



**SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ABAETETUBA
FACULDADE DE CIÊNCIAS DA LINGUAGEM
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS-LÍNGUA PORTUGUESA**

VERÔNICA DE FÁTIMA FERREIRA E VITOR

**A INTERTEXTUALIDADE NAS MÚSICAS DE PROTESTO DO BRASIL
DITATORIAL**

**ABAETETUBA-PA
FEVEREIRO /2018**

[Digite texto]

VERÔNICA DE FÁTIMA FERREIRA E VITOR

A INTERTEXTUALIDADE NAS MÚSICAS DE PROTESTO DO BRASIL DITATORIAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Ciências da Linguagem, vinculada à Universidade Federal do Pará - Campus Universitário de Abaetetuba/ Baixo Tocantins, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras-Língua Portuguesa. Sob orientação da Prof.^a Dra Rosângela do Socorro Nogueira de Sousa.

ABAETETUBA-PA
FEVEREIRO/2018

VERÔNICA DE FÁTIMA FERREIRA E VITOR

A INTERTEXTUALIDADE NAS MÚSICAS DE PROTESTO DO BRASIL DITATORIAL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Ciências da Linguagem, vinculada à Universidade Federal do Pará - Campus Universitário de Abaetetuba/ Baixo Tocantins, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Letras-Língua Portuguesa. Sob orientação da Profa Dra Rosângela do Socorro Nogueira de Sousa.

Data de Defesa: _____

Resultado: _____

BANCA EXAMINADORA:

Profa Dra Rosângela Nogueira
Orientadora – UFPA

Prof Me José Eduardo Pastana Silva
EXAMINADOR 01

Profa Dra Maria Adelina Rodrigues Farias
EXAMINADOR 02

Profa Rosa Maria Ramos Bentes
EXAMINADOR 03

[Digite texto]

RESUMO

Este trabalho propõe uma análise da letra das músicas “perseguição (mais fortes são os poderes do povo)” de Glauber Ricardo, “enquanto seu lobo não vem” de Caetano Veloso e “Cálice”, escrita por Chico Buarque e Gilberto Gil; músicas de protesto do período ditatorial militar do Brasil, o qual ocorreu entre os anos de 1964 até 1985. Examinar as ocorrências da intertextualidade presentes nas canções, assim como, mostrar a grandeza e o valor deste fenômeno tanto no âmbito textual, quanto na esfera histórica-social. Para tanto, foram utilizados os pressupostos de Koch, Bentes e Cavalcante (2007) e Koch (1997) para delimitar a fundamentação teórica, os tipos das ocorrências e como elas se comportam no texto; A exploração histórica está baseada em Codato (2005) e Ferrari, Pereira (2009), os quais possibilitaram um alicerce histórico necessário para o entendimento do contexto. A partir do contexto histórico, o *corpus* do trabalho se deu e a escolha das músicas se concretizou. A escalação destas três músicas ocorreu em deferência de serem consideradas significativas em meio ao período tratado. Por meio das análises, pode-se concluir que as vozes expressas pela intertextualidade marcam uma nova leitura do objeto de estudo e proporcionam um rico e novo repertório de interpretações, ideias, sentimentos e conceitos através dos intertextos empregados, o que nos propicia a readquirir conceitos e lembranças anteriores e enriquece em todo o tempo a história e a cultura popular brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Música. Ditadura militar.

RESUMEN

Este trabajo propone un análisis de la letra de las canciones “Persecución (más fuerte son los poderes del pueblo)” de Glauber Ricardo, “Mientras su lobo no viene” de Caetano Veloso y “Cáliz” escrita por Chico Buarque y Gilberto Gil; canciones de protesta del período dictatorial militar en Brasil, lo cual ocurrió entre los años 1964 hasta 1985. Examinar las ocurrencias de la intertextualidad presentes en las canciones, así como, mostrar la grandeza y el valor de este fenómeno tanto en el ámbito textual, cuanto en la esfera histórica-social. Por lo tanto, fueran utilizados los presupuestos de Koch, Bentes y Cavalcante (2007) y Koch (1997) para delimitar la fundamentación teórica, los tipos de las ocurrencias y como ellas se comportan en el texto; la exploración histórica está basada en Condato (2005) y Ferrari, Pereira (2019), los cuales posibilitan el basamento histórico necesario para el entendimiento del contexto. La escalación de estas tres canciones ocurrió en consideración de su significado en medio al período tratado. Por medio del análisis, se puede concluir que las voces expresadas por la intertextualidad marcan una nueva lectura del objeto de estudio y proporcionan un rico y nuevo repertorio de interpretaciones, ideas, sentimientos y conceptos a través de los intertextos empleados, lo que nos propicia a readquirir conceptos y recordaciones anteriores y enriquecer en todo el tiempo la historia y la cultura popular brasileña.

PALABRAS-CLAVES: Intertextualidad; Canción; Dictadura militar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	8
2.1 Intertextualidade: A origem do termo	8
2.2 As tipologias intertextuais	9
3 A DITADURA MILITAR NO BRASIL	11
3.1 “Anos de chumbo”	12
3.2 A Música Popular Brasileira em tempos de censura	14
4 METODOLOGIA	15
5 ANÁLISE DE DADOS	16
5.1- Perseguição (Mais fortes são os poderes do povo)	16
5.2- Enquanto seu lobo não vem	18
5.3- Cálice	21
6 CONCLUSÃO	24
REFERÊNCIAS	26

INTRODUÇÃO

No momento em que dois textos passam a ter uma relação direta e dialogar entre si, tem-se a intertextualidade. Este fenômeno unido à origem de novos textos e seus contextos pode ocorrer em vários tipos de gêneros, entretanto, neste trabalho será tratado da intertextualidade e suas ocorrências nas músicas de protesto no período ditatorial do Brasil, o qual significou uma notável etapa da história deste país, onde a MPB como gênero, que será explicitado em posterior, serviu como instrumento de engajamento social e de resistência.

