

ANÁLISE DO DISCO “NOS DIAS DE HOJE”, DE IVAN LINS, PELA ÓTICA DA TEORIA DA CANÇÃO

ANALYSIS OF THE RECORD “NOS DIAS DE HOJE”, BY IVAN LINS, FROM THE PERSPECTIVE OF SONG THEORY

Julia Menezes do Espírito Santo Centro Universitário Geraldo di Biase, Volta Redonda/RJ, Brasil
 jumenezes_es@hotmail.com

Fábio Elionar do Carmo Souza Centro Universitário Geraldo di Biase, Volta Redonda/RJ, Brasil
 f.elionar@uol.com.br

Resumo Neste artigo apresenta-se uma proposta de análise da Teoria da Canção que busca compreender a canção para além da interpretação textual da letra. A pesquisa foi desenvolvida a partir do estudo do disco Nos dias de hoje, do cantor e também compositor, Ivan Lins. A proposta leva em consideração não só a análise do conteúdo das canções, mas também o contexto histórico de produção do disco. Através da pesquisa bibliográfica foi possível analisar as contribuições teóricas sobre o tema, a partir de autores como Matos, Meller, Manzoni e Rosa, Tatit, Treece, que dão o suporte teórico necessário para o desenvolvimento dos estudos.

Palavras-chave Ivan Lins, Nos Dias de Hoje, Teoria da Canção, Análise Cancional.

Abstract This research aimed to delimit the peculiarities of the phenomenon of film adaptation of literary works, through the analysis of the adaptation of São Bernardo, by Graciliano Ramos, made by screenwriter and director Leon Hirszman. Through this, it was possible to understand the similarities and differences between these works, as well as discussions about how the filmmakers understand the process of adaptations of literary texts, which differs the adaptation of São Bernardo from others. It was adopted in the work as the main type of research, in terms of objectives, the exploratory, in order to provide greater familiarity with the phenomenon, limiting itself to using, as research procedures or sources, documents and bibliography, through selective reading, reflective and analytical. Therefore, the theoretical approach that supported the research followed an analytical line based on studies from both the literary and cinematographic areas, with authors such as Robert Stam, Ismail Xavier, Roland Barthes, Antonio Candido, among others.

Keywords Ivan Lins. Nos Dias de Hoje. Song Theory. Song Analysis.



Licença de Atribuição BY do Creative Commons
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Aprovado em 15/07/2023
 Publicado em 31/08/2023

1. INTRODUÇÃO

O gênero canção, ainda hoje apresenta poucos estudos abrangentes na área de Letras. Os estudos, na maioria das vezes, são voltados para a análise da letra da canção, desconsiderando-se a influência de outros elementos. Porém, letras de canção e poemas literários são coisas distintas.

Para a teoria da canção, é importante analisar, além da letra, o contexto histórico em que o artista está inserido e como a performance e o arranjo contribuem para a produção de sentido. O artigo tem como objetivo geral analisar o disco *Nos Dias de Hoje*, de Ivan Lins, pela ótica da Teoria da Canção, mais especificamente demonstrar os fundamentos da Teoria da Canção, sua particularidade em relação à análise poética e sua finalidade como método de análise do gênero canção; mapear o contexto histórico, cultural e de produção e recepção do disco “Nos Dias de Hoje”, de Ivan Lins e, por fim, analisar o disco *Nos Dias de Hoje* na perspectiva da Teoria da Canção.

Utilizamos a pesquisa bibliográfica para embasar nossa argumentação e fundamentar a apresentação do contexto histórico e de produção e recepção do disco analisado. Os principais autores que nos forneceram a base teórica para a pesquisa foram Cláudia Neiva Matos, Lauro Meller, Luiz Tatit, Ahiranie Manzoni e David Treece. Desses autores, utilizamos algumas categorias de análise da canção, tais como a dos três eixos que produzem o significado final da canção (letra, música e *performance*), a de *eu cancional* (em substituição a de *eu lírico*), passionalização, entre outras.

Inicialmente, precisamos distinguir as peculiaridades que tornam a canção um gênero artístico plurissemiótico (e literário) distinto do poema, com o qual ela sempre é comparada.

2 A CANÇÃO E O POEMA

A canção é um gênero textual com características próprias e, embora seja recorrentemente comparado com o poema, apresenta particularidades em relação a ele. De acordo com Manzoni e Rosa:

A canção é uma peça pequena, que tem como principal meio de execução o canto (voz) com ou sem acompanhamento (instrumento). Para que ela seja executada, é necessária a composição de uma melodia, ainda que no momento da reprodução vocal não haja instrumento musical para o acompanhamento, e a composição de uma letra, seja ela advinda de um texto poético já existente ou de um texto criado juntamente com a melodia pelo compositor musical. (MANZONI; ROSA, 2010, p. 02)

Enfatizar a distinção da canção como gênero próprio em relação ao poema se faz necessário por vários motivos, principalmente nos ambientes acadêmicos e na perspectiva do ensino dos gêneros textuais, uma vez que, para a análise plena e teoricamente fundamentada da “canção”, o adequado seja considerá-la em suas especificidades, conforme exposto por Manzoni e Rosa (2010), ou seja, como uma letra cantada sobre uma melodia.

Nos livros didáticos e manuais escolares, é comum a abordagem proposta considerar apenas a letra como eixo único de análise, ignorando-se os outros eixos, como a melodia e a performance do intérprete no processo de construção dos significados da canção.

Desse modo, definiremos agora o aspecto geral de cada eixo e seu potencial expressivo no conjunto da canção.

2.1 Eixo Letra

O ato de escrever a letra de uma canção é diferente do ato de escrever um poema. Um poema é feito para ser lido, diferentemente da canção, que é feita para ser entoada, sendo acompanhada ou não de um instrumento musical. Conforme aponta Tatit,

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. (TATIT, 2002, p. 11)

Ao escrever um poema, o autor não considera a declamação, que é feita de forma individual, de acordo com quem está lendo o poema. Ao compor uma canção, no entanto, o compositor, na maioria das vezes, pensa não só na letra, mas também na melodia e entoação de cada estrofe, no ritmo que será dado àquela letra.

