

MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, POLÍTICA E UTOPIA EM CHICO BUARQUE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Este ensaio busca verificar como Chico Buarque enfatiza em suas composições a política e a utopia e como também, este grande compositor da Música Popular Brasileira (MPB), utiliza o lírico para elaborar suas canções.

PALAVRAS-CHAVE: Chico Buarque; política; utopia.

ABSTRACT

This essay seeks to verify how Chico Buarque emphasize the political and the utopia in his composition and how too, this great composer the Brazilian Popular Music (MPB), use the lyrical to elaborat his songs.

KEY WORDS: Chico Buarque; political; utopia.

*Nos tempos de trevas
Também haverá de se cantar ?
Há de se cantar
Os tempos de trevas*

Bertolt Brecht

*E no entanto é preciso cantar
Mais que nunca é preciso cantar
É preciso cantar e alegrar a cidade
A tristeza que a gente tem
Qualquer dia vai se acabar...*

“Marcha da quarta-feira de cinzas”
Vinícius de Moraes e C. Lira

Para darmos início a uma reflexão sobre a obra poético-musical de Chico Buarque, um dos nossos maiores compositores, será necessário, inicialmente, traçarmos uma breve história da Música Popular Brasileira.

Durante os dois primeiros séculos de colonização, os tipos de músicas ouvidas no Brasil, eram os cantos das danças rituais dos indígenas (acompanhadas por instrumentos de sopro como flautas, trombetas, maracás, apitos e bate-pés), os batuques dos africanos (à base de instrumentos de percussão como tambores, atabaques, marimbas e ganzás) e as cantigas dos colonizadores europeus, representados por gêneros musicais do tempo de formação dos primeiros burgos medievais do séculos XII e XIV, conhecidos como romances, xácaras, lundus e serrarias.

A música brasileira começou a se formar devido justamente à interferência desses elementos musicais. Segundo o historiador J. R. Tinhorão, a marcha e o samba — “gêneros de música urbana reconhecidos como mais autenticamente cariocas — surgiram da necessidade de organização de ritmo para a festa desordenada do carnaval” (1986:119), pois até os primeiros anos do século XX as músicas cantadas nesse período podiam ser desde “velhos estribilhos de sabor africano ou cucumbis e afoxés de escravos, como as polcas, modas sertanejas e até valsas (...)”. (Tinhorão: 1986, 119), isto porque o carnaval, ainda mais parecido com o entrudo, não levava em conta a música, mas a brincadeira de molhar os passantes com seringas d’água, não possuindo nenhum tipo de organização musical.

O aparecimento da primeira marcha carnavalesca deu-se em fins do século XIX, com a composição *Ó Abre Alas* da Maestrina Chiquinha Gonzaga, inspirada de acordo com Tinhorão, “na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam cantando suas músicas (...) ao som de instrumentos de percussão” (1986:114-9), enquanto que entre a população branca, grupos de portugueses ainda saíam às ruas malhando bumbos no Zé- Pereira. Naquela época a palavra samba era usada, segundo Buarque de Hollanda, para designar “uma espécie de dança de umbigada, de origem africana, com ritmo marcado por palmas, chocalhos e outros instrumentos

de percussão e às vezes acompanhados por violão e cavaquinho”.

A criação do samba, como gênero musical, aconteceu de forma peculiar, e está ligada ao contexto social do início do século XX. A sociedade do Rio de Janeiro, o maior centro cultural do país, era constituída de duas classes sociais bem distintas: de um lado, os aristocratas e a classe média em franca expansão social e cultural, em decorrência do período de industrialização pelo qual passava o país; de outro, vivendo na parte mais antiga da cidade, amontoados em cortiços, portuários, aventureiros, escravos recém libertos enfim, uma classe que Tinhorão denomina de “uma baixa classe média” (1986: 120).

