

## CANÇÕES DA DITADURA<sup>76</sup>

Afrânio da Silva Garcia (UERJ; ABRAFIL)  
[afraniogarcia@gmail.com](mailto:afraniogarcia@gmail.com)

### RESUMO

Neste trabalho, estudaremos algumas das canções emblemáticas do período da ditadura militar no Brasil, principalmente em sua fase inicial, como *Para não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, *Soy loco por ti América*, de Gilberto Gil e Capinam, *Apesar de você* e *Acorda, amor*, ambas de Chico Buarque de Holanda, e *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, de Roberto & Erasmo Carlos. Nelas, através de metáforas, metonímias, linguagem indireta e ironias, são retratados muitos dos fatos e características desta época conturbada da história do Brasil. Aproveitamos o trabalho também para demonstrar como a ânsia de liberdade da juventude da época, impedida de se manifestar politicamente, criará um novo modelo de expressão linguística e cultural, como é demonstrado pela canção *Tropicália*, de Caetano Veloso, *Divino, Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e *Baby*, dos Mutantes.

Palavras-chave: Canções. Ditadura. Estilo. Metáfora. Metonímia.

### 1. *O hino da resistência à ditadura: “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré*

A canção “Para não dizer que não falei das flores”, lançada em setembro de 1968 no Festival Internacional da Canção, promovido pela Rede Globo, logo arrebatou o público. Tanto assim que, ao ser classificada em segundo lugar, causou a maior vaia já vista em terras brasileiras, justamente contra Tom Jobim, que conquistou o primeiro lugar com *Sabiá*, contrariando a preferência do público presente, que atribuíram sua derrota ao sistema opressor vigente. Os principais funcionários da Rede Globo que participaram do festival divergem quanto ao sentido político premiação. Walter Clark afirmou que os militares mandaram um aviso de que não aceitariam a premiação da canção, ao passo que Boni disse que não houve qualquer pressão, que a vitória de *Sabiá* foi resultado da escolha dos jurados.

De qualquer maneira, a canção de Vandré, conhecida ora pelo seu título original, ora pela sua declaração introdutória, “Caminhando e can-

---

<sup>76</sup> Uma versão deste trabalho foi apresentada no Congresso Internacional “Português – Língua do Mundo”, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, na primeira semana de novembro de 2014.

tando...”, tornou-se o hino não oficial da resistência à ditadura, sendo cantada tanto no começo quanto no fim de todas as manifestações de repúdio à ditadura. Mesmo depois da promulgação do AI-5, em treze de dezembro de 1968, todas as pessoas minimamente politizadas no Brasil a conheciam e/ou cantavam. Essa politização irá trazer graves consequências para o compositor, que será demitido do serviço público por conta dela e terá que se exilar do país ainda em 1968, logo após a promulgação do AI-5 (assim como Caetano Veloso e Gilberto Gil), só voltando ao Brasil anos depois. Na lenda urbana que se criou em torno de Geraldo Vandré, veementemente negada por ele, diz-se que ele foi tão torturado que enlouqueceu, razão de sua devoção à FAB, de ter feito uma canção em homenagem à FAB chamada *Fabiana* e do fato de ele só se hospedar em locais geridos pela FAB; uma versão mais sinistra ainda desta lenda urbana afirma que ele foi castrado pelos militares (parece-me que nenhum jornalista ainda teve a coragem ou crueldade de perguntar isso a ele).

Seja como for, a canção de Geraldo Vandré é uma canção magnífica, como veremos a seguir. Seu próprio título constitui uma excelente ironia: num clima horroroso de opressão e violência (não há nenhuma lei escrita tão totalitária quanto o AI-5, que poderia ser resumido numa frase terrível: “O cidadão brasileiro não tem direito a coisa nenhuma”, ele se defende de um possível ataque dos nefelibatas, justificando-se: “Para não dizer que não falei das flores”.

Logo depois, a canção se define nitidamente como um discurso marxista-leninista, de movimentar as massas, de lutar, de conchamar o povo para as ruas, a marchar por um ideal, inicialmente através do polisíndeto: “Caminhando e cantando e seguindo a canção”, em que a terceira oração reitera as duas anteriores, além de apresentar uma ambiguidade poderosa: “seguindo”, que tanto pode ser a canção, quanto a ideologia, ou ainda a liderança do movimento. Continuando, temos o apelo socialista à igualdade ou à fraternidade, metonimizada nos braços dados: “Somos todos iguais, braços dados ou não”. Marca-se depois a generalização do movimento, através da diversidade de locais: “Nas escolas, nas ruas, campos, construções”, e reitera-se a proposição inicial pela sua repetição seguida de reticências: “Caminhando e cantando e seguindo a canção...”

