO DA DESPEDIDA (1968)⁹.

A música *Canção da despedida* é constituída de uma forte crítica à ditadura, disfarçada de uma história que narra a separação de um casal de amantes. A letra dessa música é produzida por Vandrê em parceria com Geraldo Azevedo, colega de banda e um dos poucos que tinha acesso ao cantor. Vejamos a letra e a seguir, a análise semântico-enunciativa.

CANÇÃO DA DESPEDIDA

I

Já vou embora, mas sei que vou voltar
Amor não chora, se eu volto é pra ficar
Amor não chora, que a hora é de deixar
O amor de agora, pra sempre ele ficar

II

Eu quis ficar aqui, mas não podia
O meu caminho a ti, não conduzia
Um rei mal coroado,
Não queria
O amor em seu reinado
Pois sabia
Não ia ser amado

III

Amor não chora, eu volto um dia
O rei velho e cansado já morria
Perdido em seu reinado
Sem Maria
Quando eu me despedia
No meu canto lhe dizia

Em *Canção da despedida*, a figura enunciativa representada por Vandrê interpreta uma história de amor vivida por um casal de amantes no período da ditadura militar após a instauração do AI-5, com vistas a atingir a figura do ditador da época, ao compará-lo nas letras da música com *Um rei mal coroado, / Não*

⁹ Disponível em: <http://tribunadainternet.com.br/a-despedida-de-geraldo-vandre-e-geraldo-azevedo/>
Acesso em: dezembro 2018.

queria / O amor em seu reinado, que pode ser parafraseado por *um general imposto que negava a liberdade do povo em seu país*.

O acontecimento de linguagem da música é uma temporalidade de sentidos: um presente, um passado e um futuro. O sentido de enunciações passadas se apresenta como sentido da repressão, o presente como aquilo que articula como próprio da relação da repressão com a enunciação, e o futuro são os sentidos que a repressão projeta e que fazem parte daquilo que se projeta como sentidos que se desdobrarão e estarão em outras enunciações¹⁰, como a forçosa despedida.

No acontecimento de enunciação do texto musical *Canção de despedida*, temos um locutor representado pela figura enunciativa de Vandrê (locutor/cantor), que interpreta a própria história de sua partida sob o argumento de perseguição política, que culminou com o seu ato de despedida nas letras da canção, e uma alocutária, representado pela figura enunciativa da amante (alocutária-*Amor*), que também possui duplicidade de sentidos que remete ao (alocutário – *Brasil*) a quem o locutor se dirige nos versos:

- 1) **Amor** não chora, se eu volto é pra ficar (estrofe I verso 2)
- 2) **Amor** não chora, que a hora é de deixar (estrofe I, verso 2)
- 3) **Amor** não chora, eu volto um dia (estrofe III, verso 1)

Estrofe I

Já vou embora, mas sei que vou voltar
Amor não chora, se eu volto é pra ficar
Amor não chora, que a hora é de deixar
O amor de agora, pra sempre ele ficar

Nessa cena o locutor-cantor se dirige à alocutária-*Amor* (versos 1 e 2), que não diz, não tem acesso à palavra, a ela foi dado apenas o lugar social de ouvinte das justificativas do amante, agenciado em locutor-cantor.

O articulador argumentativo **mas** no verso 1 *Já vou embora, mas sei que vou voltar* se contrapõe a (A) *Já vou embora* ao afirmar o seu retorno *mas sei que*

¹⁰ Parafraseando a análise de Guimarães sobre temporalidade. (2018, p. 38).

vou voltar. Ou seja, o Locutor (aquele que diz) ao se despedir do alocutário-Amor (representante da mulher amada) reafirma com convicção o seu retorno ao “Brasil”, cujo dizer projeta a esperança de continuar o relacionamento com a amada (Amor) ou o engajamento com a luta pela liberdade do país.

O verso 2 da estrofe (I) A) *Amor não chora*, B) *se eu volto é pra ficar*/ pode ser parafraseado por:

A) *Amor, não precisa chorar.*

B) *Se eu voltar pro Brasil é pra ficar*

O operador *se* em B estabelece como condição, para a permanência do locutor-cantor no Brasil, a volta / o retorno, que se sustenta pela expressão *volto*. Ou seja, *se voltar fica* e *se não voltar não fica*.