Ao invés dos saraus onde se ouvia a modinha e a polca, que se escutava desse outro lado da cidade era “um tipo de música particularmente tocada por baianos que viviam no Rio de Janeiro, e que se constituía de um estribilho cantado, ao ritmo de palmas e violas ao qual se juntava um improviso cantado pelo participante de maior talento” (os poetas da MPB. Apud CESAR, 1993: 62). Essas reuniões, como as que patrocinava a baiana Tia Ciata, doceira e mãe-de-santo, denominavam-se “partideiros”, isto é, de gente que se dedicava ao “partido alto”, (a expressão provém da alta dignidade desse samba, cultivada por minorias negras). Foi na casa de Tia Ciata, contando com a presença dos moradores desta parte da cidade aos quais se juntavam foliões, mestiços e músicos, que nasceu a primeira música gravada levando o nome no selo do disco a indicação “samba”, com o nome *Pelo Telefone* (1916) tendo como compositor Ernesto dos Santos, o Donga.

Cabe ressaltar que, *Pelo Telefone*, por “trazer versos folclóricos muito populares na época, por ser uma música do gênero ‘partido alto’, por ter nascido numa reunião de ‘partideiros’, era o que chamaríamos de uma criação coletiva”. (Os poetas da MPB: Apud CESAR, 1993: 63) Na verdade o samba *Pelo Telefone* pode ser visto quase como um embrião

da canção de protesto que iria fazer escola na década de 60, pois ironizando a repressão policial à jogatina praticada pela sociedade carioca da época, fazia severas críticas ao chefe de polícia em seus esforços para acabar com o jogo de azar:

O chefe da polícia
Manda-me avisar
Pelo telefone
Que na Carioca
Tem uma roleta
Pra se jogar.
(Pelo telefone)

Fato interessante é que o significado da palavra samba mudou: antes designando uma espécie de festa ou dança quando se costumava dizer “hoje vou dar um samba lá em casa”, o samba passou a ser conhecido a partir da composição *Pelo Telefone*, como gênero musical — primeiro ritmo legitimamente carnavalesco e popular do Brasil.

No entanto, naquela época, cantar samba ou tocar violão, não era bem visto; eram coisas da classe baixa, de ex-escavos, malandros, boêmios, seresteiros entre outros desqualificados socialmente e a divulgação de suas músicas era feita somente através dos Teatros de Revista como Recreio, Carlos Gomes; existentes já desde a metade do século XX. Como ressalta José Miguel Wisnik (1992: 115):

No Rio de Janeiro do começo de século, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto freqüente de repressão policial (veja-se o episódio do Triste fim de Policarpo Quaresma, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patrióticas torna-se discriminado por aprender a tocar violão).

Com o progresso do rádio nasce uma maneira mais digna de se divulgar o samba, iniciado por Donga e os seus seguidores, e este ganha espaço com a geração dos compositores ligados às camadas populares do Rio de Janeiro, como o compositor Ismael Silva (fundador da primeira escola de samba), Antônio Marsal, Heitor dos Prazeres. A partir da década de 30, a música popular, em especial o samba, não é mais uma atividade característica da “baixa classe média”, surgindo entre seus compositores nomes de importância como Noel Rosa, que chegou a ser estudante de Medicina, Ari Barroso (estudante de Direito), Lamartine Babo, Assis Valente, Haroldo Lobo, Ataúlfo Alves entre outros. Presença marcante nesse período é a figura isolada do cantor Mário Reis, precursor de uma bossa que com sua voz dizendo mais do que cantando, tenha talvez lançado uma Bossa Nova naquela época. É também nos anos 30, mais precisamente no Estado Novo, que a música popular vai fazer sua primeira relação com a política no Brasil. Nesse momento a música popular é tomada pela exaltação do trabalho, pelo ufanismo nacionalista subvencionado pelo Estado que a utiliza como instrumento de pedagogia política e de propaganda do Estado ditatorial de Vargas.

Com o impulso dado à indústria fonográfica, iniciou-se uma ascensão nas vendas de discos: o rádio e a vitrola começam a dar um destino mais popular, uma maior propagação à música brasileira e mais precisamente ao samba canção.

Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancionário popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Em meados da década de 50, em decorrência da evolução natural do samba-canção, começou a aparecer nos redutos da classe média carioca uma nova batida rítmica, descontínua, que já vinha sendo usada nos Estados Unidos desde os anos

40, a batida do samba, outrora uma tentativa e reprodução do ritmo dos bumbos e tambores, passa a privilegiar as batidas do tamborim, sob a inegável influência do Be-bop (concepção jazzística surgida posterior ao Swing).