De acordo com Tatit,

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. (TATIT, 2002, p. 09)

Por diversas vezes, as letras de músicas são analisadas levando em conta elementos presentes nos poemas, como a métrica e figuras de linguagem, por exemplo. Porém, de acordo com Meller,

Mesmo que se tenha uma letra de canção fornida dos mesmos elementos que valorizam o poema da série literária (tratamento de linguagem, sugestões imagéticas e fônicas, originalidade de tema etc.), ainda assim estaremos diante de um material estético de natureza distinta, e que, por conseguinte, merece tratamento e metodologia de análise específicos. (MELLER, 2015 p. 79)

Embora seja possível musicar poemas, o que distingue o compositor de canções (o “cancionista”) não é sua capacidade de adaptar uma melodia a um poema que já existe, mas, principalmente, sua habilidade de “encaixar” melodia e letra em um conjunto expressivo harmônico. Em conformidade com Treece,

Longe de procurar uma forma melódica para um conteúdo verbal preexistente, a arte de um compositor é, então, descobrir e organizar as várias formas do que Tatit chama de “camuflagem da fala nas tensões melódicas”, a fim de regular e ordenar melódica e ritmicamente as variáveis expressivas da fala pura — que são essencialmente instáveis —, transferindo essas zonas significativas de tensão para o texto, onde podem adquirir a forma temática de uma separação amorosa, da mobilização de um personagem para a ação ou de uma conversa coloquial.” (TREECE, 2003, p. 340)

O objetivo da teoria da canção é analisar a canção através de eixos que envolvem não só a letra, pois mesmo quando uma letra de canção tem qualidade literária, há que se analisar essa letra não em silêncio, pois esse efeito pretendido pelo seu autor não previa essa hipótese, mas executada sobre um suporte musical (mesmo assim, não sobre qualquer suporte musical nem na voz de qualquer cantor). (MELLER, 2015, p. 84)

Ou seja, embora seja legítimo utilizar categorias poéticas na análise da letra da canção (tais como verso, estrofe, rima etc.), é fundamental que tal análise considere o fato de que a letra é composta para ser cantada, assim como o roteiro de uma peça teatral é escrito para ser encenado publicamente e não apenas lido por um leitor solitário.

2.2 Eixo Música

O suporte musical (arranjo, ritmo, instrumentos utilizados...) pode despertar sensações, independentemente da interpretação do conteúdo presente na letra. Um exemplo disso é o fato de uma canção interpretada em uma língua diferente da língua materna poder despertar um tipo de emoção no ouvinte (sugerindo-lhe a sensação de solidão ou alegria, por exemplo), ainda que ele não compreenda o código linguístico.

Segundo Tatit,

Tudo fica mais claro e mais completo ao se verificar a interdependência entre a melodia e a letra da canção. Se a reiteração e as tensões de altura servem para estruturar a progressão melódica, esses mesmos recursos podem ser transferidos ao conteúdo, de modo a construir uma significação compatível. (TATIT, 2003, p. 9)

A canção pode gerar diferentes efeitos em cada ser humano, podendo despertar sentimentos felizes ou tristes, sensações de prazer e bem-estar, lembranças, memórias. “Além disso, no caso da canção, muitos de nós se encantam mais com o substrato rítmico-harmônico-melódico que pelas letras, de modo que, nesse caso, nem mesmo *a posteriori* fazemos uma análise lírica”. (MELLER, 2015, p. 92). Daí podermos falar em “análise intersemiótica”, uma vez que a linguagem verbal (do eixo letra) se une às linguagens musicais (eixo música) e plásticas (voz, corpo, vestuário, luzes etc. presentes no eixo performance).

2.3 Eixo Performance

A performance pode ser entendida como a forma como um intérprete interage com o público por meio da voz, do corpo e do espaço que ocupa. É, ainda, o “modo de ser” do enunciador da canção. É um eixo essencial para o processo de constituição da canção. De acordo com Matos,

Isso nos leva a sublinhar que a performance de uma canção popular na mídia não cabe apenas ao intérprete cantor. Inclui harmonização, arranjo, acompanhamento etc.; e também efeitos técnicos e de ambientação (como no caso da gravação ao vivo). Se considerarmos um sistema mais amplo de conotações e acréscimos semânticos, incluem-se até a embalagem, a difusão, a publicidade. Com a sofisticação, especialização e terceirização da indústria fonográfica, as decisões sobre todas essas variantes são repartidas por um largo espectro de “parceiros”. (MATOS, ?, p. 6)

Matos sugere aqui a importância do “contexto de apreciação” da canção como elemento capaz de produzir também “sentidos” para a mesma. Seja em uma apresentação presencial “ao vivo” - em que a plateia vê o intérprete e sua banda (caso haja) - ou à distância (escutando e/ou assistindo por meio de gravações de áudio ou vídeo,

transmissão por rádio, streaming etc.), a figura do intérprete, o cenário, efeitos de luzes, as capas dos discos, todos os elementos “plásticos” são capazes de sugerir sentidos que se internalizam no conjunto final da canção, isto é, na sua significação, nos sentidos expressos pela mensagem (sempre intersemioticamente entendida).

Ainda segundo Matos,

A performance vocal inscreve-se diretamente na concretização histórica da obra, o que em alguns sentidos funciona como uma espécie de escrita. A atuação do intérprete ganha duração no tempo e passa a integrar com mais efetividade a criação da obra; desse modo, ele participa de certo modo da instância autoral.” (MATOS, ?, p. 105)

A voz do artista é uma das marcas características em uma performance musical e pode contribuir para que a interpretação seja inconfundível e provoque sensações no ouvinte.

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia a dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos (TATIT, 2002, p. 16)

2.4 Análise da canção popular brasileira

Consideramos ainda importante destacar o modelo que Luiz Tatit propõe de três elementos para a análise da canção popular brasileira, a saber: passionalização, tematização e figurativização.