Ao longo deste trabalho será explanado o percurso da intertextualidade com base, inicialmente, nas considerações de Koch (1997) e Koch, Bentes e Cavalcante (2007), inspirados nos pressupostos de Júlia Kristeva que nos anos 60, estabeleceu o conceito de intertexto onde diz que todo texto dispõe de um intertexto. Inicialmente, tratou-se a intertextualidade em duas formas, em sentido amplo e em sentido restrito e subdividindo-se em: Temática, estilística, explícita e implícita, entre outras. Bem como, por meio de Negri (2017) tratou-se de mostrar os exemplos de intertextualidade e como eles são identificados nos textos. Outra vertente tratada neste projeto está no viés histórico, baseado em Condato (2005) para explicitar e explorar esta etapa da história do Brasil situada entre os anos de 1964 a 1989, da mesma maneira que, Ferrari, Pereira (2009) foi usado para delimitar entender qual o ambiente musical da época e como se constituiu este cenário de prestígio conhecido internacionalmente, através da “era dos festivais”. Por conseguinte, na análise do *corpus*, três músicas foram escolhidas pela sua representatividade, as três, se situam em datas de origem diferentes, contudo, possuem o mesmo contexto e finalidade. Assim, tornou-se possível identificar como a intertextualidade pode ser usada como ferramenta de argumentação, crítica e resistência em termos obscuros.

O principal intuito desta pesquisa está em mostrar e destacar a intertextualidade como um importante artifício usado pelos artistas para burlar a censura do período e que através dela se tornou possível “dar voz” as suas almas e consequentemente nos proporcionar obras extraordinárias, com extensa riqueza de detalhes, as quais descrevem seus sentimentos, angústias, aflições e desejos. Logo, em busca de encontrar intertextos que fundamentam tais teorias as análises se estruturaram, desse ponto se dá a importância de se investigar e analisar tal fenômeno nestas canções, na conjuntura política atual, tais estratégias encobertas devem ser nítidas e mostradas à sociedade, principalmente, em virtude dos tempos políticos turbulentos onde as conquistas alcançadas desde o fim do período ditatorial militar até nos dias atuais, estão ameaçadas.

[Digite texto]

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

As tipologias de Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982) que inspiraram Koch, Bentes e Cavalcante (1997 e 2004) foram os pressupostos utilizados para apontar, neste trabalho, de que forma a intertextualidade se abrange por meio de suas tipologias, as quais serão usadas para, posteriormente, subsidiar as análises do *corpus*. É importante ressaltar o conceito de Genette (1982), ao classificar os diálogos como uma relação de transtextualidade, a qual seria toda a relação entre um texto e outro que extrapole a unidade textual, isto é, na realização no entrelace de textos e na relação que eles estabelecem.

2.1 Intertextualidade: A origem do termo

Diversas vezes o termo intertexto foi atribuído a Mikhail Bakhtin, por conta de seus estudos apresentarem o significado da terminação, como no livro “dialogismo e polifonia”, onde o autor declara:

(...) Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? (...) O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor) (BAKHTIN, 1992: 337 apud SOUZA,[20-?], p 121.).

Entretanto somente em 1960 com Julia Krisvera, crítica literária francesa, o termo Intertexto foi oficializado, quando, então, a mesma se inspirou nos escritos de Bakhtin ao alegar, em suma, que, para um texto ser produzido, é necessário que ele seja baseado em outros textos. Logo, todos os textos já produzidos se encontram interligados.

Assim, a definição mais conhecida e aceita de intertexto é a de Kristeva, a qual diz que: “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)” (2005: 68). Posteriormente, Bakhtin (1986 apud Koch, Bentes e Cavalcante, 2007) declara seu posicionamento ao concluir e concordar com a afirmativa de Kristeva, de que os textos se interligam, assim como influenciam um ao outro quando são produzidos. Logo, são criados “diálogos” entre os textos. Assim, através dos textos “diálogos possíveis” (Koch, Bentes e Cavalcante, 2007) e “O texto e a construção dos sentidos” (Koch 1997), serão delimitados os tipos de intertextualidade que trataremos nas análises deste trabalho.

[Digite texto]

2.2 As tipologias intertextuais

De forma geral, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), Koch, Bentes e Cavalcante (1997 e 2004) organizam a intertextualidade entre sentido amplo (*lato sensu*) e restrito (*stricto sensu*). Deste modo, Koch (1997) faz uma retomada de forma dinâmica e acessível dos dois tipos de intertextualidade mais recorrentes e presentes nos textos: A Intertextualidade em sentido amplo e em sentido restrito. Na *lato sensu*, intertextualidade de sentido amplo, a intertextualidade se aproxima da interdiscursividade, na sua essência. Afinal, sua condição se dá a partir do intertexto como produtor de sentido, ou seja, para um texto possuir sentido é necessário que o mesmo “converse” com conhecimentos próprios presentes no intelecto do receptor, mesmo que inertes, até então. Logo, conclui-se que todo discurso, ou texto, é produzido através do relacionamento de discursos prévios.