Em 1953, Tom Jobim e Billy Blanco, num trabalho audacioso, já haviam preconizado o caminho da Bossa Nova com a *Sinfonia do Rio de Janeiro*, mas é só a partir de 58 que, em termos musicais, a Bossa Nova rompe com a herança do samba “tradicional”, como dizem os musicistas, não por incompatibilidade, mas por necessidade de renovação.

Segundo José Miguel Wisnik (1997: 58) desde a década de 30 a música popular urbana era considerada símbolo do nacional:

De Noel Rosa a Dorival Caymmi, Ary Barroso, e o samba canção. Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). Mudam-se as letras das canções, que passam a ser feitas por letristas com alguma formação literária, que leram Drummond, Mário de Andrade, ou como o próprio Vinícius de Moraes, que era um poeta de livro que migrou para a canção.

Modificando o seu ritmo e suas letras, a Bossa Nova atinge o seu auge através do novo estilo dos compositores João Gilberto em *Chega de Saudade* e Tom Jobim em *Samba de uma nota só* e *Desafinado* — a música que se tornou hino, um manifesto da nova maneira de cantar. A Bossa Nova em pouquíssimo tempo influenciou toda uma geração de arranjadores, guitarristas, músicos e cantores.

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve, bem de acordo com o cenário zona sul do Rio de Janeiro, falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia; entretanto a partir de 62, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos

Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC) estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominadas pelos letristas e teóricos de uma corrente de samba chamada de “samba participante”.

Essa vanguarda participante, essas cações politizadas, estão nas composições de por exemplo: Zé Keti, João do Vale, Edu Lobo, e nas vozes de Nara Leão, Betânia entre outros.

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova — de letras que se prendiam a temas intimistas falando do “mar, amor e luar” — passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64, para finalmente desempenhar uma fase de politização explícita quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico arte e política andavam juntas, como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda (1980: 15):

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumentos de projetos de tomada de poder.

Como podemos notar na década de 60 a juventude intelectual acreditava que a obra de arte deveria estar necessariamente vinculada ao engajamento político-social. Portanto, arte e sociedade andavam intrinsecamente ligadas.

Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC, havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária conseqüente, das quais, a última atitude era a orientação do CPC. Que tinha como prerrogativa que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (Hollanda: 1980, 17) mas para a plena existência da “arte popular” o artista deveria adequar sua linguagem para

poder “expressar corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (Hollanda: 1980, 19)

Vem desse tipo de pensamento estético o surgimento, em 1963, da coleção *Violão de Rua* que trazia uma antologia dos poemas mais significativos dos poetas engajados da época. Na introdução de um de seus livros Moacyr Félix expõe a intenção da poesia do *Violão de Rua*, como obra participante que pretende ser:

...mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do “divertissement” e ornamental. (Hollanda: 1980, 20)

Nessa perspectiva, o escritor no *Violão de rua* abre mão de sua própria linguagem, cedendo o seu espaço tradicional, como intelectual ligado as elites, para dar voz às camadas desfavorecidas socialmente. De acordo com essa perspectiva estética a qualidade poética estava mais ligada ao engajamento político-social do que à qualidade em termos formais. Causando, assim, um retrocesso da poética da década de 60 em relação a de 45. Considerada por muitos o exemplo de qualidade poética.

No entanto, é necessário ressaltar a importância que a arte engajada ocupou no Brasil no período da Ditadura Militar, concordando com o argumento de Heloísa Buarque de Hollanda (1980: 28) ao nos dizer que:

é importante lembrar, contudo que a função desempenhada pela ‘arte popular revolucionária’ correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu no, contexto, um alto nível de mobilização

das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje.

A partir de então, a produção cultural vai passar a se realizar através de outros meios culturais como: o teatro, o cinema, o disco. Surgem os espetáculos musicais apresentados pelo Teatro de Arena, o Oficina e o Tuca, com o *Show Opinião, Liberdade, Liberdade, Morte e Vida Severina* e *O e A*, estes dois últimos musicados por Chico Buarque. A literatura perde seu lugar tradicional para os meios de comunicação de massa, que conseguem atingir um público numeroso e desejoso de consumir um novo produto, mais dinâmico e contemporâneo a eles. A de se notar também, neste momento, o surgimento da Televisão, que se mostra como um símbolo de modernização. Aparecendo com um certo prestígio na época, oferecendo oportunidades para que os compositores realizassem seus próprios programas, como por exemplo *O Fino da Bossa*, comandado por Elís Regia e Jair Rodrigues, *Pra Ver a Banda Passar*, comandado por Chico Buarque e Nara Leão entre outros, como também as transmissões dos Festivais da Canção.