A segunda estrofe abre com uma das máximas do movimento revolucionário comunista, reforçada pela epanalepse (ou repetição): “Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer...”, em que se diz implicitamente que a revolução deve ser fei-

ta: se as condições forem adversas (como numa ditadura), deve-se saber criar condições para que ela aconteça de qualquer jeito (através de manifestações ou da luta armada), pois um verdadeiro revolucionário não fica esperando a hora da revolução, mas a cria: “quem sabe” (fazer a revolução), “faz a hora” (da revolução). Segue-se a isso uma frase que contém uma inversão associada a uma ironia e uma hipérbole: “Pelos campos há fome em grandes plantações”, em que temos uma inversão porque plantações, dentro do seu sentido normal, geram comida e não fome, seu antônimo, o que gera uma ironia tragicômica: as plantações no Brasil servem à fome e não à abundância, mas não é uma fome qualquer, e sim grandes plantações de fome, daí a hipérbole. Continuando, aparece outra ironia: “Pelos ruas marchando indecisos cordões”, em que as ideias decididas de marchar e cordão são criticamente negadas pelo adjetivo indecisos.

Finalizando a estrofe, temos uma alusão aos movimentos antitéticos que tomaram conta do mundo a partir de 1968: “Ainda fazem da flor seu mais forte refrão, e acreditam nas flores vencendo o canhão...” Por um lado, com a queda da América Latina nas garras do totalitarismo (no eufemismo cruel dos Estados Unidos, governos estáveis), tem-se uma escalada da violência de parte a parte, com os governos ditatoriais lançando mão da supressão dos direitos humanos e da opressão e os jovens sendo forçados a lutar, primeiro nas manifestações e depois na luta armada. Por outro lado, temos nos Estados Unidos, pela primeira vez na história do mundo, um movimento nacional em favor da paz, contra a guerra do Vietnã e a favor dos direitos humanos, com os jovens rasgando seus cartões de alistamento e se recusando a lutar, ainda que isto lhes custe a prisão (ou o exílio, principalmente no Canadá), movimento este metonimizado nos dizeres: Make Peace, Not War (Faça Amor, Não Faça a Guerra) ou Flower Power (Poder da Flor). Este movimento dos Estados Unidos terá repercussões no Brasil, que assiste pela televisão às manifestações americanas e chega a ter, ainda que de forma incipiente (só acontecerá de fato a partir dos anos setenta) um movimento hippie, uma cultura de “paz e amor”, de valorização das flores (metáfora de beleza e paz) sobre os canhões (metonímia de guerra e violência). Na época, causou muita emoção a foto de uma jovem enfiando uma flor no cano de um fuzil da Guarda Nacional americana, em que os dois símbolos (da paz e da violência) pela primeira vez apareciam numa oposição concreta. Como não podia haver qualquer noticiário político minimamente isento no Brasil, as redes de comunicação divulgavam continuamente os acontecimentos políticos no exterior, principalmente nos Estados Unidos, do qual o Brasil era um

dos maiores aliados na Guerra Fria.

A terceira estrofe começa com uma *paronímia* esplêndida: *Há soldados armados, amados ou não*, em que, ao pleonasma vicioso soldados armados, segue-se uma palavra muito próxima em termos sonoros e muito distante em termos semânticos: *amados*, arrematada por uma expressão inequívoca de dúvida, que traduzia a realidade dos tempos: *ou não*, porque embora estes soldados pudessem ser amados pelas suas famílias e pelo regime militarista, eles eram ou temidos ou odiados pelo povo, pois seu serviço era garantir a *opressão*. O terceto seguinte enfatiza a vacuidade de convicção e o anacronismo e a inutilidade dos ideais do militarismo, retrato das forças armadas brasileiras no período:

Quase todos perdidos de armas na mão  
Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição:  
De morrer pela pátria e viver sem razão...