Na síntese feita por Caretta, entende-se que

A **passionalização** [grifo nosso] propicia ao enunciador apresentar estados passionais na canção. Nela a melodia explora grandes curvas melódicas, saltos ascendentes e descendentes, investindo na duração das notas que incidem nos sons vocálicos, recursos esses que desaceleram a melodia. [...]

Na **tematização** [grifo nosso] ocorre o processo inverso, reduz-se a duração das vogais e promove-se a reiteração dos motivos rítmico-melódicos, produzindo uma progressão melódica mais veloz, segmentada pelos ataques das consoantes, investindo-se na modalidade do /fazer/. A tematização melódica é compatível com letras que descrevem sentimentos ou acontecimentos eufóricos. [...]

A **figurativização** [grifo nosso] é um processo no qual a voz que fala se sobrepõe à voz que canta, criando um efeito de sentido de situação locutiva.” (CARETTA, 2009, p. 57 - 58)

Percebe-se, portanto, que letra, melodia e performance são componentes essenciais para a composição de todo o conjunto cancional. Os três eixos são indissociáveis, devendo ser analisados em conjunto, para que se obtenha êxito na análise do sentido da canção. Ao longo do artigo, os três eixos serão analisados nas canções do disco *Nos dias de hoje*.

3 ANÁLISE DO DISCO: CONTEXTO DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E RECEPÇÃO DE *NOS DIAS DE HOJE*

Para realizar a análise completa de um disco, é necessário considerar não apenas as canções, mas também observar o contexto histórico em que foi produzido, a biografia dos compositores e a recepção do público da época, buscando assim entender a imanência das canções e sua recepção crítica e de público. É o que faremos a seguir.

3.1 Dados de Produção do Disco

Nos Dias de Hoje foi lançado no ano de 1978 pela gravadora EMI-ODEON Fonográfica Industrial e Eletrônica S/A. O disco é composto por dez canções, de autoria de Ivan Lins e Vitor Martins. Apenas a canção “Temporal” apresenta, além da assinatura de Ivan Lins e Vitor Martins, a parceria de Gilson Peranzetta.

3.1.1 Ivan Lins

Ivan Guimarães Lins (Rio de Janeiro RJ 1945) é compositor, cantor e pianista, filho do militar Geraldo Lins e de Leia Guimarães Lins. O primeiro contato com a música foi aos 12 anos, como trompetista na banda do Colégio Militar do Rio de Janeiro. Graduiu-se em Engenharia Química, em 1969, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Na mesma época, iniciou a carreira musical tocando piano, que aprendeu de ouvido nas noites da Tijuca, bairro onde nasceu.

Embora sua produção inicial tivesse uma relação íntima com estilos da música pop rock norte americana, ao longo dos anos 70, Lins se apropriou, cada vez com maior intensidade, de estilos nacionais e regionais, como samba, bossa nova, baião, xote e moda de viola. Nessa fase, sua parceria com o letrista Vitor Martins foi determinante para o aprimoramento de seu estilo quando os dois criaram verdadeiros clássicos da música brasileira. Durante o regime militar no Brasil, sua música trouxe alento, crítica e esperança de liberdade e justiça social.

3.1.2 Vitor Martins

Vitor Martins é de Ituverava, interior do Estado de São Paulo, nasceu no dia 22 de outubro de 1944, filho de Erbaldo Martins (alfaiate) e Alcira Menezes Martins (costureira).

A carreira de Vitor pode ser dividida em três grandes momentos: primeiro sua chegada a São Paulo e a mudança para o Rio de Janeiro; segundo quando conhece Ivan Lins e por último a fase como dono da gravadora Velas.

A melhor face como cancionista aconteceu com Ivan, por que nela se concentra sua maior produção qualitativa e quantitativa. Em um levantamento recente (anexo) com o autor sobre sua obra, foram enumeradas, aproximadamente, 107 canções em uma parceria que teve início no ano de 1974 com a música “Abre Alas”.

3.2 Contexto Histórico de Produção

O disco “Nos dias de hoje” foi lançado em 1978. No período concomitante, o Brasil enfrentava a Ditadura Militar. A **Ditadura Militar no Brasil** foi um regime autoritário que teve início com o golpe militar, em 31 de março de 1964, com a deposição do presidente João Goulart. O regime militar durou 21 anos (1964-1985), estabeleceu a censura à imprensa, restrição aos direitos políticos e perseguição policial aos opositores do regime.

De acordo com Carocha,

A censura musical inserida no âmbito da moral e dos bons costumes não foi criada pelo regime militar, desde o Estado Novo “a censura prévia vigiava de perto a música popular, canções de teor político só eram divulgadas pelo rádio quando elogiosas ao Estado”, mas foi sendo adaptada paulatinamente às especificidades do período em questão. (CAROCHA, 2006, p. 195)

No período da Ditadura Militar, algumas letras de canções eram duramente censuradas e os compositores poderiam sofrer penalidades, caso transgredissem o que era imposto. Dessa forma, era comum usar adaptações, para que o sentido da letra ficasse subentendido. Ainda segundo Carocha,

O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenção de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil. (CAROCHA, 2006, p. 193-4)

No ano de lançamento do disco, o período de maior repressão da Ditadura Militar no Brasil já havia passado, embora as liberdades estivessem sob controle severo do regime. Pode-se constatar, portanto, segundo Nicodemo,

Entendemos, portanto, que Ivan Lins se situa um entre-lugar da música popular no Brasil. Este entre-lugar corresponde à expressão musical em um momento de transição, frente a reorganização das indústrias da cultura nos anos 1970, e do período marcado pelo acirramento da repressão e, em seguida, pela política de “abertura” que se inicia no governo do general Geisel. (NICODEMO, 2014, p. 7)

O disco foi bem recebido pela crítica e pelo público da época. Conforme aponta Nicodemo, “A maior parte das críticas e matérias consultadas, publicadas em veículos de comunicação de grande circulação sobre o lançamento de *Nos Dias de Hoje*, valoriza a ideia de continuidade e de coerência da nova produção do artista.” (NICODEMO, 2014, p. 162)

3.3 Elementos de Produção do Disco

A capa, a contracapa e os elementos visuais do disco contribuem para a produção de sentido da obra, uma vez que não se trata apenas de uma “moldura” para o disco, mas já é, de fato, uma forma de expressão, ainda mais em obras conceituais, como acreditamos ser esse disco de Lins. É possível observar Ivan Lins, nas fotos da capa e da contracapa, como se estivesse em um fichamento policial. Na parte interna do disco, o compositor Vitor Martins também aparece na mesma situação. Tal escolha estética aponta para um ambiente de repressão e vigilância policialesca, sensação própria da sociedade brasileira desse período.