Nos versos da estrofe (II) *Eu quis ficar aqui, mas não podia / Um rei mal coroadado,/ Não queria /O amor em seu reinado*, as marcas da primeira pessoa do pronome pessoal *Eu* significa a sustentação da argumentação de quem enuncia: um *eu* a um *tu* relativamente a algo sobre o que se fala e, dessa forma, o registro da primeira pessoa do pronome pessoal marca o enunciador individual.

A expressão *Amor não chora* é reescriturada por repetição nos versos 2 e 3 da estrofe (I) e verso 1 da estrofe (III).

Estrofe II

Eu quis ficar aqui, mas não podia
O meu caminho a ti, não conduzia
Um rei mal coroadado,
Não queria
O amor em seu reinado
Pois sabia
Não ia ser amado

Na cena enunciativa da estrofe (II), há um *eu* e um *tu* representado pelo pronome oblíquo *ti*, e que, segundo Guimarães (2018), trata-se da argumentação que sustenta o que um *eu* faz a um *tu* sobre o que fala. “A argumentação se dá como engajamento de um lugar que enuncia uma relação entre X e Y enquanto uma razão (X) para uma conclusão (Y)”. (Idem, p.97).

Destacamos que o funcionamento do **mas**, nesse enunciado, pode ser explicado com base no que diz Guimarães (2010 a, p. 79): “[$A \rightarrow r$] mas [$B \rightarrow \sim r$]]. Ou seja, a argumentação global das sequências (A) e (B) significam para a conclusão de que *é preciso partir*, mas a progressão textual não significa na mesma direção”. Assim, as sequências (A) e (B) *Eu quis ficar aqui, mas não podia* são argumentos para conclusões diferentes (conclusão R), B é argumento para a não conclusão ($\sim R$).

Guimarães (2010, p. 80, 81) diz que a orientação argumentativa

estabelece como interpretar um enunciado. O que deve ser interpretado como argumento para, e o que deve ser interpretado como conclusão de tal argumento. [...] Ou seja, a orientação argumentativa estabelece o modo de interpretar o futuro do texto.

No enunciado *O meu caminho a ti não conduzia*, o locutor-cantor se refere aos seus ideais de liberdade, ou metaforicamente aos do regime militar e o pronome *ti* leva esses ideais do alocutor para longe da nação, por isso: *O meu caminho a ti (nação) não conduzia*, porque *o rei mal coroado não queria [...]*.

Na estrofe (II), o locutor-cantor argumenta a sua partida pelo fato de *o rei mal coroado não queria o amor em seu reinado*. Este verso expõe os sentimentos do locutor-cantor pela pátria amada Brasil, visto que está se despedindo por receio de ser pego pelos militares, conforme o verso:

a) *Eu quis ficar aqui, mas não podia.*

O articulador argumentativo **mas** incide diretamente sobre o desejo do locutor em querer ficar no seu país, e se refere ao medo da repressão. Tem-se aqui também uma articulação por incidência que confirma e sustenta a posição do locutor pelo que diz, produzindo sentido específico no dizer, ao argumentar sua partida.

Vejamos que os versos *Um rei mal coroado / Não queria / O amor em seu reinado*, podem ser parafraseados por *um rei imposto (sem apoio popular), que não permitia opositores*.

No verso 2 da estrofe (II), *O meu caminho a ti, não conduzia*, o pronome obliquo *ti* faz referência à expressão *Um rei mal coroado* no verso 3. Essa reescrituração passa de um processo de referência (3ª pessoa = *que é o rei mal coroado*) para uma relação de interlocução, em que o referido torna-se interlocutor, por um agenciamento nos espaços de enunciação.

A reescrituração significa na temporalidade do acontecimento o seu presente, atribuindo algo ao reescriturado. Guimarães (2005). O verso *Um rei mal coroado* traz como memorável o passado de autoritarismo e intolerância, que se presentifica na enunciação do texto musical em análise.

Estrofe III

Amor não chora, eu volto um dia
O rei velho e cansado já morria
Perdido em seu reinado
Sem Maria
Quando eu me despedia
No meu canto lhe dizia

Nessa estrofe, o locutor-cantor pede ao alocutário-*Amor* para não se entristecer, enunciado que projeta outros sentidos como a possibilidade da ditadura perder a força.