A expressão *perdidos de armas na mão* constitui uma *antítese conceitual*, já que ela opõe o adjetivo *perdidos* (sem direção, indecisos), à locução adverbial *de armas na mão* (prontos e aparelhados para o combate, decididos), um retrato bastante realista das forças armadas na época, que cumpriam as ordens e, às vezes, até cometiam violências, torturas e assassinatos, mas que em sua maioria não tinham muita noção de sua função ou do que estava acontecendo no país. Não se pode dizer, de maneira alguma, que os soldados brasileiros da época da ditadura eram *patriotas* ou *nacionalistas*, apenas faziam o que lhes mandavam sem muita convicção. Essa falta de motivação das forças armadas, sua postura alienada tanto em relação à situação do país quanto em relação ao que lhes era impingido pela propaganda oficial, é retratada e ironizada nos versos seguintes: *Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição: de morrer pela pátria e viver sem razão...* A lição é *antiga* porque, embora tenha tido significado ao tempo da Independência e da Guerra do Paraguai, não tinha mais qualquer validade nos tempos da ditadura. A *hipocrisia*, como sempre, permeava o discurso oficial, *dizendo que servir às Forças Armadas era servir à pátria e, se necessário, morrer pela pátria*, mas como se pode servir a pátria e amparar uma ditadura? Os militares, como muito bem revelou Geraldo Vandré, viviam *sem uma razão de viver*, porque não havia guerra e o único inimigo, contra quem eles podiam usar sua prepotência e suas armas era o próprio *povo brasileiro*.

A estrofe final abandona um pouco o fazer poético para se centrar na *panfletagem revolucionária*, no *proselitismo comunista*. Assim sendo, temos várias *repetições* de trechos e temas já apresentados (configuran-

do, em termos retóricos, um esforço definido de *prover uma conclusão*), como é o caso do verso de abertura: *Nas escolas, nas ruas, campos, construções*, e também dos versos introdutórios: *Caminhando e cantando e seguindo a canção, somos todos iguais, braços dados ou não...*, além, é claro, do refrão: *Vem, vamos embora, que esperar não é saber, quem sabe faz a hora, não espera acontecer...* Outro artifício é a repetição de passagens anteriores com uma leve, porém significativa, modificação, como em: *Somos todos soldados, armados ou não*, que se contrapõe aos *soldados armados, amados ou não*, conclamando-nos a sermos *todos soldados* (aguerridos, lutadores), quer estejamos *armados ou não* (implicitamente afirmando, pela omissão da expressão *amados ou não*, que *somos todos amados*, já que somos o *povo revolucionário*).

Em seguida, o Autor se vale do elemento lírico: *Os amores na mente, as flores no chão*, para enfatizar a importância do *fervor revolucionário*, acima dos sentimentalismos pequeno-burgueses, deixando os *amores* apenas na *mente* e as *flores* (metáfora de sentimento, de ternura) no *chão* (abandonadas), pois mais importante que nossas *emoções e envolvimento pessoais* é o compromisso com o *partido*, com a *revolução*, com o *marxismo* (haja vista o líder Luís Carlos Prestes, que se tornou auxiliar de Getúlio Vargas, que havia causado a morte de Olga Benário, sua esposa, obedecendo a ordens do Partido Comunista), como podemos notar em: *A certeza na frente, a história na mão*, em que se afirma a *importância de deixar tudo para trás*, em prol do *determinismo histórico* (*a certeza na frente*), o momento inevitável em que as *massas* tomarão o poder e farão cumprir-se a *história*, pois terão a *verdade* e as *armas na mão*. Antes do refrão final, ocorre ainda uma *retomada* da frase inicial da canção com modificação no verso seguinte: *Caminhando e cantando e seguindo a canção, aprendendo e ensinando uma nova lição...*, reafirmando a *antítese* entre os ensinamentos irrealis do discurso oficial e dos quartéis: *uma antiga lição*, e os novos ensinamentos da ideologia comunista, que devem ser não só *ensinados* como *aprendidos*, já que constituem *uma nova lição* para um *novo tempo*, um *mundo melhor*.

## 2. *O talentoso hino da denúncia: “Soy loco por ti, América”, de Gilberto Gil e Capinam*

No mesmo ano de 1968, Caetano Veloso lança o disco homônimo no qual sobressaem três músicas: *Alegria, alegria, Tropicália* e *Soy loco por ti, America*. Embora tenha perdido em reconhecimento no tempo de

seu lançamento, *Soy loco por ti, América*, com música de Gilberto Gil e letra de José Carlos Capinam, manterá sua popularidade por muito mais tempo, sendo ainda mais tocada do que *Alegria, alegria* e *Tropicália*.