Verón (1980) aponta também a pesquisa sociosemiológica como produtora de sentido. Para ele, deve-se considerar, primeiramente, um universo amplo de discursos, pois é necessária a utilização da intertextualidade para a produção de sentido, assim como a intertextualidade também é um meio de diálogo entre mundos diferentes onde não se possui uma relação lógica e, por fim, na produção do discurso, a intertextualidade se relaciona com intertextos independentes e aleatórios, na produção do sentido, embora, não utilizado de forma direta. Sendo assim, segundo o autor, uma intertextualidade “profunda”.

Na *stricto sensu*, intertextualidade de sentido restrito, Koch (1997) diz que a “Intertextualidade em sentido restrito é a relação de um texto com outros textos previamente existentes, isto é, efetivamente produzidos”. Nessa tipologia, temos: Temática (temas em comum no mesmo texto); Estilística ou estrutural (quando um estilo, tipo textual ou até variedades linguísticas são imitadas em um texto); Intergenérica (quando, para se obter um outro tipo de sentido, um gênero desempenha a função de outro); Explícita (citação, referência ou menção de um autor no texto); Implícita (quando a fonte não é usada, entretanto é mencionada no texto, isto é, plágio e alusão); Das diferenças (atribuir sentido de desordem); Das semelhanças (aferir valores). Assim, dentro da esfera *stricto sensu* temos:

A **intertextualidade temática**, que aborda as áreas do saber, as quais, compartilhadas, possuem a mesma temática e podem ser encontradas em textos acadêmicos ou científicos, revistas, filmes, músicas e demais textos.

A **estilística**, como o próprio nome já faz deduzir, refere-se à abordagem que um autor usa para descrever determinado assunto com o intuito de usar a mesma forma ou repetir

o mesmo conteúdo, como é o caso das paródias, imitação de vocabulários, idioletos, entre outros.

A **intergenérica** corresponde à relação entre gêneros, isto é, quando um gênero se sobrepõe ao outro no seu sentido de origem, isto é, um gênero toma para si a função do outro na produção de um novo sentido e estilo, diferente do original, como é o caso das tirinhas humorísticas em jornais.

A **intertextualidade explícita e implícita**; a primeira condiz à citação, já as implícitas são o plágio e alusão. Na intertextualidade explícita, tem-se a citação, a qual, no momento em que o autor é mencionado no texto alheio, juntamente com seu texto há marcações, sinalização ou qualquer outro tipo de recurso que atribua a ele o valor devido. A intertextualidade explícita ocorre em três casos: Intertexto alheio, sua formação acontece através da “voz” do autor, citado ou não, no enunciado sendo esta introduzida, ou não, por mecanismos ou expressões de fala; intertexto próprio quando a intertextualidade se dá por meio de retomadas de algumas referências ou segmentos de texto de própria autoria do autor citados no seu próprio texto; enunciador genérico são as falas introduzidas em um texto, onde há um enunciador indeterminado que possui vozes anteriores ilimitadas as quais são usadas na construção de tal discurso, isto é, não podem ser atribuídas a um único e específico enunciador; é o caso dos provérbios e ditos populares, por exemplo. Na intertextualidade implícita, a fonte não é citada, entretanto, o receptor é capaz de deduzir ou recuperar mentalmente que a ideia passada foi usada na construção do referido discurso, como é o caso das paródias, ironias e se dá no ato do autor ser citado tacitamente no texto, sem referências ou qualquer mecanismo que possam atribuir valor ao verdadeiro autor do enunciado.

A **intertextualidade das semelhanças e das diferenças**. A primeira ocorre quando o intertexto é usado como base de referência de orientação argumentativa; a segunda acontece no ato de um texto se agrupar a outro, tomando sua forma a fim de julgar o valor do texto, menosprezando-o. Ocorre na fusão do texto com o intertexto usado para, segundo Koch, seguir-lhe a orientação argumentativa e, frequentemente, para apoiar-se nele a argumentação. Esta fusão pode ser conferida para ridicularizar ou até mesmo para atribuir notoriedade em determinado texto. É o que Maingueneau (1987) denomina de “valor de subversão”.

2.3 Os exemplos e classificações da intertextualidade

No trato das tipologias, têm-se os exemplos e classificações da intertextualidade segundo Negri (2017):

Alusão: No ato de comparar este exemplo é usado para fazer referência implícita ou explícita e se diferencia da comparação por estar vinculado ao diretamente ao contexto.

Citação: Ato de reproduzir um dito no seu discurso e dar nome do verdadeiro autor do enunciado. Dentre esta, temos a *Ipsis litteris*, citar com as mesmas palavras e a citação livre, também chamada de paráfrase, quando há a apropriação da fala do outro, no entanto, se indica a origem da ideia usada.

Epígrafe: Fragmento de um texto ou um excerto posto no início do enunciado para dar exemplo ou reflexão ao texto apresentado.

Metáfrase e Paráfrase: A primeira concerne no ato de traduzir literalmente palavra por palavra de um texto, sem o cuidado na alteração de sentido. A segunda trata-se da tradução do texto, entretanto, ocorre a atenção de mudança no sentido, isto é, não ocorre a tradução literal das palavras.

Paródia: Com o intuito de ridicularizar ou enaltecer um discurso, o mesmo é recriado com um novo sentido.

Pastiche: Imitação explícita de outros autores diferencia-se da paródia por não ter a intenção de ridicularizar o discurso original.

Plágio: Apropriação da expressão do outro, usada como se fosse de autoria própria.

Tradução: Quando ocorre a transposição de um enunciado em uma língua para outra, de forma que ambas sejam do conhecimento do tradutor.

Versão: Ocorre no momento em que um texto é usado para dar suporte a um novo enunciado.