Figura 1: Disco *Nos Dias de Hoje*, capa

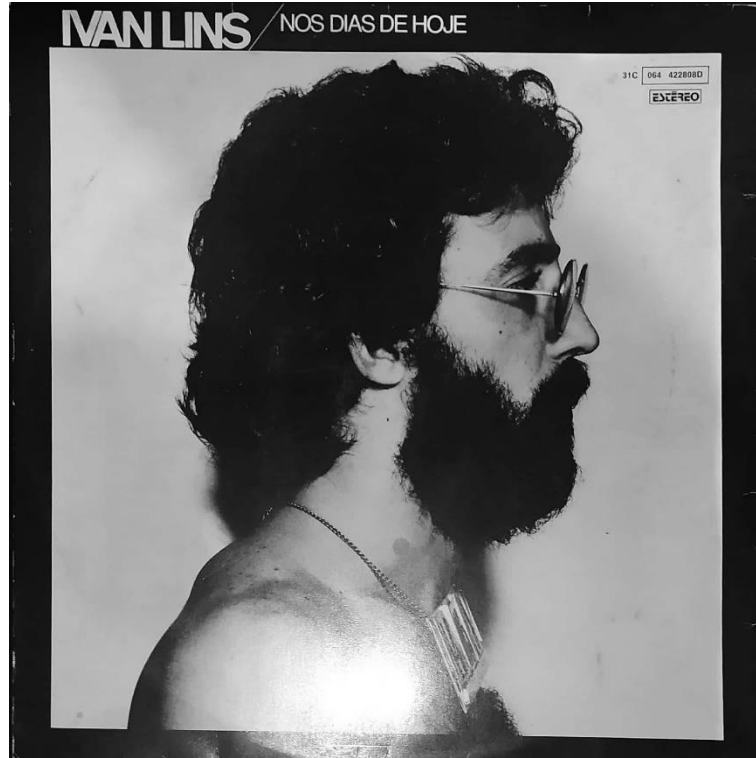


Figura 3: Disco *Nos Dias de Hoje*, contracapa

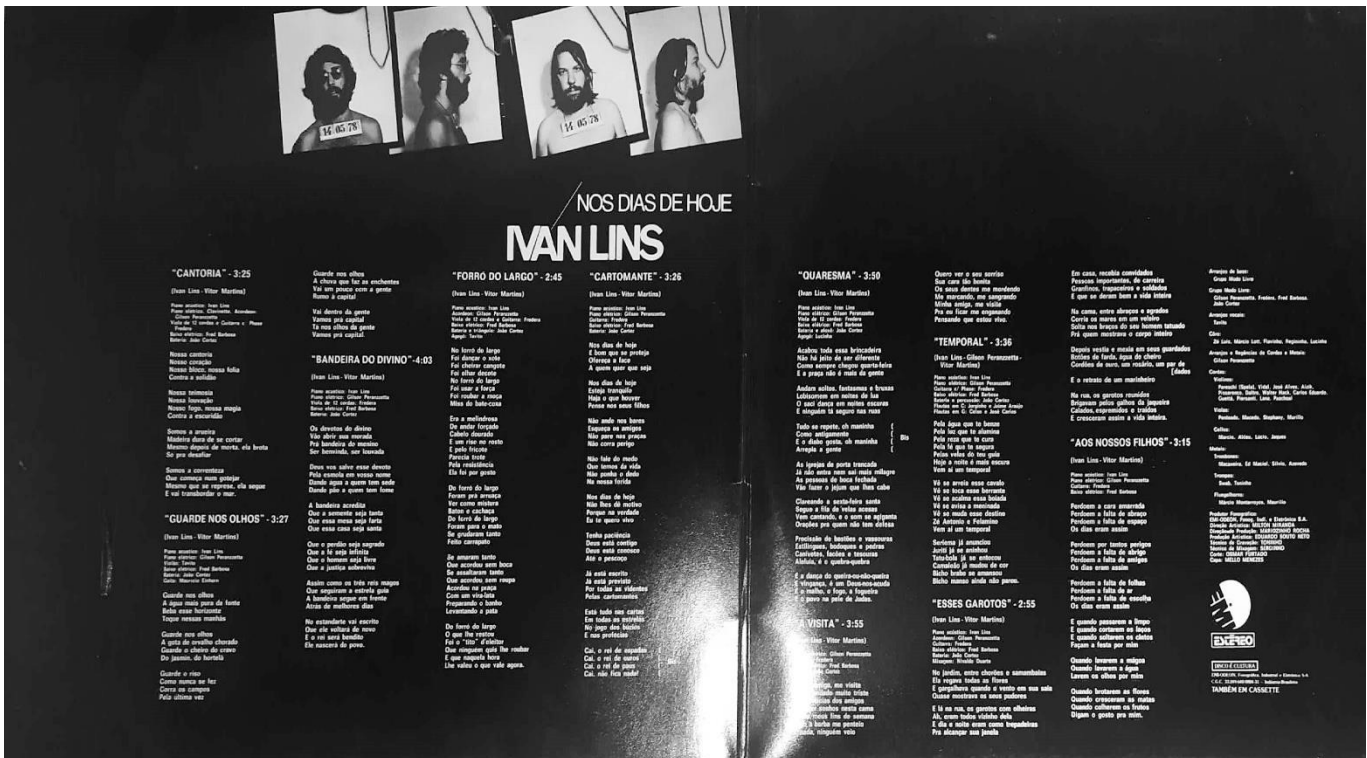


Figura 3: Disco *Nos Dias de Hoje*, parte interna

Tal postura pode ser explicada pela censura musical que se fazia presente e pela presença de letras de protesto, com usos de figuras de linguagem e supressões de termos, de modo a sugerir, mais do que mostrar, os temas da opressão e do desejo de liberdade. Na seção subsequente será observada a forma como todos os elementos citados anteriormente, como letra, melodia e performance (inclusive aí os elementos visuais do disco), convergem entre si nos processos variados de significação e contribuem, assim, para tornar o disco uma obra conceitual em torno de um tema central: o desejo por liberdade.

4 APLICAÇÃO DA TEORIA DA CANÇÃO NA ANÁLISE DO DISCO

A partir da análise cancional do disco *Nos Dias de Hoje*, é possível perceber que a obra se trata de um disco conceitual, visto que as canções, quando analisadas em conjunto, constroem uma narrativa multifacetada sobre o contexto histórico da época e aborda temas que se repetem nas canções formando assim uma espécie de narrativa crítica sobre o Brasil de então.

Como explicitado anteriormente, o disco foi gravado no período da Ditadura Militar. Dado que, no período ditatorial, as canções poderiam ser proibidas pela censura, muitos recursos eram utilizados para a composição no intuito de “driblar a censura”, uma expressão recorrente quando tratamos desse período. Por “driblar a censura” entende-se a série de recursos que os artistas (assim como jornalistas e intelectuais diversos) utilizavam para abordar assuntos proibidos pelo regime militar, valendo-se, em geral, de metáforas, jogos verbais, paródias, alusões variadas, na tentativa de fazer-se entender pelo seu público, mas escapar da vigilância dos censores. O entendimento dos sentidos presentes nas canções necessita, além da compreensão linguística, a compreensão dos explícitos e implícitos, assim como de elementos do contexto para o entendimento das alusões feitas nas obras.

Gouvêa esclarece que

Depois do golpe de 1964, a censura retornaria com força multiplicada, e se voltaria para questões políticas, mantendo a subjetividade das suas avaliações — que considerava subversivas e perigosas para a unidade nacional quaisquer manifestações que envolvessem algum tipo de crítica ao regime vigente, ao cotidiano nacional, às “tradições brasileiras” — e vinculando-se estreitamente com a doutrina de segurança nacional. A Lei de Imprensa, de 1967, e a Lei de Segurança Nacional então vigente foram fundamentais para nortear o trabalho da censura e estabelecer as diretrizes da sua atuação. (GOUVÊA, 2021)