Conforme foi dito pelo próprio Capinam, essa música foi uma homenagem ao guerrilheiro cubano Ernesto Che Guevara, executado pelo exército boliviano em nove de outubro de 1967, mas sua importância vai muito além de uma mera louvação a um revolucionário estrangeiro, pois ela retrata de uma maneira extremamente poética a luta contra a ditadura e suas consequências. A partir de sua linha inicial, já temos um de seus maiores méritos: *a inclusão da América Hispânica no universo intelectual e político do Brasil*, não só pela sua temática como também pelo fato de *quatorze* de suas trinta e duas linhas serem escritas em *castelhano*, como ocorre com os seis versos introdutórios:

*Soy loco por ti, América, yo voy traer una mujer playera  
Que su nombre sea Martí, que su nombre sea Martí...*

*Soy loco por ti de amores, tenga como colores  
La espuma blanca de Latinoamérica  
Y el cielo como bandera, y el cielo como bandera...*

*Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores...*

A canção começa com uma declaração de amor, não a uma mulher, mas a um continente, a América do Sul, perfeitamente definida pelo uso do *espanhol*: *Soy loco por ti, América*. Este continente, objeto de amor do poeta, passa por dois processos de *personificação*: primeiro, através da apóstrofe, quando o Autor a ele se dirige como se fosse um ser humano (cf. exemplo acima), depois *metonimizado* na própria figura da mulher latino-americana, desse continente de tantas praias: *una mujer playera*. Essa mulher arquetípica adquire um nome numa expressão que se repete, como que a enfatizar a *ambiguidade* decorrente da *paronímia* gerada pelo nome escolhido: *que su nombre sea Martí, que su nombre sea Martí*, remetendo tanto ao mártir da independência cubana José Martí (independência conquistada, estranhamente, pela ajuda americana, que derrotou os espanhóis e impôs a independência de Cuba para terminar a guerra, embora tenha ficado com a posse da ilha de Guantánamo), quanto ao deus grego da guerra, *Marte* (*homófonos*, na pronúncia brasileira). O compositor reitera ainda a América do Sul através das cores que mais marcam sua paisagem e suas bandeiras, o azul e o branco: *tenga como colores la espuma blanca de Latinoamérica y el cielo como bandera, y el cielo como bandera...*

Em seguida, Capinam se volta para o mártir da revolução, que tanto pode ser Ernesto Che Guevara como todos os brasileiros que estavam com imensas dificuldades tentando resistir ao totalitarismo e à violência militar. Começa timidamente, através de uma *metáfora* que também constitui um *eufemismo*: *sorriso de quase nuvem*. Repare-se na sutileza da *metáfora*, em que se juntam imagens muito agradáveis; *sorriso e nuvem*, para prenunciar a *hediondez* da morte, do assassinato político, já que *quase nuvem*, é *quase espírito*, o que pressupõe *quase cadáver*, pois Guevara, assim como muitos brasileiros que resistiram à barbárie, estava condenado a morrer. Depois, fala das movimentações e da camaradagem revolucionárias: *os rios, canções*, para desaguar no companheiro inescapável de todo aquele que se opõe à prepotência: *o medo* (nosso pai e nosso companheiro, nos dizeres de Drummond). Para culminar, temos uma brilhante *antanáclase* (repetição dos mesmos vocábulos com sentidos diferentes): *o corpo cheio de estrelas, o corpo cheio de estrelas*, em que a *epanalepse* (repetição) serve para marcar os sentidos distintos da expressão, ora para descrever o *agente* da violência do Estado, o *general*, com seu *corpo cheio de estrelas* (no casaco, no quepe etc.), ora para descrever a *vítima* dessa violência, o *ativista*, exibindo seu *corpo cheio de estrelas* (marcas de tiros, o sangue a jorrar das feridas etc.).

Nas linhas seguintes, o Autor ameniza o tom e apresenta as características que o fazem amar a América Latina, começando por uma pergunta que evidencia o internacionalismo do proselitismo comunista: *como se chama (a) amante deste país sem nome*, pois o revolucionário deve ser o *amante* não do país, mas todos os países que aderirem à causa (cf. a Internacional Socialista), qualquer *país sem nome*, pois todos eles têm valores próprios: *esse tango, esse rancho, esse povo*. Surge, então, uma nova *antanáclase*: *arde o fogo de conhecê-la, o fogo de conhecê-la*, que tanto pode ser a *paixão* (fogo) pela *mulher* quanto o *furor* (fogo) da *revolução*, que incendiaria almas e lugares (estabelecendo mais uma *ambiguidade*, em que fogo significaria não só metaforicamente *paixão sexual* ou *furor político*, mas também a coisa concreta: *o fogo, a combustão*).