Bricolagem: Comumente utilizado nas artes plásticas, no entanto, aparece também na literatura. Incide na colagem literal de outros enunciados para ser criado um original.

Sample: Possui as mesmas características da bricolagem, porém, aparece com mais frequência nas músicas, quando um autor se apropria de um trecho da música de outro para ser usado em sua nova canção sem referenciar o autor original.

3 A DITADURA MILITAR NO BRASIL

Com base em Codato (2005) será elaborada uma breve retomada histórica do Brasil. O regime militar ditatorial se manteve entre os anos de 1964 até 1989, isto é, 25 anos e

[Digite texto]

podemos dividi-lo em quatro fases: A primeira, governada por Humberto de Alencar Castelo Branco e Artur da Costa e Silva de 1964 a 1968; a segunda regida por Emílio Garrastazu Médici de 1969 a 1974, posteriormente a fase governada por Ernesto Beckmann Geisel de 1974 até o ano de 1979 e, por fim, do ano de 1979 a 1985, governada por João Baptista de Oliveira Figueiredo.

Após o golpe militar, em 1964, o deputado Ranieri Mazzilli, presidente do congresso, tomou posse de imediato por estar na linha de sucessão. Em 9 de abril de 1964, primeiro ato institucional (AI-1) foi anunciado, o qual instituía ao poder executivo diversas ações, dentre elas declarar o direito de sítio, isto é, atribuir total poder ao executivo e submeter os poderes judiciário e legislativo a ele, em defesa da ordem do país.

Assim, dias depois, o general Humberto Castelo Branco foi eleito presidente da república e primeiro presidente da era ditatorial no Brasil. Após a implantação do AI-1, o processo de enalço daqueles que eram considerados opositores ao “comando supremo” ocorreram e, frequentemente, casas foram invadidas, os primeiros casos de tortura por militares se registraram. Além dos cidadãos civis, alguns políticos, os que não compactuavam nem apoiavam o golpe, tiveram seus direitos privados e uma dezena deles teve seu mandato cassado.

O segundo ato institucional (AI-2) foi estabelecido no final do ano de 1965, dentre outras medidas, determinou que o presidente do Brasil fosse eleito por meio das eleições indiretas e o terceiro ato institucional (AI-3), dentre outras medidas, ampliou o decreto das eleições indiretas para as escolhas dos governos de estados e municípios. No ano de 1966, o quarto ato institucional foi instaurado, com uma nova constituição para o Brasil através de uma sessão extraordinária no Congresso. Em 1967, a nova constituição e com ela um “novo” governo entrou em vigor, Castelo Branco foi substituído por Artur Costa e Silva, seus “anos de chumbo”.

3.1 “Anos de chumbo”

Conhecido como o momento mais turbulento da história do Brasil, ocorreu entre os governos de Costa e Silva, através da exposição no quinto ato institucional (AI-5) e o final do governo de Médici. Esse período foi marcado por protestos nas ruas, manifestações estudantis, passeatas, mortes, prisões e muita tortura. A partir da morte de Édson Luís de Lima Souto, causada por um agente da polícia, em uma manifestação no Rio de Janeiro, deu-

[Digite texto]

se início a grandes passeatas pelas ruas de todo o país. Estas sempre marcadas por muita violência, repressão, morte e prisões. Além dos transtornos nas cidades, nos campos, lutas armadas eram cada vez mais comuns e verdadeiras guerras rurais ficaram cada vez mais frequentes. Em 1968, Costa e Silva editou o AI-5 e decretou recesso ao congresso nacional além de atribuir plenos direitos ao executivo na cassação de seus mandatos e direitos políticos, negando o direito a *habeas corpus* e prerrogativas políticas.

Em 1969, Médici tomou posse e com ele o “milagre econômico” trouxe entusiasmo aos brasileiros, por meio de propagandas acompanhadas do lema “Brasil: ame-o ou deixe-o” tentavam calar as vozes da oposição e manipular a real situação de massacre que o povo sofria nas ruas diariamente, assim como mascarava a grande dívida econômica para os posteriores governos. Os “anos de chumbo” deixaram um ferimento muito profundo na história do Brasil, um saldo de mortes forçadas, corpos que nunca foram encontrados, desaparecimentos mal explicados. Segundo a Comissão Nacional da Verdade (CNV), foi levantada uma lista com mais de 400 nomes de pessoas vítimas deste período, entretanto, sabe-se que o número pode ser muito maior. Afinal, diversos estudantes, intelectuais, artistas, políticos, jornalistas, militantes, professores entre outros, foram levados pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), como ameaça a nação e por serem acusados de propagarem o comunismo no Brasil e desapareceram e seus familiares, até os dias atuais, não possuem notícia alguma de seus destinos. Uma grande mancha de sangue na história deste país, a qual jamais será esquecida.

Em 1967, Emílio Garrastazu Médici foi indicado à presidência da república e o apogeu do regime militar foi a marca de seu governo, onde se intensificaram os protestos e a resistência foi acentuada, assim como a repressão e a censura, principalmente dos meios de comunicação; prisões políticas, desaparecimentos, mortes, tortura, tornaram-se cada vez mais corriqueiras, pois era crescente o número de simpatizantes do governo comunista. Assim, algumas operações, como a Operação dos Bandeirantes (Oban) foram expandidas para departamentos, a fim de desenfrear e banir tais ideais. O Comando de Operações e Informações (DOIs) e o Comando de Operações de Defesa interna (CODI) e outros órgãos do governo foram criados a partir de operações repressivas centradas em São Paulo, com a finalidade de reprimir o comunismo no Brasil.

