

O ETHOS DO COMPOSITOR DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NO CONTEXTO DA DITADURA MILITAR: UMA LEITURA INTERTEXTUAL

Maria Aparecida Rocha Gouvêa
UERJ/ UniFOA

Introdução

“Quero pedir-lhes que digam ao mundo todo que no Brasil se tortura. Peço-lhes porque amo profundamente a minha pátria e a tortura a desonra.” (CÂMARA, apud Gaspari, 2002, p. 153). Assim, D. Hélder Câmara, protegido pela voz de autoridade da Igreja, se pronunciou em Paris num discurso emocionante que denunciava os horrores da ditadura militar. Entretanto, essa voz de autoridade não era extensiva a todos os brasileiros. Aqui, a ordem era “cale-se”, pois aquele que enunciava a verdade, certamente pagaria com dor a sua coragem.

A partir desse contexto histórico, apresenta-se a proposta desta pesquisa. Pretende-se analisar o papel do intertexto/interdiscurso na construção do ethos discursivo dos compositores da MPB. Justifica-se o presente estudo pelo interesse linguístico/discursivo, histórico e cultural que a produção artística manifestou nesse recorte temporal.

Partindo-se do pressuposto que o tema é interdisciplinar, há a necessidade de se pesquisar em fontes/teorias que contemplem os aspectos históricos, linguísticos/discursivos e culturais da época. Para a análise do contexto histórico-cultural, serão consultadas as referências contidas em Fausto, Gaspari, Mello, Stephanou e Eugênio. A investigação linguística estará amparada nos pressupostos teóricos sobre o princípio da intertextualidade e da interdiscursividade de Bakhtin, Koch, Bentes e Cavalcante, Kristeva, Valente e Sant’Anna. A análise discursiva terá embasamento nas teorias sobre o ethos, defendidas por Maingueneau e Charaudeau.

1. A construção do ethos discursivo no período da ditadura militar:

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

Sobre o poder da palavra e a construção do ethos, Amossy (2005, p. 9) defende que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.” Nessa construção, estilo, competência linguística e crenças participam dessa representação, evidenciando um entrelaçado de papéis.

Nesse período, manifestar opiniões contrárias ao regime militar era optar por ser alvo de perseguição e tortura. Dessa forma, a arte, como símbolo de formação de opiniões e de resistência, procurava concretizar o discurso contrário, construindo um ethos discursivo em oposição ao ethos das forças armadas, como defende Stephanou (2001, p. 300):

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

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

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

Nesse contexto, os compositores perceberam que deveriam encontrar formas de dizer o que não podia ser dito e procuravam trabalhar a mensagem para atingir esse objetivo. A canção deveria parecer inocente a ponto de a censura não perceber tal intenção. Mello (2003, p. 222) conclui que “daí nasceu um profundo diálogo entre o músico censurado e a platéia libertária. A platéia sabia o que o poeta não podia, mas queria dizer. E sabia decodificar.” Dessa forma, a arte também se militarizou, porém com outro tipo de arma: o discurso.

Nessa perspectiva, o intertexto/interdiscurso teve papel fundamental, pois, muitas vezes, foi utilizado com determinadas intenções, principalmente para se proteger da ação da censura.

2. O papel do intertexto nas letras de música da MPB no contexto da ditadura militar:

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

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

Não se pode deixar de registrar também que optar pela utilização do intertexto significa agregar valores semânticos ao já-dito, como defende Bauman (2004 apud KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2008, p. 17): “Toda e qualquer retextualização de um texto prévio implica uma mudança de chave, uma alteração em sua força ilocucionária e em seu efeito perlocucionário – ou seja, no que ele vale (count as) e no que ele faz.”

Este artigo não se deterá nas classificações de intertexto/interdiscurso, amplamente exploradas por Koch, Bentes e Cavalcante (2008), Sant’anna (2002), Valente (2002), entre outros, mas na intenção da utilização desse princípio linguístico e sua relação com a construção do ethos discursivo.

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

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

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

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

A letra em questão, uma composição de Arnaldo Batista e Rita Lee, denominada “Dom Quixote”, participante do IV Festival de Música Popular Brasileira, era um texto pastichado. Na música, os compositores utilizam a personagem literária para ironizar a figura do soldado que, após rifar sua armadura e sua espada, chupa chicletes, se transforma em um cantor de TV e é abandonado por Dulcinéia, que se casa com outro. Nos versos finais, os compositores parafraseiam a famosa fala de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, apresentador de programa de auditório dos anos 60 e 70: “Palmas pra ele, que ele merece”.

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

Dom Quixote - 1967

(...)

Ei, vê que tudo mudou

E a donzela casou

E os jornais todos a anunciar

Dulcinéia que vai se casar

E os jornais todos a anunciar

Armadura e espada a rifar

Dom Quixote cantar na TV

Vai testar, vai subir...
Palmas pra Dom Quixote
Que ele merece.