Os sentidos da cena enunciativa (estrofe III) projetam o fim da ditadura para o ponto de vista político do locutor-cantor, no entanto, ele deixa o país ainda sob ameaça a sua pessoa pelos mandantes da nação.

Considerando a repetição da palavra *Amor* na estrofe (I) versos 2 e 3 e estrofe (III) verso 1, analisaremos o seu funcionamento no acontecimento do texto musical. A expressão *Amor* funciona como vocativo nos versos *Amor, não chora*, visto que ao aparecer na cena enunciativa o vocativo agencia alguém em alocutário. Nesse caso a relação não é entre (L) e (LT) mas pelo agenciamento do (al-x) e (at-x), conforme Guimarães (2018), assim temos a alocutária que se reporta a at-x que é alguém construído pelo vocativo *Amor*.

O vocativo agencia alguém em alocutário-x na cena enunciativa do acontecimento de enunciação. Nesta medida, um nome como

enunciado vocativo não é simplesmente um modo de dizer tu. O vocativo sobrepõe o funcionamento da designação como modo de constituir aquele que é agenciado como alocutário-x. isto é claramente um funcionamento afetado pela história. (GUIMARÃES, 2018, p.274).

Podemos parafrasear o verso 1 da estrofe (III), *Amor não chora, eu volto um dia por Brasil, não chora, eu volto um dia*, visto que o locutor-cantor se despede do Brasil para se exilar em outro país, deixando seu público e seus ideais políticos para trás. Podemos ainda parafrasear esse verso, visto que a interpretação do texto se abre para várias possibilidades, por *Amada não chore, voltarei um dia*.

Observamos que a letra da canção é eivada de comparação com o regime militar, isto é, rememora os atos do governo, os modos de governar, que convergem simbolicamente para a despedida do cantor.

A música *Canção da despedida* completa o ciclo do artista Vandrê, na luta por seus ideais de liberdade. O acontecimento da enunciação do texto musical, por si só configura o político na linguagem, o conflito e a contradição que se instala nos espaços de enunciação dessa música.

Nesses espaços, ocorre a contradição em que alguns podem dizer coisas e outros obedecê-las, de um lado o governo representando o *poder dizer* e de outro a afirmação de pertencimento não só da classe artística como do povo com o *direito a dizer* e lutar por seus ideais.

Guimarães (2017) ao tratar o político como contradição e como dissenso, diz que a

relação entre falantes e línguas interessa enquanto um espaço regulado e de disputas pela palavra e pelas línguas, enquanto espaço político, portanto. A língua é dividida no sentido de que ela é necessariamente atravessada pelo político: ela é normativamente dividida e é também a condição para se afirmar o pertencimento dos não incluídos, a igualdade dos desigualmente divididos. (GUIMARÃES, 2017, p.24)

Nesse caso, o funcionamento da contradição própria do político, mesmo com as mensagens políticas dos artistas dirigidas ao povo, o dizer do povo não consegue significar, considerando o autoritarismo vigente. Nessa última estrofe, a cena enunciativa, marcada pelos pronomes pessoais da primeira pessoa, se dá por

um enunciador individual, lugar do dizer como aquele que está acima de todos retirando o dizer de sua circunstancialidade.

Encontramos também nas músicas analisadas a palavra **rei** que faz referência ao governo militar. Escolhemos aqui recortes das músicas em que aparece esse nome:

Recorte 1 - Disparada

VI

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

No verso 3 da estrofe acima, a palavra *rei* pode ser parafraseada por:

Laço firme e braço forte num país que não tem presidente, mas tem um ditador.

Recorte 2- Canção da despedida

II

Eu quis ficar aqui, mas não podia
O meu caminho a ti, não conduzia
Um rei mal coroado,
Não queria
O amor em seu reinado
Pois sabia
Não ia ser amado

No verso 3, *Um rei mal coroado* pode ser parafraseado por:

Um ditador não eleito pelo povo.