No ano de 1974, Médici deixou o poder e foi substituído por Ernesto Geisel, que, surpreendentemente, começou um gradual processo de mudança para a democracia. Seu governo é marcado pela crise gerada pelo “milagre econômico” e pela população insatisfeita.

Contudo, os militares tradicionais não apoiavam as decisões de Geisel e causavam ataques de forma clandestina a alguns esquerdistas, como a morte do jornalista Vladimir Herzog no DOI-Codi em São Paulo. Em 1975, e, no ano posterior, o assassinato do operário Manuel Fiel Filho, morto com as mesmas características do jornalista. Geisel, em 1975, acaba com o AI-5 e abre espaço novamente para a democracia no Brasil. Apesar disso, as eleições para presidente ainda eram feitas pelo colégio eleitoral.

Logo, o ano de 1978, com o general João Baptista Figueiredo, último presidente do governo ditatorial, foi marcado pela redemocratização do país, iniciada no governo anterior. A lei da anistia foi decretada, diversos presos políticos exilados retornaram ao Brasil, no entanto, operações de repressão clandestinas ainda eram desenvolvidas. Em 1979, o pluripartidarismo foi reestabelecido e este ato possibilitou que os partidos políticos voltassem a funcionar em sua normalidade, mas a crise econômica gerava revolta nas ruas e movimentos como as “Diretas Já” em 1984 ganhavam força nas ruas e pediam eleições diretas para presidente. Todavia, o colégio eleitoral elege o deputado Tancredo Neves como novo presidente da República e marca o fim da ditadura militar no Brasil, porém, antes do mesmo assumir o cargo, acaba sofrendo de uma grave doença e falece, seu vice José Sarney assume e aprova em 1988 uma nova constituição para o país instituindo novos princípios de democracia no Brasil.

3.2 A Música Popular Brasileira em tempos de censura

Com o regime ditatorial militar imposto em 1964, se instaurou no Brasil um novo governo, marcado por perseguições políticas, tortura, exílio e mortes, embasadas no argumento de redemocratizar o país. Diante disso, segundo reportagens da época apontaram que diversos músicos, artistas plásticos, universitários, jornalistas, dentre outros, cada um em sua área de atuação usavam seu melhor para resistir e contribuir com sua luta, desde o questionamento a levar para a população informação e engajamento, como foi o caso das músicas de protesto que mesmo em meio a censura conseguiu romper com os paradigmas impostos.

A este respeito, deve-se destacar o empenho dos cantores e compositores de MPB que nesta época da história do Brasil, usavam de suas canções para descrever e denunciar a repressão e a censura sofridas pelo Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). É importante ressaltar a diferença de Música Popular Brasileira e MPB, a primeira, se refere a uma esfera maior, de todas as produções musicais geradas no Brasil, de estilos e gêneros [Digite texto]

diferentes; já a segunda, trata-se de um gênero específico preocupado com a denúncia social, derivado da bossa nova que surgiu na década de 60 e ganhou propensão nos anos do regime militar. Para a propagação deste gênero nos anos 60 se deu através, principalmente, de emissoras de rádio e televisão, as quais deram início aos festivais de música que logo se popularizaram em todo o território nacional, segundo Ferrari, Pereira (2009):

A “Era dos Festivais”, como ficou conhecido esse período, revelou um 21 momento da história da música popular em que nunca se compôs, gravou, cantou, tocou e ouviu tanta música inédita com a participação popular em massa, as canções finalistas eram votadas, comentadas e apoiadas ou não pela população. (FERRARI, PEREIRA. 2009, p.20-21).

O primeiro festival de grande porte foi organizado pela TV Excelsior em São Paulo, no ano de 1965, entretanto, os artistas da MPB não tiveram grande notoriedade. Somente no ano posterior, 1966, ganhou representatividade e em sua segunda edição o Festival Nacional de Música Popular Brasileira elegeu como a melhor música, “Arrastão” interpretada por Elis Regina e composta por Edu Lobo e Vinícius de Moraes. A partir disso, os festivais de música ganharam prestígio entre a população e diversas emissoras de televisão organizaram seus próprios festivais, os quais se propagaram por todo o Brasil basicamente com o mesmo propósito de denúncia político-social. Contudo, a “era dos festivais” enfraqueceu ao longo dos anos e principalmente com o final da ditadura militar no Brasil e o último festival de grande notabilidade foi o “Festival dos Festivais” organizado pela Rede Globo. Ainda assim, estes festivais alcançaram um número inestimável de pessoas e possibilitaram a consagração de diversos artistas dentre eles, Elis Regina, Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Edu Lobo, Caetano Veloso, entre outros.

4 METODOLOGIA

Esta pesquisa é de cunho qualitativo e tem como finalidade a análise de músicas de protesto e apontar em quais versos a intertextualidade se faz presente. Haja vista que o período destas composições foi turbulento marcado pela censura, a qual impossibilitou seus reais intentos e seus significados ficaram em subentendidos e não se pode afirmar empiricamente seus fundamentos.

Como *corpus*, foi escolhido um total de três músicas, dentre um vasto repertório de canções de protesto, as quais possuem compositores e períodos diferentes, entretanto, tem em

[Digite texto]

comum o desejo por mudança e dialogam com diversos gêneros textuais como na análise será vista a relação de uma música de protesto com um conto de fadas.

A primeira, “Perseguição” foi composta por Sérgio Ricardo no ano do golpe civil militar em 1964 e faz parte da trilha sonora do filme “Deus e o diabo na terra do sol”, o último verso, um grito do personagem Corisco, “mais fortes são os poderes do povo”, consagrou e perpetuou esta música onde é citada.