O disco, lançado em vinil pela EMI-ODEON em 1978, é composto por dez canções, divididas em lado A e lado B. Como é próprio do sistema de recepção dos discos em vinil, entende-se que esta sequência estabelece a ordem de audição das canções e uma potencial linha narrativa, uma vez que adotamos a concepção de tratar-se de uma obra conceitual, ou seja, com uma organicidade significativa. Abaixo, listamos a ordem das canções para facilitar a visão de conjunto.

Lado A: 1. Cantoria (Ivan Lins/ Vitor Martins); 2. Guarde Nos Olhos (Ivan Lins/ Vitor Martins); 3. Bandeira do Divino (Ivan Lins/ Vitor Martins); 4. Forró do Largo (Ivan Lins/ Vitor Martins); 5. Cartomante (Ivan Lins/ Vitor Martins)

Lado B: 1. Quaresma (Ivan Lins/ Vitor Martins); 2. A Visita (Ivan Lins/ Vitor Martins); 3. Temporal (Ivan Lins/ Gilson Peranzetta/ Vitor Martins); 4. Esses Garotos (Ivan Lins/ Vitor Martins); 5. Aos Nossos Filhos (Ivan Lins/ Vitor Martins)

A produção do disco ficou por conta de Eduardo Souto Neto e todos arranjos são de autoria dos músicos Gilson Peranzetta, João Cortez, Fred Barbosa e Frederica. Ivan Lins canta e toca piano em todas as faixas, em algumas sendo acompanhado de participações especiais, como a de Jaques Morelenbaum (violoncelo) e Lucinha Lins (coro). O disco é marcado por ritmos brasileiros e arranjos elaborados, com uso intensivo de instrumentos de corda (violinos, violoncelos, viola de arco, violões etc.) assim como de pianos e teclados eletrônicos, o que lhe confere, na maior parte das canções, um clima de elaboração e sofisticação musical.

A seguir, analisaremos a maior parte das canções do disco em separado, uma vez que compreendidas em sequência constroem uma narrativa coesa e progressiva.

4.1 Lado A: Cantoria

A canção de abertura do lado A, *Cantoria*, tematiza a valorização do coletivo e a importância da união entre as pessoas para a busca de liberdade. Essa “liberdade”, metaforicamente, sinaliza o desejo de se pôr um fim nos tempos sombrios que assolavam o país. Através da luta do povo, o esperado é combater a “escuridão” e a “solidão”, metáforas do sentimento de clausura e de falta de perspectiva dos indivíduos em um sistema repressivo. Há no corpo da canção duas estrofes marcadas por anáforas em que se repetem as palavras “Nossa / Nosso”, sendo esse “nosso” a ideia coletiva de povo (ou nação), sempre em oposição às citadas “escuridão” e “solidão”: “Nossa teimosia/ Nossa louvação/ Nosso fogo, nossa magia/ Contra a escuridão”.