Outro momento marcante da década de 60 é o aparecimento do *Tropicalismo* que vinha denunciar a pretensão à pureza musical fazendo um corte na cultura brasileira “pretendendo unir o artesanal e o industrial, o acústico ao elétrico, o rural e o suburbano, o brasileiro e o estrangeiro, a arte e a mercadoria” (WISNIK: 1992, 122). Causando grandes confusões e discussões a respeito de como a música popular brasileira deveria desenvolver-se a partir de então, o nacionalismo xenófobo foi posto em xeque, havendo até mesmo passeatas contra a utilização da guitarra elétrica na MPB e a confrontação de seu público mais participante hostilizando a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos.

Pois é a partir de toda essa tradição do samba e da década de sessenta e seus acontecimentos políticos e culturais, que

Chico Buarque vai surgir no cenário cultural brasileiro. Com suas canções extremamente elaboradas musical e poeticamente, construídas a partir de uma tradição do samba de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, entre outros e da musicalidade e do canto renovador da Bossa Nova continuando a tradição de Tom Jobim e João Gilberto. Como bem o definiu Caetano Veloso quando disse que “Chico Buarque anda pra frente carregando toda uma tradição”.

A canção popular da década de 60 e 70 tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes, uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer, isso faz com que os festivais da canção assumam um caráter único e que sejam consagrados, o que para Adélia Bezerra de Menezes (1982: 30) tem uma explicação sociológica muito simples:

... tal afloração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo por estudantes, refletia bem o clima da época: canalizava parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida da juventude.

A autora ainda exemplifica essa situação circunstancial da canção com *Milagre Brasileiro* composta por Chico Buarque em 1974. Esta canção faz uma crítica feroz e bem direta ao “milagre econômico” da época do governo Medici, “milagre concentrador de renda, cujo o santo foi o garroteamento salarial do proletariado” (Menezes: 1982, 18)

Cadê o meu?
 Cadê o meu, ó meu?
 Dizem que você se defendeu
 É o milagre brasileiro
 Quanto mais trabalho
 Eu menos vejo o dinheiro
 É o verdadeiro “boom”

Tu tá no bem bom
 Mas eu vivo sem nenhum

Um acontecimento que ilustra bem essa adesão da composição popular à realidade social do país, é a final do *III Festival de Canção*, no Maracanãzinho, em 29 de setembro de 1968. Concorriam com *Sabiá*, composição de Chico Buarque e Tom Jobim e *Prá não dizer que não falei das flores*, mais conhecida como *Caminhando*, composta por Geraldo Vandré. *Sabiá* foi apresentada sob uma das maiores vaias existentes em um festival de canção popular, nem *É proibido proibir* de Caetano Veloso alcançaria feito igual meses depois.

Para uma platéia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, *Sabiá* era considerada uma canção “alienada” e completamente desvinculada da realidade político-social do país. Enquanto que a canção de Vandré, exercia a função política que se esperava de uma canção naquele momento. Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude precisava era mesmo é de um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e, revolta incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo, da luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandré, servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente.

Comparada ao engajamento explícito de *Caminhando*, *Sabiá* era vista como uma canção desvinculada da realidade brasileira e, essencialmente lírica. “A pouca gente, naquele instante de exaltação, ocorreu [tomar *Sabiá*] como uma nova e premonitória canção do exílio” (Menezes: 1982, 80). Uma canção lírica sim, mas que era uma paródia da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias e que apresentava um eu lírico fixo em sua terra natal e que falava de um exílio. Mas que exílio era esse se a condição *sine qua non* para ser um exilado é de estar fora de sua terra natal?

Sabemos que a paródia consiste em um processo de construção de um novo discurso, através da decomposição ou de desestruturação do discurso de base. E é exatamente isso que Chico Buarque faz a partir da *Canção do Exílio*, ele reconstrói um discurso (inclusive possibilitando a abertura de uma dimensão política em um discurso lírico), que altera o sentido inicial da temática da *Canção do Exílio*: o eu lírico que sente saudade física de sua terra natal e relembra toda a sua configuração da natureza grandiosa que lá existe.