A próxima, “Enquanto seu lobo não vem”, composta por Caetano Veloso enquanto fazia parte do grupo “tropicália” o qual surgiu no ano de 1968 que se difundiu pelas diversas esferas artísticas, como o teatro e a dança além da musical.

A última é conhecida como o “hino da anistia” e retrata o final do período ditatorial, quando o povo já estava cansado de sofrer. As três se destacam entre todas pela força e proporção que possuem, mesmo com o passar dos anos, pois mostram a coragem e sentimento que jamais serão esquecidos. Em todas elas, os diversos tipos de intertextualidade se apresentam e são recorrentes como ferramentas de expressão, o que nos mostra o grande valor destas músicas, tanto textual, quanto histórico e humano.

5 ANÁLISE DE DADOS

Dentre o vasto acervo de composições musicais escritas no período ditatorial brasileiro, três canções merecem o devido destaque por apresentarem o devido conceito que este trabalho aborda, o estudo da intertextualidade nas músicas de protesto, o qual, por conseguinte será exposto ao longo das análises.

5.1- Perseguição (Mais fortes são os poderes do povo)

No ano de 1964, Glauber Rocha lançou o filme “Deus e o diabo na terra do sol”. O filme se passa no sertão nordestino e retrata a injustiça e desigualdade social, miséria, violência e diversas problemáticas vivenciadas pelos sertanejos, denotou o “cinema novo” ou “cinema do povo”, um novo estilo de produzir cinema no Brasil, com um tom mais realista e de fuga dos padrões americanos, marca o início da ditadura militar. Dentre a trilha sonora do filme, uma música ganhou notoriedade pelo contexto histórico vivenciado no período, como se pode ver a seguir:

Se entrega, Corisco!

- Eu não me entrego, não!

[Digite texto]

*Eu não sou passarinho
Pra viver lá na prisão
- Se entrega, Corisco!
- Eu não me entrego, não!
Não me entrego ao tenente
Não me entrego ao capitão
Eu me entrego só na morte
De parabelo na mão
- Se entrega, Corisco!
- Eu não me entrego, não!
(Mais forte são os poderes do povo!)*

Em relação direta com o filme, nesta música encontramos intertextualidade *stricto sensu* temática¹, afinal, a canção dialoga diretamente com o filme. Consiste no mesmo conteúdo de abordagem, isto é, a música mesmo que isolada complementa a ideia passada pelo filme e ainda que o receptor não possua o conhecimento prévio a cerca da produção, se conhecer o meio sertanejo, é capaz de perceber que o enredo traz a referência de Corisco, popular cangaceiro da época, o qual é um personagem retratado no filme e esta música complementa uma de suas falas e se faz presente na sua trilha sonora.

Em associação e resistência ao período político do Brasil, tanto a canção como o filme abordam características opostas ao governo, bem como do cenário escolhido, os personagens, sendo um deles cangaceiro, inimigo direto dos militares, a miséria da população opondo-se a imagem idealizada que o governo insistia em mostrar um país economicamente desenvolvido. Estes são alguns dos atributos totalmente opostos aos paradigmas do governo, mostrados na música e no filme, assim, todos os que simpatizavam com os mesmos ideais eram considerados subversivos.

Caso este conhecimento prévio não esteja ao alcance do ouvinte, depreende-se que leigos possam compreender e associar o conceito original ao que a composição quer transmitir, partindo do entendimento de tal sujeito em perseguição e resistência aos moldes militares.

¹ Segundo Borges (2009) a intertextualidade estilística é a forma e a maneira que um autor aborda determinado conteúdo com intenção de repetir, imitar ou parodiar estilos.

5.2- Enquanto seu lobo não vem

Composta por Caetano Veloso, no ano de 1967, a seguir, é possível identificar a letra da canção na íntegra:

Vamos passear na floresta escondida, meu amor

Vamos passear na avenida

Vamos passear nas veredas, no alto meu amor

Há uma cordilheira sob o asfalto

(Os clarins da banda militar...)

A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas

(Os clarins da banda militar...)

Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas

(Os clarins da banda militar...)

Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil

Vamos passear escondidos

Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou

Vamos por debaixo das rua

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das bombas, das bandeiras

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das botas

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo das rosas, dos jardins

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo da lama

(Os clarins da banda militar...)

Debaixo da cama

No próprio título da canção “Enquanto seu lobo não vem” é possível encontrar a referência que Caetano usou para escrever esta canção; a fábula da “Chapeuzinho Vermelho” o qual, o autor da canção usou de um trecho de uma cantiga infantil popular baseada na narrativa.

*Vamos passear pelo bosque
Enquanto seu lobo não vem*

Na canção, Caetano escreveu:

*Vamos passear na floresta escondida, meu amor
Vamos passear na avenida
Vamos passear nas veredas, no alto meu amor
(...)
Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil
Vamos passear escondidos*

Na narrativa, uma garota intitulada como “Chapeuzinho Vermelho” é designada por sua mãe a levar uma cesta com mantimentos a sua avó que morava do outro lado da floresta e no meio do caminho encontrou com o “lobo mau” que em meio aos dilemas da história, alcança a casa de sua avó a devora e posteriormente “chapeuzinho” também, contudo, no final da narrativa são salvas por um lenhador e tudo termina bem.