Além disso, a canção mostra que o coletivo é símbolo de resistência, uma vez que, mesmo desafiados, continuarão lutando. “Somos a arueira / Madeira dura de se cortar / Mesmo depois de morta, ela brota / Só pra desafiar”. Ficam claras a alusão à resistência e capacidade de se reerguer que o povo tem e precisa usar para sair do regime de opressão, o que é reforçado nas estrofes finais pelo movimento que “começa num gotejar” (alguns poucos indivíduos) e termina em uma “correnteza” que, mesmo represada, irá inevitavelmente “transbordar o mar”, sugerindo assim a apoteose das massas populares (correnteza) livres (liberdade simbolizada pela imagem vasta e sem margens do “mar”). Este movimento, que vai do individual ao coletivo, é reforçado pelo fato de a canção se iniciar apenas com a voz de Ivan Lins, que vai sendo aos poucos sendo acompanhada pelo coral, até chegar a um final apoteótico, em que os instrumentos vão se silenciando e o coral ocupa de modo onipresente toda a parte final da canção.

4.2 Guarde nos Olhos

Na sequência, *Guarde Nos Olhos* mostra um “eu cancional” nostálgico, que está aconselhando uma pessoa que vai deixar o lar para mudar para a capital. “Guarde o riso / Como nunca se fez / Corra os campos / Pela última vez”.

O tom da canção remete à visão do Arcadismo literário, por sua exaltação do campo como cenário de paz, harmonia e pureza. Trechos como “a água mais pura da fonte” e os elementos que compõem o cenário (horizonte / manhãs / orvalho / cheiro do cravo / jasmim / hortelã) simbolizam essa afirmação do espaço rural como o ‘locus amoenus’ (lugar ameno) árcade.

A canção se encerra com os versos “Vai dentro da gente / Vamos pra capital”, tendo em vista o contexto da canção, entende-se que na capital a vida vai ser diferente da vida no campo, por apresentar mais problemas e menos tranquilidade. O arranjo e a performance vocal estão em convergência com a letra, pois reforçam o clima de um diálogo calmo e harmonioso entre o “eu cancional” e seu interlocutor, assim como sugere a calma e a paz da vida no campo.

Além disso, esta segunda canção conecta-se com a primeira, como se o “eu cancional” e a pessoa a quem ele se dirige (e com a qual pretende partir para a cidade) fossem representantes particulares daquele “povo” evocado na canção anterior. Como já dito, analisadas em conjunto, as canções constituem uma narrativa única.

4.3 Bandeira do Divino

Bandeira do Divino apresenta elementos da cultura popular, representando a Festa do Divino Espírito Santo, trazida pelos portugueses e adotada em grande parte do território nacional, no qual a bandeira é um estandarte de fundo vermelho com uma pomba branca no centro (que representa o Espírito Santo) carregado em procissão. A canção evoca o messianismo típico da religiosidade popular, que espera a intervenção divina para atenuar ou pôr fim ao sofrimento do povo.

Além do sentido religioso, pode-se inferir ainda o sentido político nos seguintes versos: “No estandarte vai escrito / Que ele voltará de novo / E o rei será bendito / Ele nascerá do povo”. O rei pode ser interpretado como um salvador para o povo, no sentido religioso, e ainda simbolizar a esperança do fim dos tempos sombrios da Ditadura, se interpretado no sentido político do cenário brasileiro de então.

Novamente há uso do acompanhamento coral, que reforça o caráter coletivo da procissão religiosa, e o arranjo e o ritmo se baseiam nos padrões utilizados pelos conjuntos populares, inclusive com a presença de uma voz solo cantando uma parte e o coro “respondendo” em seguida.

4.4 Forró do Largo

Forró do Largo é uma canção aparentemente lúdica, mas que guarda uma sutil mensagem política em seu final, o que de certo modo sintetiza todo o disco, que faz uma crítica à repressão (claramente apontada para o contexto brasileiro) com sutileza e disfarçada em passagens metafóricas.

Nas três canções anteriores, o cenário dominante é o rural, agora, a cena se passa em uma cidade, como se os migrantes anunciados em *Guarde nos Olhos* estivessem agora já radicados num centro urbano. Outra diferença é que os “eus cancionais” anteriores usavam a primeira pessoa (nós / eu), mas agora há a mudança para a terceira pessoa (ele) ao contar o episódio em que o personagem vai ao “fórró do Largo” para se divertir, rotina comum dos migrantes trabalhadores nas grandes cidades. Lá ele se embriaga, arruma uma parceira, dançam, se beijam e “foram para o mato / se grudaram tanto / feito carrapato”. Após a noite de bebedeira e aventura amorosa, o personagem “acordou sem roupa / acordou na praça / com um vira-lata / preparando o banho / levantando a pata”. O episódio é marcado pelo humor escrachado bem ao gosto do ritmo da canção, o fórró. Mas o desfecho guarda uma surpreendente mensagem política ao narrar que a única coisa que restou ao desafortunado trabalhador “foi o ‘tito’ d’eleitor / que ninguém quis lhe roubar / e que naquela hora / lhe valeu o que vale agora”, ou seja, nada. Nos anos da Ditadura Militar, o cenário político não era democrático de fato, uma vez que somente dois partidos (Arena e MDB) eram autorizados e não havia eleição direta para presidente, governadores e prefeitos de algumas cidades. Ao destacar no fim da canção que o título de eleitor não tinha utilidade nenhuma, Ivan Lins e Vitor Martins expõem uma dura crítica ao regime autoritário de então, tudo embalado em um fórró divertido e debochado.

Assim como as demais canções, arranjo e performance estão em sintonia com a mensagem expressa pela letra, com os três eixos sempre em convergência de sentidos.

4.5 Cartomante

A canção *Cartomante* apresenta como verso inicial “Nos dias de hoje”, frase que dá título ao disco. É a canção com maior teor de protesto, que fica evidente tanto na letra quanto no arranjo e na interpretação de Lins.