III

Amor não chora, eu volto um dia
O rei velho e cansado já morria

O segundo verso da estrofe acima pode ser parafraseado por:

O ditador sem apoio popular perderia a força e a ditadura teria fim.

Dessa forma, as músicas enunciadas pelo locutor interpretam a realidade brasileira, projetando sentidos de um novo porvir, no entanto, como os sentidos estão em movimento, eles podem ser outros.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisamos a construção dos sentidos das músicas de Geraldo Vandré compostas e interpretadas nos festivais de música durante a ditadura militar. Tomamos as letras musicais como acontecimentos de linguagem, tendo em vista que “a constituição da temporalidade do acontecimento se faz pelo funcionamento da língua enquanto numa relação com línguas e falantes regulada por uma deontologia global do dizer em uma certa língua.” (GUIMARÃES, 2005, p.18).

Nas canções analisadas, notamos uma relação de tensão entre o locutor-compositor/cantor que enuncia, e os militares, visto que as músicas representavam uma forte crítica ao regime por estarem afetadas pelas relações políticas e históricas da ditadura. Todas as letras das músicas fazem referência direta ou indiretamente ao momento vivenciado. Vejamos:

- a) Em *Disparada*, o locutor-cantor/compositor emprega versos que retratam o governo militar: *que um dia montei agora sou cavaleiro/Laço firme e braço forte num reino que não tem rei;*
- b) Em *Para não dizer que não falei das flores*, o verso do refrão talvez o seja o mais impactante, ao convocar o povo para manifestar contra o governo: *Vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer.* Expressões como *Há soldados armados, amados ou não/Quase todos perdidos de armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam a antiga lição / de morrer pela pátria e viver sem razão* escancaram os sentidos de protesto nas mensagens, independentemente da proibição.
- c) Em *Canção de Despedida*, os versos *o rei mal coroado, não queria o amor em seu reinado, pois sabia não ia ser amado* se dirige ao governo militar, período em que a censura e o AI 5 se tornaram mais acirrados.

Em *Disparada*, o locutor-cantor direciona a argumentação sob a forma a despertar o alocutário-povo para a situação política do país, e se posiciona como líder para conduzi-los a uma reação. No segundo texto musical *Pra não dizer que não falei das flores*, o locutor-compositor/cantor se coloca como cidadão que clama o povo a agir, se posicionar, pois, a mudança está nas mãos de cada um e deixa uma lição para as futuras gerações. O terceiro texto musical, *Canção da despedida*, o locutor-cantor se despede do seu amor, enuncia sua partida apesar de querer ficar, pois, “o rei mal coroado”, referindo-se ao governo, não permitia opositores no país. Essas relações de sentidos são políticas por si só, tratando-se de “algo que é próprio da divisão que afeta materialmente a linguagem, o acontecimento da enunciação”. (GUIMARÃES, 2005, p.15).

Na construção da temporalidade (passado, presente, futuro) das canções musicais, Zattar (2018, s/p) afirma que

cada acontecimento do dizer constitui uma nova temporalização, uma atualização do dizer, ou seja, uma nova enunciação, e é essa relação com o que lhe é exterior, que constrói sentidos para o que se diz.

Os textos musicais produzem sentidos tensionados entre o locutor-compositor/ cantor e o governo militar. São lugares sociais opostos, de um lado o locutor-intérprete tomado pelo acontecimento de linguagem, “é agenciado pelo funcionamento da língua no acontecimento de enunciação” (GUIMARÃES, 2018, p. 55), do outro, o governo militar que representa poder e, entre eles, o alocutário-povo.

As análises das três músicas nos permitiram observar o funcionamento da argumentatividade. O sentido da argumentação presente no funcionamento de linguagem dos textos musicais “não é o da persuasão, é o da sustentação de uma posição e, nesse sentido, é política. (GUIMARÃES, 2013, p.283). O acontecimento recorta o memorável presente na história brasileira.

O Locutor, segundo Guimarães (2009, p. 50), “é agenciado a dizer pelo modo como as formas linguísticas se constituíram sociohistoricamente e pelo

modo como o espaço de enunciação distribui as línguas, e os modos de dizer e o que dizer para seus falantes”.