Além do conto de fadas expresso no título da canção, desde os primeiros versos, nos remete a ideia de resistência, pois, no verso “*Vamos passear na avenida*” nos leva a associação das passeatas e manifestações de rua contra o governo, além disso, a referência instrumental desta canção tem um papel importante na crítica repassada, quando Caetano compôs “*(Os clarins da banda militar...)*”, denota-se que o cantor fez alusão não só a banda militar, nisto se dá a crítica ao regime mais explícita, contudo, a música “Dora” de Dorival Caymmi, composta no ano de 1941:

*Dora, rainha do frevo e do maracatu
Dora, rainha cafuza de um maracatu
Te conheci no Recife
Dos rios cortados de pontes*

Dos bairros, das fontes coloniais
Dora, chamei
Ò Dora! . . . Ò Dora!
Eu vim à cidade
Pra ver você passar
Ò Dora ...
Agora no meu pensamento eu te vejo requebrando
Pra cá, ora prá lá
Meu bem!
Os clarins da banda militar, tocam para anunciar
Sua Dora, agora vai passar.
Venham ver o que é bom
Ò Dora, rainha do frevo e do maracatu
Ninguém requebra, nem dança, melhor que tu!

Na canção de Caetano, a melodia, assim como na de Caymmi, são fundamentais para se entender as referências. No entanto, na primeira os “clarins” remetem a exaltação, saudação; oposto do contexto que a última quer repassar, assim como a ideia do “lobo” no conto de fadas, mostrar um cenário de coibição, aliado a um tom irônico de Caetano como Larson (2004) aponta:

Acredito ser mais coerente pensar que Caetano Veloso vale-se do aspecto irônico e carnavalesco presente no verso de Caymmi para enriquecer as possibilidades ambíguas de sua composição, portanto não há uma atitude parodística quanto à utilização do intertexto, mas a intenção de reproduzir a ironia no contexto trágico de “Enquanto seu Lobo não vem”. Quero dizer, se o ouvinte não ativar o texto-fonte em sua memória, o verso torna-se vazio de ironia, colaborando para caracterizar o clima de repressão, se há a ativação do texto-fonte, o verso ganha um sentido irônico. Não por contradizer o verso original, mas por dar continuidade ao seu aspecto irônico e carnavalesco. (LARSON, 2004. p 6).

Diante do exposto é possível encontrar intertextualidade *stricto sensu* implícita², pois, o autor citou a narrativa na sua canção, entretanto, deduz-se que o receptor possui algum conhecimento prévio da história, a qual faz parte da cultura popular mundial assim, se possibilita a associação e relação entre os textos.

² Borges (2009) explica que na intertextualidade implícita é preciso haver por parte do leitor/ouvinte o reconhecimento da presença do intertexto através de sua memória para que o texto tenha sentido.
[Digite texto]

5.3- Cálice

Em 1973, foi lançada por Chico Buarque e Gilberto Gil, intérpretes e compositores da canção, e é considerada uma das grandes e mais fortes músicas do período.

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga?

Tragar a dor, engolir a labuta?

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa?

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos morta

Tanta mentira, tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

*Esse silêncio todo me atordoa
Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa*

*Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue*

*De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade?
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade*

*Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue*

*Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça*

Encontra-se intertextualidade *stricto sensu* estilística³, pela alusão direta ao texto de origem, aos versos da Bíblia, especificamente da oração de Jesus Cristo no jardim do Getsêmani, antes de ser torturado, crucificado e morto; a qual é descrita nos evangelhos de Mateus capítulo 26, versículo 39; Marcos capítulo 14, versículo 42 e Lucas capítulo 22, versículo 42, como se segue:

Dizendo: “Pai, se queres, passa de mim este cálice; todavia não se faça a minha vontade, mas a tua”.

Em alusão ao versículo, os compositores, então, escreveram:

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

É possível identificar nos versos desta composição, que os músicos utilizaram do mesmo estilo original do texto, isto é, “cálice” reproduz o sentido e estrutura de uma oração. Gil diz abertamente em várias entrevistas, que quando começou a compor os primeiros versos da música, estava na sexta feira da paixão, por isso a inspiração pela oração de Jesus. No sábado de aleluia, Gilberto foi ao encontro de Chico Buarque em seu apartamento, uma cobertura, localizada em frente à lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro. Pressupõe-se que no verso “*De vinho tinto de sangue*”, o “sangue” faça alusão a diversas pessoas mortas naquele período e como era dura a realidade do povo que convivia com esse sentimento de angústia e, a partir disso, nota-se a construção de um diálogo entre o compositor e o “Pai” em forma de oração.

A música faz diversas relações com intertextos implícitos situados no momento real que estavam vivendo no apartamento com o período político do Brasil, “Como beber dessa bebida amarga?”, segundo Gilberto Gil, se refere à bebida alcoólica que os dois ingeriram naquela noite; *Fernet*, bebida italiana feita a partir de ervas e raízes e também em, “Ver emergir o monstro da lagoa” faz menção tanto ao surgimento do “monstro da lagoa” conhecido de diversas histórias fantasmagóricas dos cinemas quanto aos seus próprios monstros reais, que seriam a figura dos militares que insistiam em perseguir os artistas e intelectuais da época. “*De que me vale ser filho da santa? / Melhor seria ser filho da outra*”

³ A intertextualidade estilística é a forma e a maneira que um autor aborda determinado conteúdo com intenção de repetir, imitar ou parodiar estilos, de acordo com a tese de Borges (2009).

continua a menção do contexto religioso, no entanto, na segunda estrofe nota-se uma troca de palavra por conta de “outra” não possuir rima, logo, deixa implícito que a palavra original deve ser uma palavra de baixo calão, a qual era proibida pela censura do DOPS.