Minha terra *tem palmeiras*,

Onde canta o Sabiá;

(...)

Nosso céu *tem mais estrelas*,

Nossas várzeas *mais têm mais flores*,

Nossos bosques *tem mais vida*,

Nossa vida *mais amores*.

(...)

Mais *prazer encontro eu lá*;

(*Canção do Exílio* — grifos nossos)

Enquanto que na *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, a terra é descrita como uma terra primorosa onde há pássaros, flores, amores e prazer; na canção de Chico Buarque é apresentada a ausência de tais elementos, e com isso o problema da pátria configurada pela ausência, uma *pátria esvaziada*:

Vou deitar a sombra

De uma palmeira

Que já não há

Colher a flor

Que já não há

(Sabiá — grifos nossos)

Tanto na *Canção de Exílio* quanto em *Sabiá*, há um desejo do eu lírico de voltar à terra natal. Na primeira, há um saudosismo e a terra parece corresponder a este saudosismo. Já na segunda, o desejo de regresso vem lado a lado com a postura crítica em relação a realidade presente da terra.

O que nos remete a essa postura crítica está no fato de que quando Gonçalves Dias escreveu seu poema, ele estava realmente exilado do Brasil. Se encontrava em Coimbra no ano de 1843. Já *Sabiá* foi escrita em 1968 quando Chico Buarque ainda estava no Brasil. O grade trunfo de *Sabiá* e de seu compositor, é claro (e que vem endossar a tese de que existe uma dimensão política no discurso lírico de Chico Buarque) é de que ele consegue (devido as grandes conturbações políticas no país) prever algo que viria a acontecer somente a alguns meses depois e que seria a realidade de muitos brasileiros: o exílio físico e existencial (exílio que ele mesmo sofre na Itália). “O exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais” (Menezes: 1982, 24). Um depoimento dado por Fernando Gabeira a respeito da anistia reforça o que foi dito acima por Adélia Menezes:

Os políticos podem dar o balanço do números de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos *projetos humanos que se frustraram*, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos?(Apud Menezes: 1982, p.69 — grifos nossos)

Este exílio virtual do poeta-compositor em *Sabiá* (imaginado na canção) logo se tornaria realidade. Chico, que previa uma temporada italiana de shows por alguns meses (não mais do que seis), a estende por mais de um ano e meio a conselho de Vinícius de Moraes. E é dessa época o famoso *Samba de Orly* (1970), composto em parceria com Vinícius e Toquinho.

Pede perdão

Pela duração (Pela omissão)

Dessa temporada (Um tanto forçada)

Mas não diga nada

Que me viu chorando

E pros da pesada

Diz que eu vou levando

Obs.: os versos entre parênteses são os originais, vetados pela censura.

A canção *Sabiá* é um exemplo de como um discurso essencialmente lírico, que aborda uma temática tão parodiada pelos poetas brasileiros (a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias é o poema mais parodiado da literatura brasileira — alguns de seus parodiadores são: Murilo Mendes, Drummond, Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade, etc.), a saudade que o eu lírico tem de sua terra natal; pode, no ano de 1968 e de todo o seu significado para a história de seu país, ter uma dimensão política. Um estudo mais minucioso da canção denuncia o que podemos chamar de semântica do autoritarismo ou *semântica da repressão*, conforme a denominação de Adélia Menezes.

E algum amor
Talvez possa espantar
As noites que eu não queria
E anunciar o dia
(grifos nossos)

Uma palavra que é muito utilizada para se referir ao período em que governos autoritários exercem seu poder é *escuridão*, esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. E a metáfora é a ferramenta usual do trabalho poético.

Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas. Em *Sabiá*, o eu lírico deseja espantar as “noites” que ele não queria e com isso, ver nascer um novo dia. O novo dia é algo que será ansiosamente aguardado e anunciado em várias canções de Chico Buarque. Em *Sabiá*, o novo dia vem em contraposição com a noite, e significa o anunciar de um novo tempo, um tempo em que não haja mais autoritarismo, um tempo utópico em que os problemas vão ser resolvidos e as pessoas poderão viver plenamente os seus dias.