Na estrofe seguinte, vemos uma cena tão comum nos países ditatoriais ou com governos corruptos, constituindo quase uma pergunta diária da população, que quer saber quem foi assassinado durante a noite (nos países muito ditatoriais ou muito corruptos, durante o dia): *el nombre del hombre muerto, ya no se puede decirlo, quién sabe? Antes que o dia arrebente, antes que o dia arrebente*, em que a pergunta inocente, *quién sabe?*, é precedida pela ambiguidade: *ya no se puede decirlo* (já

não se pode dizer), que estabelece duas interpretações ameaçadoras: não se pode dizer quem é porque está *desfigurado*, apanhou muito, foi torturado, ou porque a *ditadura não permite que se diga*. Estas ameaças veladas são seguidas por outra *antanáclase*: *antes que o dia arrebente, antes que o dia arrebente*, em que podemos ter duas leituras para a expressão: uma *personificação enfática*, significando antes que *o dia nasça em toda sua plenitude*, ou uma denúncia do estado de violência extrema em que se vive, implicando antes que o dia nasça e, com ele, *os agentes da opressão retornem arrebetando tudo*. Essa segunda leitura parece a mais apropriada, se levarmos em conta os versos seguintes:

*El nombre del hombre muerto  
Antes que a definitiva noite se espalhe em Latino américa  
El nombre del hombre es pueblo, el nombre del hombre es pueblo...*

A segunda frase remete à *metáfora clássica* dos tempos de violência, de ditadura, de opressão: a *noite*, as *trevas*, a *escuridão* etc.: *antes que a definitiva noite se instale em Latino américa*, em que a *hipérbole definitiva noite* parece antever o longo período de ditaduras e arbítrio por que passarão os países sul-americanos. Logo após, segue-se outra *hipérbole* ainda mais terrível e contundente, reforçada pela *epanalepse* (repetição): *El nombre del hombre es pueblo, el nombre del hombre es pueblo* (o nome do homem morto é povo), em que, por um lado, se *exagera muito*, ao dizer que *todo o povo foi morto* pelas forças de repressão, ao passo que, por outro lado, se *expressa uma verdade*, já que todas as pessoas dos povos submetidos ao tacão da ditadura *morreram* um pouco, em suas relações pessoais, em sua cultura, em seu progresso.

A estrofe seguinte se inicia com a *metáfora clássica inversa*, de *liberdade*, de *esperança*: a *manhã*, a *aurora*, o *sol*, a *luz* no fim do túnel:

*Espero a manhã que cante el nombre del hombre muerto  
Não sejam palavras tristes, soy loco por ti de amores  
Um poema ainda existe com palmeiras, com trincheiras  
Canções de guerra, quem sabe canções do mar  
Ai hasta te comover, ai hasta te comover...*

Neste novo tempo de *liberdade*, haverá motivos para celebrar: *cante, não sejam palavras tristes, um poema ainda existe com palmeiras, canções do mar*, mas as *marcas da opressão* e a *luta revolucionária* continuarão: *com trincheiras, canções de guerra*. E haverá muito razão para *rir* (pelo presente) e *chorar* (pelo passado), como se vê na *epanalepse*: *ai hasta te comover, ai hasta te comover*. Apesar deste otimismo, Capinam sabe que os tempos vão ser duros e, inspirado pelo *zeitgeist* (espírito da

época), afirma:

Estou aqui de passagem, sei que adiante um dia vou morrer  
De susto, de bala ou vício, de susto, de bala ou vício...

Num precipício de luzes entre saudades, soluços  
Eu vou morrer de braços nos braços, nos olhos  
Nos braços de uma mulher, nos braços de uma mulher...

Nesta estrofe, o compositor antecipa, através da *epanalepse*: *de susto, de bala ou vício, de susto, de bala ou vício*, os dois grandes males que assolarão o Brasil: a *violência*, primeiro política, depois criminal (claro que sempre estarão interligadas) e as *drogas*, as maiores causas de morte da juventude, as quais fazem toda a população “*morrer de susto*” (hipérbole popular). Como o vício nos anos sessenta era quase que circunscrito à maconha e aos alucinógenos, isso explica a metáfora *precipício de luzes*, pois muitos viciados alucinados, vendo luzes e monstros, se atiravam das janelas dos edifícios; as luzes também podem se referir aos tiros dos agentes da repressão, o que é confirmado por: *entre saudades, soluços, eu vou morrer de braços*, em que *saudades* e *soluços* remetem ao exílio e à perda e *morrer de braços* normalmente indica que alguém foi atingido por trás (quando estava fugindo).