Nela, o “eu cancional” se dirige a um tu não nominado dando-lhe uma série de conselhos, fazendo pedidos e recomendações. A canção constrói um cenário de terrível opressão, em que é perigoso andar nos bares, nas praças, reunir-se com os amigos e até mesmo expor suas opiniões: “Não fale do medo que temos da vida / Não ponha o dedo na nossa ferida”. Como em todo o disco, não há menção direta ao contexto brasileiro, mas fica evidente tratar-se de uma alusão à situação política nacional. O título faz menção ao fato de que é possível acreditar que tal opressão chegará ao fim, uma vez que “Já está escrito, já está previsto / Por todas as videntes, pelas cartomantes” que cairá o “rei de Espadas”, o “rei de Ouros” e o “rei de Paus”, simbologia que evidencia tratar-se do regime militar e do estado de exceção. Observe-se que o “rei de Copas”, cujo símbolo é o “coração”, não é citado na canção.

O arranjo alterna momentos mais suaves, em que o “eu cancional” conversa e pede suplicante para que seu interlocutor tenha cuidado e se proteja, com outros mais intensos, em que o “eu” esbraveja a profecia da queda dos

“reis” opressores. A canção se encerra com grandiloquência, reforçado pela entrada do coro, como se celebrassem em festa o cumprimento da profecia.

4.6 Lado B: Quaresma

A canção de abertura do lado B é *Quaresma*, que também utiliza elementos da cultura popular. O “eu cancional” dirige-se a sua “maninha” e narra o período que vai da Quarta-Feira de Cinzas ao Sábado de Aleluia. “Acabou toda essa brincadeira / Não há jeito de ser diferente / Como sempre chegou quarta-feira / E a praça não é mais da gente”.

Quaresma estabelece de forma explícita em sua estrutura a relação entre o clima pesaroso do período quaresmal com “os dias de hoje” das liberdades cerceadas pelos Atos Institucionais do governo militar. A “quarta-feira” citada na canção pode ser entendida como o fim do Carnaval ou como o fim da liberdade, visto que as praças não podem mais ser ocupadas. “Andam soltos, fantasmas e bruxas / Lobisomem em noites de lua / O saci dança em noites escuras / E ninguém tá seguro nas ruas”. Os personagens citados também contribuem para a visão de tempos sombrios que estão por vir. Esse modo ambíguo de denotar o período da Quaresma e conotar o momento presente fica claro em trechos como “As pessoas de boca fechada / vão fazer o jejum que lhes cabe”, “É o malho, é o fogo, a fogueira / É o povo na pele de judas”.

A parte musical e performática opta por um ritmo mais alegre e agitado, emprestando um clima mais descontraído, o que gera a relação de “contraste” entre os eixos música e performance em relação ao eixo letra.

4.7 A Visita, Temporal, Esses Garotos e Aos Nossos Filhos

As quatro canções finais do disco são *A Visita*, *Temporal*, *Esses Garotos* e *Aos Nossos Filhos*. Comentaremos ambas juntas por considerarmos que elas estabelecem uma mudança na narrativa que vinha se desenvolvendo. As canções que encerram esse lado B do disco apontam para um futuro que se anuncia sombrio e temeroso. A voz cancional assume a primeira pessoa e sugere em *A Visita* e *Aos Nossos Filhos* um indivíduo agora cidadão e contemporâneo refletindo sobre diversas situações: a solidão do presente, o futuro que se anuncia turbulento e o desejo de um futuro mais promissor.

A Visita trata de um personagem que lamenta a própria solidão e que pede a uma “amiga” que o visite, pois sente falta do contato humano. Os versos “Tenho andado muito triste / sem notícias dos amigos / sem ter sonhos nesta cama”, se lidos na chave interpretativa dos “dias de hoje” (sugerida pelo título do disco), remetem, por analogia, a situação dos opositores do regime militar que eram obrigados a se refugiar em “aparelhos”, ou seja, casas ou sítios em que se isolavam para fugir da perseguição dos militares. Tal isolamento é tão profundo e desumano que faz com que o “eu cancional” afirme que se tal visita acontecer poderá fazer com que ele fique “se enganando / Pensando que [está] vivo”. O arranjo é lento e soturno e a interpretação também reforça esse clima de lamento e solidão.

Posteriormente, *Temporal* representa o anúncio de tempos sombrios que estão por vir. “Pela água que te benze/ Pela luz que te alumia/ Pela reza que te cura/ Pela fé que te segura/ Pelas velas do teu guia/ Hoje a noite é mais escura/ Vem aí um temporal”. Novamente, os personagens e o cenário evocados são os da zona rural (“Zé Antônio e Felamino”).

A primeira estrofe traz uma série anafórica em forma de reza (“Pela água que te benze / Pela luz que te alumia [...]”) que busca a proteção pelo “temporal” que se anuncia (“Hoje a noite é mais escura / Vem aí um temporal”), metáfora inequívoca dos tempos sombrios de uma país sob o manto do autoritarismo.

Esses Garotos é a canção que menos se encaixa na narrativa estabelecida até então. É uma canção em forma de reminiscência que retrata a infância de garotos que disputam os galhos de uma árvore para bisbilhotar a janela de uma vizinha que “recebia convidados / Pessoas importantes, de carreira [...]”. De certo modo, é possível estabelecer que os garotos da canção pertencem a um passado “normal”, o que não ocorre com as crianças dos “dias de hoje”, que serão temas da última faixa do disco.

Finalizando o disco, a canção *Aos Nossos Filhos* inicia com a junção de uma canção de ninar à introdução. A canção apresenta um “eu cancional” que pede perdão aos filhos por atitudes que teve no passado repressivo que viveu e pelo futuro vazio que eles herdarão: “Perdoem a cara amarrada / Perdoem a falta de abraço / Perdoem a falta de espaço / Os dias eram assim”. O cenário descrito, que é o presente vivido pelo “eu cancional”, é marcado pela carência, com a palavra “falta” associada a diversas coisas: “falta de abraço”, “de espaço”, “de abrigo”, “de amigos”, “de folhas”, “de ar” e “de escolha”. Tudo isso arrematado pela desculpa resignada de que “os dias eram assim”. Porém, o “pai” apresenta esperança de um futuro melhor para os filhos e espera que ele possa aproveitar melhor tudo o que ele não pôde viver, por estar em um período de proibições. “Quando brotarem as flores / Quando crescerem as matas / Quando colherem os frutos / Digam o gosto pra mim.”