Outro elemento que se apresenta constante nas canções de Chico Buarque é o tema da música, que parece ser o elemento que não só transmite (como veículo) a dor do eu lírico, mas também serve para a eliminação da dor; algo como “quem canta os males espanta”, provérbio que Chico Buarque não alterou em sua famosa canção chamada *Bom Conselho* (1972). Em *Sabiá*, a música é marcada pelo belo canto do pássaro que ecoa na memória do eu lírico como representante da beleza da terra (ou da beleza que a terra possuía).

Foi lá e ainda é lá
Que eu ei de ouvir cantar
Uma Sabiá

Vou voltar
Sei que um dia vou voltar

Há na canção de Chico Buarque, uma tensão entre o passado (*foi lá*) e o futuro (*vou voltar; hei de ouvir*). Isso intensifica o que já foi dito em relação ao exílio físico de Gonçalves Dias e o existencial sobretudo, do eu lírico de Chico Buarque. Enquanto que na *Canção do Exílio*, o exílio é físico, portanto espacial, em *Sabiá*, o exílio é temporal. O desejo do eu lírico da composição de Chico Buarque é de recuperação do tempo, da instauração de uma outra situação que não a do presente, que quando é mencionado é marcado pela negação: *não dá, não há*.

Vejamos os seguintes versos:

Que fiz tantos planos
De me enganar
Como fiz enganos
De me encontrar
Como fiz estradas
De me perder
Fiz tudo e nada
De te esquecer

(grifos nossos)

Nesses versos vemos uma situação paradoxal que é criada pelo eu lírico. Há uma insistência grande em manter-se à distância da realidade da terra e ao mesmo tempo, a enorme vontade de estar nela. Esses versos expressam o momento em que o desabafo do eu lírico se torna mais contundente e melancólico, características que vem da condição de exilado em sua própria terra. Como o pai de Chico Buarque, o grande historiador brasileiro Sérgio Buarque de Hollanda, definiu em seu livro, *Raízes do Brasil*, os brasileiros como sendo “desterrados em sua própria terra”.

Vemos que a dimensão político-social de *Sabiá* é ressaltada na marcação do descompasso que há entre o exílio físico de Gonçalves Dias em *Canção do Exílio*, e o temporal e existencial de *Sabiá*. Isso é possível por a segunda ser a paródia da primeira. É justamente essa contraposição com a *Canção do Exílio* e o contexto situacional em que foi escrita *Sabiá*, que permite a possibilidade de lê-la como um discurso lírico interpenetrado pelo discurso político ou vice-versa.

Longe de ser uma canção “alienada”, *Sabiá* é uma sábia amostra da consciência política e estética de Chico Buarque, compositor que desta época em diante trará uma intensa luta, sempre através da canção, contra a censura e a ditadura militar brasileira.

Portanto, Chico Buarque vai fazer em suas canções reflexões sobre o momento político em que estava inserido, não de uma forma panfletária, mas a partir de muito trabalho e elaboração, fazendo suas críticas de forma extremamente sutis. Uma prova disso é a criação do *Samba Duplex* pelo compositor. Chico cria o personagem Julinho da Adelaide, compositor carioca, malandro, autor de três canções: *Acorda amor* (que possui grande semelhança com sua prisão em 1968), *Jorge Maravilha* e *Milagre Brasileiro*, todas as três de 1974.

Julinho da Adelaide na verdade é um pseudônimo criado para burlar a censura, já que depois que Chico Buarque volta

para o Brasil em 1970 é um dos compositores mais visados pelos órgãos da censura. Qualquer canção que trouxesse o nome de Chico Buarque como autor, era analisada com mais rigor. Chico chegou a declarar nos jornais que a cada três canções que mandadas à censura, apenas uma era liberada. Em alguns casos a censura era política e em outros era moral — reafirmando, segundo Adélia Menezes, “aquele velho esquema de qualquer ditadura, a aliança da repressão política com a repressão sexual” (1982: 38).

Julinho da Adelaide foi criado por Chico Buarque não só como um nome que seria apresentado em lugar do seu, mas como um heterônimo. Assim como Fernando Pessoa criou seus personagens-poetas e lhe conferiu vida própria, Chico cria Julinho e lhe confere vida, uma mãe, um irmão, enfim uma história.