A canção se encerra com uma *declaração de amor à mulher latino-americana* (ou nação? ou continente?) em suas múltiplas facetas: *mais apaixonado ainda dentro dos braços da camponesa, guerrilheira, manequim*. Diante de tantas mulheres para amar, que também poderiam ser países ou o continente sul-americano, o poeta se rende e lastima: *ai em mim*, e se contenta simplesmente em morrer *nos braços de quem me queira, nos braços de quem me queira*, reafirmando seu amor telúrico e político: *Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores* (páno rápido, antes que a polícia chegue).

### 3. *A canção da dissimulação: “Apesar de você”, de Chico Buarque*

Lançada em 1970, dois anos após a promulgação do AI-5, a canção *Apesar de você*, de Francisco Buarque de Holanda, constitui o melhor exemplo e um tipo de música que vigorará durante os *anos de chumbo*: a canção dissimulada, que busca esconder o conteúdo *político* sob uma aura de *inocência*, parecendo uma canção de amor, um sambinha, uma festa, um hino à alegria, e não uma canção de resistência. Até hoje, muitas pessoas que apreciam e ouvem esta música pensam que sua letra nada mais é do que um *desabafo* de um amante abandonado ou mal-

tratado.

O primeiro quarteto da canção é uma reclamação veemente contra alguém *autoritário*, mas aparentemente sem nenhuma *conotação política*:

Hoje você é quem manda, falou, tá falado, não tem discussão  
A minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, viu

Você que inventou esse estado e inventou de inventar toda a escuridão  
Você, que inventou o pecado, esqueceu-se de inventar o perdão.

O *autoritarismo* aparece no conteúdo semântico das palavras e expressões: *você é quem manda, não tem discussão*, e no anépi: *falou, tá falado*, bem como no efeito que este autoritarismo provoca: *a minha gente hoje anda falando de lado e olhando pro chão, a escuridão*. A *responsabilidade e a culpa* do agente da opressão fica bem marcada, tanto pelos verbos discendi: mandar, falou, falado, como pela série de *anônias* (variantes de uma mesma palavra): *inventou* (três vezes) e *inventar* (duas vezes). A estrofe se encerra lindamente pela *antítese* de cunho cristão: *Você, que inventou o pecado, esqueceu-se de inventar o perdão*.

A segunda estrofe começa com a imagem clássica da *manhã*, do *amanhã*, do *novo dia* como metáfora de *esperança e liberdade*: *Apesar de você amanhã há de ser outro dia*. Um tempo de *enorme euforia*, em que todo o *autoritarismo e sofrimento* terão fim: *Como vai proibir quando o galo insistir em cantar, Água nova brotando e a gente se amando sem parar*. Neste tempo de depuração, haverá a *vingança*, a retaliação, explicitada na *paronímia preciosa*, em que o mesmo radical é apresentado como substantivo: *cobrar com juros*, e como verbo: *juro*. Os lexemas referentes à *fruição*, ao *prazer*, são apresentados formando *antíteses*, associados à *opressão*, ao *autoritarismo*: *amor reprimido, grito contido, samba no escuro*. A estrofe termina com a promessa de *revanche*: *Você vai pagar e é dobrado cada lágrima rolada nesse meu penar*.

A terceira estrofe reitera a ideia de que, apesar de toda *opressão e injustiça*, a *luz* (liberdade, esperança) irá prevalecer sobre as *trevas* (ditadura, violência), numa postura maniqueísta e romântica:

Apesar de você amanhã há de ser outro dia  
Inda pago pra ver o jardim florescer qual você não queria  
Você vai se amargar vendo o dia raiar sem lhe pedir licença  
E eu vou morrer de rir que esse dia há de vir antes do que você pensa

Repare-se nas *metáforas*, na *personificação* e na *hipérbole* de valor positivo: *o jardim florescer, o dia raiar, vou morrer de rir, esse dia*