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

De lá para cá, o contexto histórico se modificou, entretanto a voz desse período ainda ecoa seu grito de guerra em nossos ouvidos. Isso denota a construção de um ethos discursivo de importância histórica e cultural que serve de modelo para a sociedade, já que estabelece uma inter-relação entre locutor e locutário.

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

Dessa forma, no contexto histórico da ditadura militar, pode-se constatar a necessidade de se estabelecer o discurso do contra-poder como forma de reação ao discurso do poder militar. Evidentemente, esse discurso deveria ser mascarado, uma forma de se proteger da ação da censura. Aqui, é importante lembrar a noção de máscara defendida por Charaudeau (2008, p. 7)

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

Durante o período da ditadura, o acervo folclórico nacional também foi muito utilizado pelos compositores com o objetivo de protestar contra o regime militar, como se pode observar nas letras das canções a seguir.

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

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

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

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

Divino, Maravilhoso - 1968

Atenção ao dobrar a esquina
Uma alegria, atenção menina
Você vem, quantos anos você tem?
Atenção, precisa ter olhos firmes
Pra este sol, para esta escuridão
Atenção, tudo é perigoso

Tudo é divino, maravilhoso
Atenção para o refrão, uau!
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
É preciso estar atento e forte
Não temos tempo de temer a morte
(...)

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

Pra não dizer que não falei das flores – 1968

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

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

Hino da Independência

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

3. O papel do interdiscurso nas letras de música da MPB no contexto da ditadura militar:

Fiorin (2003, p. 32) define interdiscursividade como o “processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro”, enfatizando que “a interdiscursividade não implica a intertextualidade, embora o contrário seja verdadeiro, pois, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta”.

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

3.1 O reacionário

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

Viola enluarada – Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle – 1967

A mão que toca um violão
Se for preciso faz a guerra
Mata o mundo, fere a terra
A voz que canta uma canção
Se for preciso canta um hino
Louva a morte
Viola em noite enluarada
No sertão é como espada

Esperança de vingança
O mesmo pé que dança um samba
Se preciso vai à luta
Capoeira
Quem tem de noite a companheira
Sabe que a paz é passageira
Pra defendê-la se levanta
E grita: Eu vou!
(...)

Pode-se observar no texto, marcas linguísticas que funcionam como “escudo” contra a ação da censura durante o regime militar, principalmente pela utilização da metonímia nos versos “a mão que toca o violão”, “a voz que canta uma canção” e “o mesmo pé que dança um samba”. Esse recurso imprime um caráter não-determinante do sujeito da ação – a não-pessoa, muito utilizado no período da ditadura militar, que se rompe no verso “eu vou” marcando a identificação do enunciador. Embora, a imagem que, normalmente, se faz de um compositor acione um ethos passivo, as escolhas lexicais do compositor evidenciam um ethos reacionário, disposto a surpreender o “adversário”: guerra, mata, fere, morte, espada, vingança, luta.

Pra não dizer que não falei das flores – Geraldo Vandré – 1968

Caminhando e cantando, seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Nas escolas, nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção
(...)
Vem, vamos embora
Que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora
Não espera acontecer.
(...)

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

O texto evidencia um ethos construído através da utilização da 1ª pessoa do plural, assumindo uma voz compartilhada com o povo brasileiro. Tal uso não se constitui uma soma de indivíduos, mas um sujeito coletivo que representa a força da união. O uso do imperativo no refrão da canção demonstra o caráter argumentativo e persuasivo do texto, concretizando a tese do compositor: convocação à reação. As escolhas lexicais colaboram para esse caráter argumentativo, denotando que a reação é uma ação positiva: canção, todos iguais, braços dados, amores, flores, certeza, história, aprendendo, ensinando. Pode-se observar também que no verso “caminhando e cantando e seguindo a canção”, a opção pelo gerúndio imprime o aspecto inacabado, que não pode deixar de acontecer, enriquecido com a soma de ações marcadas pela conjunção aditiva “e” ligando as orações.

3.2 O porta-voz da felicidade

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

Olé, olá – Chico Buarque – 1965

Não chore ainda não, que eu tenho um violão
E nós vamos cantar
Felicidade aqui pode passar e ouvir
E se ela for de samba há de querer ficar
Seu padre toca o sino que é pra todo mundo saber
Que a noite é criança, que o samba é menino

Que a dor é tão velha que pode morrer
Olê, olê, olê, olá

(...)