Em setembro de 1974, Chico assume o personagem Julinho e dá uma famosa e longa entrevista a Mário Prata e Melchíades Cunha Jr. Para o jornal *Última Hora*. Nessa entrevista Julinho conta toda a sua história: era filho de uma moradora da favela, a Adelaide de Oliveira, que entre um dos maridos que teve casou-se com um alemão de sobrenome Kuntz, motivo pelo qual se orgulhava de ter um meio-irmão loiro, o Leonel. Esse irmão o explorava, mas Julinho o considerava seu protetor.

Na entrevista, Julinho além de falar de sua vida e de suas canções, que segundo ele estavam sendo gravadas por compositores importantes como Chico Buarque, expõe a “teoria do samba duplex”: aquele que pode mudar de sentido se for necessário. Vejamos um pequeno trecho da entrevista em que Julinho tenta explicar como seria construído o samba duplex:

(J.A.) Eu acho bobagem a pessoa falar que a censura prejudica, quando eu acho que o negócio é fazer samba, tem que fazer muito samba mesmo, entende? Eu faço muito samba, quer dizer, faço vários por dia mesmo (...) e faço samba duplex

também. (...) *E quase todos são duplex. (...) São sambas que você pode mudar, entende?* (grifo nosso)

(J.A.) Cada vez que surge um problema, para isso que eu fiz o samba duplex, que eu pretendo, inclusive, patentear, porque é uma idéia minha que se puder patentear (...).

(U.H.) Esse samba duplex, que eu acho que é uma obra aberta, que é o samba que o ouvinte completa em casa. Você tem a oportunidade de atingir uma faixa muito grande de ouvintes ... É um samba que dá várias leituras, em qualquer nível.

(J.A.) Não, aí é deferente. O samba duplex não se propõe a isso. Não é uma obra aberta, que é o samba que o ouvinte completa em casa. *É uma obra aberta até passar pelo filtro. Quer dizer, ele é duplex, quando eu componho. Quando chega nos canais competentes, o samba assume uma das duas versões.* (grifos nossos)

(U.H.) Eu tenho a impressão que o samba duplex vai ser muito bem recebido no seio da família brasileira.

É a partir dessa pequena (e um pouco confusa) teorização feita por Julinho da Adelaide/Chico Buarque que podemos compreender essa duplicidade que há no discurso do compositor. Vale a pena mencionarmos a canção *Festa Imodesta* que Caetano Veloso compôs em homenagem as canções *malandras* que são feitas por Chico Buarque:

Numa festa imodesta como esta
vamos homenagear
todo aquele que nos empresta a sua testa
construindo coisas pra se cantar
Tudo aquilo que o malandro pronuncia
que o otário silencia
toda festa que se dá ou não se dá
passa pela fresta da cesta e resta a vida
(grifos nossos)

Essa canção retrata o compositor (no caso Chico) como um ser que malandramente utiliza a linguagem da fresta para

dar o seu recado; daí se conclui que “para se ‘pronunciarem’ coisas, em determinadas situações históricas, só sendo malandro; o otário simplesmente ... silencia” (Menezes: 1982, 75)

Um exemplo claro da teoria do *samba duplex* feita por Chico Buarque é a famosa canção *Apesar de Você*.

Quando Chico Buarque decidiu voltar ao Brasil, depois de uma temporada “um tanto forçada” de um ano e meio na Itália, recebeu de Vinícius de Moraes um conselho: já que ele havia decidido voltar ao Brasil, que voltasse fazendo muito barulho. Eis que nasce *Apesar de Você*, que segundo o compositor era um samba feito com os nervos, bem a cara dos anos de 1970. Neste ano o governo no Brasil era exercido pelo General Garrastazu Medici. Seu governo foi marcado por grandes violências policiais, um grande aparelho repressor e a censura era uma das armas mais letais que dispunha o general.

Assim que Chico escreveu a canção, a enviou para a censura para que fosse examinada. O compositor confessou mais tarde que somente por malcriação “e para fazer barulho”, é que havia submetido a canção à censura, certo de que não passaria. Mas passou, e foi gravada em compacto juntamente com *Desalento*, um samba feito em parceria com Vinícius de Moraes.