Viva a Bossa, sa, sa, Viva a Palhoça, ça, ça, ça, ça

Os primeiros versos apresentam várias *antíteses*: *sobre x sob*, *cabeça x pés*, *aviões x caminhões*, seguidas de uma frase que, ao invés de fornecer um arremate grandioso para essas *contradições*, como costuma acontecer no discurso oficial, desfaz-se numa *ironia* que tem como centro não o elemento prosaico, vulgar: *meu nariz*. Seguem-se três *antíteses conceituais* que bem simbolizam o Brasil: *movimento* (metonímia de engajamento, participação) x *carnaval* (metonímia de festa, de alienação), ambas aparentemente subordinadas uma ideia de ordem: *organizo*, *oriento*; *monumento* (algo para ser exibido, que mostra o progresso, o desenvolvimento, como Brasília) x *planalto central* (lugar pouco habitado, atrasado); e *Bossa* (associada à modernidade, ao progresso) x *Palhoça* (lugar de índios, metonímia de atraso, de subdesenvolvimento).

Continuando, temos mais *antíteses*, geralmente conceituais, agora com um nítido viés crítico:

O monumento é de papel crepom e prata  
Os olhos verdes da mulata  
A cabeleira esconde atrás da verde mata  
O luar do sertão

O monumento não tem porta  
A entrada é uma rua antiga estreita e torta  
E no joelho uma criança sorridente e feia e morta  
Estende a mão

Viva a mata, ta, ta, Viva a mulata, ta, ta, ta, ta

Note-se a sutileza da *ironia* contida na *antítese conceitual*: *monumento* (Brasília, símbolo ufanista do neodesenvolvimentismo) x *papel crepom e prata* (materiais usados para enfeites temporários, brincadeiras de criança etc.), como que a indicar que a *utopia do militarismo* era uma *brincadeira*, uma coisa *efêmera*. Em seguida vem outra *antítese conceitual*: *olhos verdes* (típicos da raça branca, o Brasil sonhado das elites) x *mulata* (a verdadeira raça brasileira), mas que na *Geleia Geral brasileira* (apud Gilberto Gil) coexistem. Mais uma *antítese*: *cabeleira* (símbolo dos *hippies*, dos cabeludos, da Jovem Guarda musical e cultural) x *verde mata* (nossa tradição, nossa origem rural, predominante até os anos 1960), sendo este segundo termo da *antítese* reiterado pela *ambiguidade* de *luar do sertão*, que tanto pode ser um elemento da paisagem rural, como *verde mata*, como uma *alusão* à música *Luar do Sertão*, de João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense, de 1914, um exemplo do jeito *antigo* de se cantar. Segue-se outra *alusão*, um tanto velada, ao verso de

Carlos Drummond de Andrade em *José*:

Quer abrir a porta  
Não existe porta

Esta alusão pode ser percebida no verso: *O monumento não tem porta*, como que dizendo que a utopia representada por Brasília não nos levará a lugar algum, que não há saída possível, o que é reiterado por: *a entrada é uma rua antiga estreita e torta* (metáfora da *ditadura*, principalmente devido à *ambiguidade* da palavra *torta*, que tanto pode ter sentido espacial quanto moral). Continuando, temos mais *antíteses* e *ambiguidades* que retratam o horror da opressão e da miséria brasileira: *no joelho*, tanto podendo significar a *nação ajoelhada diante dos militares* como *rezando* pelo fim de sua provação, ou ainda o *Cristo ensanguentado nos joelhos ou no colo de Maria; uma criança sorridente e feia e morta*, onde se tem o emprego do polissíndeto para enfatizar cada parte desta *antítese* terrível, em que a *criança* que devia estar *sorridente* (brincando, vivendo feliz) está *feia* (doente, infeliz, órfã) ou *morta* (de fome e por descaso); *estende a mão*, em que temos uma *ambiguidade* cínica e antitética: *por companheirismo* ou *para pedir esmolas*.

As estrofes seguintes continuarão a se valer de antíteses, ambiguidades, alusões e ironias pra tentar descrever a realidade multifacetada do Brasil, a começar por: *no pátio interno há uma piscina com água azul de Amaralina, coqueiro, brisa e fala nordestina*, em que se faz uma *ironia* ao comparar o *lago* do palácio do governo a uma *piscina*. Seguem-se *antíteses* entre a tradição e a modernidade: *água azul de Amaralina, coqueiro, brisa e fala nordestina x piscina, faróis*; uma alusão a uma cantiga de roda: *Na mão direita tem uma roseira autenticando a eterna primavera*, marcando tanto o passado idílico como a ilusão perdida; uma *antítese* de cunho *barroco*, entre o *sublime* e o *hediondo*: *no jardim, a tarde, os girassóis x urubus*, lembrando a onipresença da ditadura, da ameaça, da morte; a *ambiguidade* de *Viva Maria*, tanto podendo remeter ao filme da moda na época, de 1965, com Brigitte Bardot e Jeanne Moreau, uma comédia sobre revolução, como à mãe de Cristo, para ter compaixão por nós. Em ambos os sentido, *Viva Maria* estabelece uma *antítese conceitual* com *Viva a Bahia*, que seria a celebração do prazer, da festa, da falta de compromissos.