O contexto econômico brasileiro também foi citado por meio de intertexto implícito na canção (Tanta mentira, tanta força bruta/ Pai, afasta de mim esse cálice), “mentira” refere-se ao “milagre econômico” *“Como é difícil acordar calado/Se na calada da noite eu me dano”* naqueles dias, era comum os militares invadirem as casas dos suspeitos de praticarem desordem, organizarem manifestações e de conspirarem contra o governo. Na calada da noite, sem aviso prévio, porém, sempre munidos de violência. *“De muito gorda a porca já não anda”*, “porca” induz o leitor a associar ao governo corrupto o qual, cada dia a mais “engordava” através do dinheiro do povo e da ilusão “milagre econômico”. *“Quero lançar um grito desumano/ Que é uma maneira de ser escutado [...] Como é difícil, Pai, abrir a porta/ Essa palavra presa na garganta [...] Mesmo calado o peito, resta a cuca”* mostra como os compositores se sentiam, presos, sem poder expressar suas angústias nem denunciar o que de errado era presenciado.

A música traz insinuações à censura, onde as vozes dos compositores eram caladas e para eles o silêncio os fazia sentir um tipo de morte assim, se vê pelo jogo de palavras a construção de um duplo sentido, onde suas músicas, em geral eram apreendidas e censuradas, nas prisões aonde foram torturados e presos, no entanto, dentro do seu “eu”, sabiam quão difícil era “abrir a porta”, ou seja, falar dos fatos ocorridos, mas restava a “cuca” isto é, sua inteligência e suas músicas na denúncia de tais atos, na luta por um Brasil livre, pela democracia a qual lutavam com ardor *“Talvez o mundo não seja pequeno/ Nem seja a vida um fato consumado/ Quero inventar o meu próprio pecado/ Quero morrer do meu próprio veneno”*.

No mesmo período em que esta música foi escrita, no ano de 1971, Stuart Angel Jones, estudante de economia e ativista, foi vítima de tortura por lutar pela democracia no Brasil; teve sua boca presa ao cano de escapamento de um jipe onde foi arrastado pelos corredores de um quartel da aeronáutica e no trecho: *“Quero cheirar fumaça de óleo diesel/ Me embriagar até que alguém me esqueça”*, acredita-se que os compositores tenham feito deferência a morte do estudante.

6 CONCLUSÃO

[Digite texto]

A partir da análise do corpus, tornou-se possível apreender como a intertextualidade se comporta nas produções musicais no período ditatorial brasileiro e através disso tornará possível, inclusive, a comparação intertextual entre outros textos, de diversos gêneros, onde este recurso linguístico é empregado.

Desta maneira, na primeira música, “perseguição” identificou-se a ocorrência da intertextualidade *stricto sensu* temática, pois partilham da mesma terminologia, isto é, um conjunto de particularidades pertencentes ao sertão brasileiro. Já na segunda, “Enquanto seu lobo não vem” apontou-se a intertextualidade *stricto sensu* implícita, pela inserção de um intertexto alheio sem a citação direta, entretanto, implica-se que o receptor seja capaz de discernir a fonte de tal enunciado. A última, classificou-se em seus versos a intertextualidade *stricto sensu* estilística, ao observar que os compositores utilizaram o mesmo estilo do texto original, em forma de oração ao compor a música.

É importante salientar o ambiente cercado de restrições pelo qual os compositores encontravam-se para produzir; entre censura, falta de liberdade de expressão, exílio e repressão, todavia, por meio da intertextualidade lhes assegurou, nestas canções, a riqueza de detalhes a serem explorados, sensibilidade, reflexão e crítica social que gênero musical em questão demanda, segundo as particularidades de cada compositor.

REFERÊNCIAS

- KOCH, Ingedore; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica. **Intertextualidade: Diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **O texto e a construção dos sentidos/** Ingedore Koch-10. Ed., 2ª reimpressão- São Paulo: Contexto, 2013.
- BORGES, Priscila Lugon. **A intertextualidade nas músicas de Tom Jobim**. 2009. 28 f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação)- Universidade Estadual de Goiás, Anápolis. 2009.
- PORTELA, Girlane Lima. **O fenômeno da intertextualidade na produção Caetaneana: O intertexto como veiculador de sentidos**. 1998. 107 f. Dissertação (Mestrado em linguística)- Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 1998.
- CODATO, Adriano Nervo. **Uma história política da transição Brasileira: Da ditadura militar à democracia**. Rev. Sociol. Polít., Curitiba, 25, p. 165-175, nov. 2005.
- LINHARES, Allan de Andrade. **Intertextualidade e produção de efeitos de sentido em artigos de opinião**. Revista do GELNE, PIAUÍ, v.12, n.1/2, 2010.
- NEGRI, Marina A. E. **A presença do clichê na Publicidade como estratégia de Criação: arma debilitante ou recurso estético**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba - PR – 04 a 09/09/2017.
- FERRARI, Julio Cesar; PEREIRA, Rafael Caluz. **A influência musical durante a ditadura militar: Uma analogia musical nas transformações sociais**. 2009. 55f. Trabalho de conclusão de curso (Graduação)- Centro Universitário Católico Salesiano *Auxilium*. Lins – SP. 2009.
- LARSSON, E. **A intertextualidade musical na obra de Caetano Veloso**. In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. 2004. Disponível em: <http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/viewFile/11/10>. Acesso em: 26 de dezembro de 2018.
- SOUZA, Wender Marcell Leite. **A literatura como diálogo: um percurso histórico do intertexto**. Disponível em: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/978-85-397-0198-8/Trabalhos/110.pdf>. Acesso em: 16 de novembro 2018.