O arranjo de *Aos Nossos Filhos* é dos mais comoventes do disco. Acompanhado de um piano, a voz de Lins acentua a tristeza e o lamento expresso pela letra.

4.8 Tematização e Passionalização

Em *Cantoria*, *Bandeira do Divino* e *Forró do Largo*, percebe-se a **tematização**, pois a progressão melódica é mais veloz e compatível com canções que apresentam sentimentos ou temas eufóricos. Nessas canções são utilizados instrumentos como: piano acústico, piano elétrico, clavinette, acordeon, baixo elétrico, bateria, agogô. Já em *Guarda Nos Olhos*, *A Visita*, *Esses Garotos* e *Aos Nossos Filhos*, é possível perceber a **passionalização**, visto que a representação dos estados passionais é representada através da melodia, que explora grandes curvas melódicas, saltos ascendentes e descendentes, investindo na duração das notas que incidem nos sons vocálicos, recursos esses que desaceleram a melodia.

Percebe-se, portanto que, os elementos utilizados nas canções servem de sustentação na abordagem da temática de repressão e coerção vividas em função do cenário da Ditadura, os “dias de hoje” em 1978, ano em que o disco foi lançado.

Porém, em contrapartida, percebe-se que o disco constrói uma mensagem de esperança em dias melhores, em um futuro melhor, com mais liberdade e menos repressão e sofrimento para o povo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O intuito deste trabalho foi demonstrar que não apenas o eixo letra é importante na construção de sentido de uma canção, pois outros elementos semióticos também colaboram na produção desses sentidos, e analisar a particularidade do gênero em relação à análise poética. O disco *Nos Dias de Hoje*, de Ivan Lins, é marcado por uma mensagem explicitamente politizada, o que é um ato ousado para a época, marcada por extremo controle e censura das produções artísticas pelos militares.

A começar pelo título, “Nos Dias de Hoje”, que deixa clara a referência ao momento vivido pelo artista e seu contexto histórico, o disco estabelece um diálogo crítico em relação ao momento presente brasileiro, sem ser explícito em suas referências, pois não há menção direta aos militares, à ditadura ou à censura, mas fica claro que as metáforas apresentadas nele apontam diretamente para a realidade política e social do país.

As canções de “Nos Dias de Hoje”, funcionam como uma síntese crítica do momento opressivo em que o país estava mergulhado, lançando uma mensagem de esperança e crença no futuro. A aplicação da Teoria da Canção, efetivamente, contribuiu para uma compreensão mais plena e abrangente dos sentidos expressos pela obra.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Alexandre; OLIVEIRA, Letícia Fagundes de. **Conexões com a História**. 3. Ed. São Paulo: Moderna, 2016
- CARETTA, Álvaro Antônio. **Relações entre gênero e éthos na canção popular brasileira**. Disponível em: <<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>>. Acesso em 17. mai. 2021.
- CAROCHA, Maika Lois. **A Censura Musical Durante O Regime Militar (1964-1985)**. Curitiba, 2006.
- DITADURA MILITAR NO BRASIL (1964-1985). Disponível em: <<https://www.todamateria.com.br/ditadura-militar-no-brasil/>>. Acesso em 27. ago. 2021.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Verbete **IVAN LINS**. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12091/ivan-lins>>. Acesso em 27. ago. 2021.
- GOUVÊA, Viviane. **Censura no Brasil**. Site Que República É Essa? Disponível em: <<http://querepublicaessa.an.gov.br/temas/136-censura-no-brasil.html>>. Acesso em: 20 out. 2021.
- IVAN LINS. **Site Oficial Ivan Lins**. Disponível em: <<https://ivanlins.com.br/>>. Acesso em 27. ago. 2021.
- LINS, Ivan. **Nos Dias de Hoje**. São Bernardo do Campo – SP: EMI – Odeon, 1978. 1 disco 33 rpm, estéreo.
- MANZONI, Ahiranie Sales S., ROSA, Daniela Botti da. **Gênero Canção: Múltiplos Olhares**. Minicurso ministrado no V Congresso de Pesquisa e Inovação da Rede Norte Nordeste de Educação Tecnológica (CONNEPI 2010) realizado em Maceió--AL em novembro de 2010.

MATOS, Cláudia Neiva de. **Poesia, canção e mídia. Os especialistas em Letras e a poesia que está no ar.** Niterói, n. 12, p. 101-112, 1. Sem. 2002

_____. **Canção Popular e Performance Vocal.** Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em 20 abr. 2021.

MELLER, Lauro. **Poetas ou cancionistas? Uma discussão sobre música popular e poesia literária.** 1. Ed. Curitiba: Appris, 2015

NICODEMO, Thais Lima. **Começar de Novo: a trajetória musical de Ivan Lins de 1970 a 1985** -Campinas, SP : [s.n.], 2014.

TREECE, David. **Melodia, Texto e o Cancionista, de Luiz Tatit:** novos rumos nos estudos da música popular brasileira. [S. l.], n. 4-5, p. 332-350, 2003. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116391>>. Acesso em: 15 abr. 2021.

TATIT, Luiz. **Elementos Para a Análise da Canção Popular.** Cadernos de Semiótica Aplicada. vol.1, n.2, dez. 2003

_____. **O cancionista.** 2ª ed- São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo . **Vitor Martins: uma história de música brasileira.** Revista de Divulgação Cultural , São Paulo, Brasil, v. 01, p. 132-143, 2005.

SOUZA, Fábio Elionar do Carmo. **O Estudo e a Análise da Canção:** comentários introdutórios. Disponível em: <<https://medium.com/@fabioelionar/o-estudo-e-a-an%C3%A1lise-da-can%C3%A7%C3%A3o-coment%C3%A1rios-introdut%C3%B3rios-b1093cc54772>>. Acesso em: 10 ago. 2021.