Assim, o Locutor está sempre predicado por um lugar de dizer e mostra que o acontecimento dos três textos musicais projetam, na temporalidade do acontecimento, sentidos de futuridade de novas enunciações, de novas interpretações como a de resistência da classe artística, mas também a de continuidade do regime militar.

Esta pesquisa será aproveitada de forma efetiva na minha prática como professora de Artes, pois, enriquecerá sobremaneira o meu olhar sobre o período da ditadura, e me possibilitará outros olhares sobre a importância da linguagem das canções. Para a sociedade esta pesquisa é um registro histórico sobre o período militar e tensão marcada entre a classe artística principalmente a musical, em que as músicas traziam o idealismo de seus autores críticos ao sistema, sendo ainda um tema muito atual. Os sentidos das canções interpretadas por Vandrê, as mensagens e a sua despedida marcam a sua história na música popular do país.

Os procedimentos de reescrituração e de articulação nos textos musicais mostram como as relações de articulação atribuem sentidos às contiguidades linguísticas e como o procedimento de reescrituração, ao redizer o que foi dito, projetam novos sentidos.

As análises mostraram que os sentidos dos acontecimentos de linguagem das três canções movimentaram as relações tensas de luta e de resistência, principalmente da classe artística e de cidadãos engajados pelo restabelecimento da democracia no país, por outra via, observamos que os sentidos das canções, a princípio nos parecem que vão projetar a ruptura com o regime e o retorno à democracia, mas considerando que os sentidos são moventes, a futuridade projetada pelas canções.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3. ed. Campinas, Pontes: 1991.

_____. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimaraes, Marco Antonio Escobar, Rosa Attie Figueira, Vandersi Sant'Ana Castro, João Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaça Koch. 2. ed. Campinas: Pontes, 1991.

CÂMARA, Jr., J. M. *Princípios de linguística geral*. 4. ed. Rio de Janeiro, Acadêmica: 1976.

CHIAVIERO, Júlio José. *1939 – O Golpe de 64 e a ditadura militar*. São Paulo: Moderna, 1994. (Coleção Polêmica)

D'ONOFRIO, Salvatore. Concepção retórica e concepção semântica da metáfora. In: *Alfa*, São Paulo, 24:149-56, 1980.

FARIAS, Geania Nogueira de. *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha*. 105f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará, Fortaleza: 2011.

GERALDI Vanderlei Concepções de linguagem e ensino do português. Disponível em: <<https://zellacoracao.wordpress.com/2010/03/30/concepcoes-de-linguagem-e-ensino-de-portugues-joao-wanderley-geraldi/>>. Acesso em: agosto de 2018

GOUVÊA, Maria Aparecida Rocha. *Música de protesto e ethos discursivo no período da ditadura militar: a arte de dizer o proibido*. Appris: Curitiba, 2013.

GUIMARÃES, Eduardo. *Texto e argumentação: um estudo de conjunção do português*. 3. ed. Campinas, SP: Pontes, 2002.

_____. A língua portuguesa no Brasil. Ciência e Cultura, *On-line version*. Vol.57, n.º 2, São Paulo, Abr./June 2005.

_____. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. 2. ed. Campinas: Pontes. 2005.

_____. *Análise de textos*. Procedimentos, Análises, Ensino. Campinas: Editora RG, 2011.

_____. *Semântica: Enunciação e sentido*. Campinas: Pontes, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Campinas, SP: Pontes, 1997.

_____. *Análises de textos de comunicação*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Discurso e leitura*. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. *Análise de discurso - princípios e procedimentos*. 8. ed. São Paulo: Pontes, 2009.

_____. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

_____. *Introdução às ciências da linguagem - Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado de argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

RICCI, Gabriela. *Samba e bossa nova: Um estudo de aspectos da relação texto-música*. 82f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

RUFINO, Janaína de Assis. *As mulheres de Chico Buarque: Análise da complexidade discursiva de canções produzidas no período da Ditadura Militar*. 130f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

SANTOS, José Fernando dos. *Vandré: O homem que disse não*. São Paulo: Geração editorial, 2015.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. 10. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

TATIT, Luiz. *A canção*. São Paulo: Atual, 1987.

ZATTAR, Neuza. *Prédio urbano em ruína: a dupla interdição nos espaços da cidade*. 2018. (No prelo).