As estrofes finais, embora apresentem críticas veladas ao estado de exceção: *bang-bang, corre muito pouco sangue, emite acordes dissonantes pelos cinco mil alto-falantes (hipérbole bastante feliz, pois os ditadores adoram falar e adoram alto-falantes, sendo que Fidel castro ator-*

mentava seus seguidores por horas), *ele põe os olhos grandes sobre mim* (referência ao medo de estar sendo vigiado, também poderia ser interpretada como uma *alusão* ao *Grande Irmão* de 1984, de George Orwell), estão mais centradas na *oposição* entre *modernidade* e *tradição*, como é demonstrado pelas numerosas antíteses: *fino-da-bossa* (programa de televisão da época), *fossa* (gíria da época) x *roça*; *Ipanema* (metonímia de modernidade e cosmopolitismo) x *Iracema* (metonímia de tradição e regionalismo); *que tudo mais vá pro inferno* (canção da Jovem Guarda), *moderno* x *terno*; *banda* (ambíguo, tanto podendo se referir à música *A Banda*, de Chico Buarque, de 1966 ou à Banda de Ipanema, criada por Albino Pinheiro em 1964, cujo primeiro desfile foi em 1965) x *Carmen Miranda* (maior cantora brasileira das décadas de 1930 a 1950).

Outra canção que exhibe esta nova abordagem das letras de música, é *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, na qual ele usa a linguagem coloquial para fazer uma linda metonímia da liberdade: *Caminhando contra o vento sem lenço e sem documento*, além de vários exemplos de *interferência* de elementos culturais díspares: *espaçonaves, guerrilhas, cardinales bonitas; caras de presidentes, grandes beijos de amor; Bomba e Brigitte Bardot; eu tomo uma Coca-Cola, ela pensa em casamento*; no final, Caetano bate de leve na tecla política, primeiro diretamente: *Por entre fotos e nomes, sem livros e sem fuzil, sem fome, sem telefone, no coração do Brasil*; terminando com a pergunta que remete ao livro *Desobediência Civil*, de Henry David Thoreau: *Por que não?*

Dentro do mesmo espírito de renovação temática, coloquialismo e amálgama de elementos culturais diversos, associado ao movimento cultural e musical do Tropicalismo, de 1968, vale ressaltar duas músicas. A primeira é *Divino, Maravilhoso*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, de 1968, em que temos o tempo todo o *coloquialismo* e a *mistura de referências culturais*, quase sempre com um viés político: *esquina x menina; precisa ter olhos firmes pra este sol, para esta escuridão; atenção para a estrofe e pro refrão, pro palavrão, para a palavra de ordem; atenção para as janelas no alto* (referência a um militar morto por uma mesa atirada do alto de um edifício); *atenção ao pisar o asfalto, o mangue, atenção para o sangue sobre o chão; tudo é perigoso, tudo é divino, maravilhoso*. A segunda é *Baby*, dos Mutantes, também de 1968, em que se misturam vários elementos da vida moderna de forma aparentemente aleatória, mas com um belo resultado:

você precisa saber da piscina, da margarina,  
da Carolina, da gasolina;

você precisa tomar um sorvete na lanchonete,  
andar com gente, me ver de perto,  
ouvir aquela canção do Roberto;  
você precisa aprender inglês, precisa aprender  
o que eu sei e o que eu não sei mais;  
não sei, leia na minha camisa, baby, baby, I love you.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo: Ediouro, 1996.
- CAETANO, M. M. *Caminhos do texto*. Rio de Janeiro: Ferreira, 2010.
- GARCIA, A. S. *Estudos universitários em semântica*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2011.
- LYONS, J. *Semantics*. Cambridge: C. U. P., 1979.
- PLEBE, A.; EMANUELE, P. *Manual de retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998
- ULLMANN, S. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, [s./d.?).