Não chore ainda não, que eu tenho uma razão
Pra você não chorar
Amiga, me perdoa, se eu insisto à toa
Mas a vida é boa para quem cantar
Meu pinho, toca forte que é pra todo mundo acordar
Não fale da vida, nem fale da morte
Tem dó da menina, não deixa chorar
Olê, olê, olê, olá

Observa-se que a escolha lexical do compositor evidencia a construção da imagem de um enunciador tão feliz que é capaz de influenciar outras pessoas: violão, cantar, felicidade, samba, sino, “dor que morre”, olê, olá, amiga, vida, boa, toca, forte, acordar. Constata-se também que os vocábulos relacionados à infância conotam o apagamento da realidade: a inocência, a importância da brincadeira. O uso do imperativo na 3ª pessoa do singular “não chore” iniciando as estrofes marca a intenção de persuasão do enunciador que, para concretizá-la, se transforma em pessoa ampliada no verso “e nós vamos cantar”.

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

(...)

Eu, por mim, queria isso e aquilo
Um quilo mais daquilo, um grilo menos disso
É disso que eu preciso ou não é nada disso
Eu quero todo mundo nesse carnaval...

Eu quero é botar meu bloco na rua
Brincar, botar pra gemer
Eu quero é botar meu bloco na rua
Gingar pra dar e vender.

Nessa composição, constata-se a indeterminação dos referentes dos pronomes demonstrativos e as respectivas contrações - isso, aquilo, daquilo, disso – na construção de um ethos que pode/necessita dizer sem dizer, imprimindo um caráter de identificação parcial da mensagem, mas inferida pela plateia. Essa marca linguística se contrapõe ao uso da pessoa restrita, marcada pelo pronome “eu”, que busca no carnaval o apagamento da realidade, o momento de alegria.

3.3 O idealista

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

Disparada – Geraldo Vandré e Théo de Barros – 1966

(...)

Então não pude seguir, valente lugar tenente
E o dono de gado e gente, porque gado a gente marca
Tange, ferra, engorda e mata
Mas com gente é diferente

Se você não concordar, não posso me desculpar
Não canto pra enganar, vou pegar minha viola
Vou deixar você de lado, vou cantar noutro lugar.

(...)

Na canção de Geraldo Vandré e Théo de Barros, um clássico dos festivais de MPB, as escolhas lexicais constroem um ethos consciente da intenção do ethos autoritário do regime militar – tratar o cidadão brasileiro como animal: gado, marca, tange, ferra, engorda, mata. Identifica-se também a pessoa restrita (determinada pelas desinências verbais) se dirigindo a cada locutário (você) com a intenção de chamá-lo individualmente à consciência para a reação. O verso iniciado pela condicional “se você não concordar, não posso me desculpar” colabora para a construção desse ethos, imprimindo um caráter decidido e seguro de seus ideais, mesmo que a única saída seja ir embora, cantar em outro lugar.

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

(...)

A canção que eu trago agora
fala de toda a nação.
Andei pelo mundo afora
querendo tanto encontrar
um lugar pra ser contente
onde eu pudesse mudar.
Mas a vida não mudava
mudando só de lugar.

(...)

Nessa canção de Geraldo Vandré e Hilton Acioly, também dos Festivais de MPB, evidencia-se a marca de pessoa restrita – eu – para identificar um ethos arrependido de ter desistido de seus ideais. A construção dessa trajetória é marcada pelos tempos verbais e seus aspectos: trago – o presente pontual; andei – o passado pontual; mudava – o passado durativo, apoiado no gerúndio mudando e no advérbio só, ratificando a duratividade do tempo verbal pretérito imperfeito.

Conclusão:

Há de se registrar aqui o caráter criativo e profícuo da língua diante da opressão e do sofrimento. O ser humano, por natureza, sempre utilizou e sempre utilizará recursos para se defender em momentos de conflito e, nesse contexto, a língua era um poderoso instrumento.

A produção musical dessa época se constitui um valioso material para análise linguística, pois identifica o ethos discursivo representando o sujeito histórico do contra-poder. Nessa perspectiva, constata-se a importância do intertexto/interdiscurso na construção desse ethos, já que a linguagem subliminar era um componente essencial para a “sobrevivência” da intenção discursiva, utilizado com competência pelos compositores.

Referências:

- AMOSSY, Ruth (org.) *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Discurso político*. Trad. Fabiana Komesu e Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Contexto, 2006, p. 114.
- _____. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHARAUDEAU, Patrick, MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.
- EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959 – 1969)*. São Paulo: USP, 1998.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 395-550.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana L. P., FIORIN, José Luiz.(org.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura escancarada*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.
- JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2008.
- _____. *Cenas da enunciação*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MOTTA, Ana Raquel, SALGADO, Luciana. (orgs.) *Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, 2008.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. São Paulo: Ática, 2002.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, 328 p.

VALENTE, André Crim. Intertextualidade: aspecto da textualidade e fator de coerência. In: *Língua e transdisciplinaridade: rumos, conexões sentidos*. Claudio Cesar Henriques e Maria Teresa Gonçalves Pereira (orgs.). São Paulo: Contexto, 2002.