Apesar de Você começou a tocar nas rádios, e por pouco não se torna hino contra a repressão. Para quem havia sido vaiado quase unanimemente a dois anos atrás, Chico volta em alta para o Brasil.

Um mês depois do lançamento e já caminhando para as 100.000 cópias vendidas, o samba foi proibido e o disco recolhido das lojas. Há quem afirme que a súbita censura veio depois de uma notícia que *Apesar de Você* era uma “homenagem” ao presidente Medici.

Ao pensarmos a respeito desta canção, notamos que no primeiro momento Chico Buarque consegue o que nem ele

acha possível: que a canção fosse liberada pelos órgãos da censura. Isso se deu porque o censor não identificou o “você” da canção com o presidente General Medice.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão

É essa a estratégia que Chico Buarque vai utilizar para burlar a censura da época, compondo canções que podem ser lidas de duas formas, como um discurso lírico (muitas vezes amoroso) ou como um discurso político.

Portanto, a canção foi liberada porque foi entendida ou lida (como propõe o samba duplex) como um discurso lírico-amoroso. Mas num momento posterior foi proibida porque foi interpretada de forma inversa, como um discurso político e de oposição à ditadura. Nesse momento o “você” foi entendido como o General Medici.

Com essas possibilidades de interpretação Chico Buarque nos dá a possibilidade de deliciarmos com uma riqueza artística que poucos compositores ou poetas nos proporcionam. Cabendo ao ouvinte ou ao leitor interpretá-la a sua maneira.

Ao ser levado ao interrogatório depois da censura de *Apesar de Você*, Chico Buarque ouviu dos militares a insistente pergunta: “Quem é esse você?”. O compositor malandramente respondeu que era uma mulher muito mandona e autoritária. A partir desse episódio, a censura não deu mais sossego a Chico Buarque, o que fez com que o compositor dispusesse sua arte a serviço da malandragem musical, confessando mais tarde que “houve épocas em que sua criatividade estava quase mais voltada para driblar a censura, do que propriamente para a música.” (Menezes: 1982, 39). *Apesar de Você* representa o ápice desse dribble desconcertante que levou a censura do General Medici.

Apesar de Você, se considerarmos sua leitura política, pode ser encarada como uma canção de protesto; uma canção em que repercutem as ameaças e que propõe uma mudança do presente, uma clara recusa do atual e a espera de uma realidade inovadora. Adélia Menezes diz que *Apesar de Você* é uma canção em que imbricam a crítica política e a utopia.

Toda a canção repousa sobre a contraposição entre os tempos presente (representado pelo Hoje) e o futuro (representado pelo Amanhã):

HOJE (presente)
Você é quem manda
Não tem discussão
Gente falando de lado
Olhando pro chão
Grito contido
Ecuridão
Amor reprimido
Lágrima rolada
Pecado
Tristeza
Samba no escuro
Penar
Sofrimento

AMANHÃ (futuro)
Você vai se dar mal
Enorme euforia
Coro a cantar
Água nova brotando
Galo a cantar
Céu a clarear
A gente se amando sem parar
Rir
Dia raiar
Manhã renascer
Esbanjar poesia
Jardim renascer
Você vai se amargar

Obs.: este quadro foi originalmente formulado por Menezes (1982, 77).

De um lado do quadro representado pelo advérbio de tempo: hoje, estão as características do eu lírico (Esse meu sofrimento/ Todo esse amor reprimido/ Este samba no escuro/ Cada lágrima rolada/ Nesse meu penar) e também de seu povo (A minha gente hoje anda/ falando de lado/ E olhando pro chão, viu). Vemos que o eu lírico insere dentro de seu discurso pessoal, o povo, sua gente que também compartilha de seu penar. A repressão política é sugerida pelos seguintes versos: “Não tem discussão/ Como vai proibir Esse grito contido/ Esse

samba no escuro”. Também a repressão sexual é vista no verso: “Todo esse amor reprimido”.

Do outro lado do quadro temos a configuração de um futuro sem a presença de ditadura representada pelo advérbio *amanhã*. As referências são tanto quanto ao eu lírico quanto ao seu povo: “Inda pago pra ver/ O jardim florescer/ E eu vou morrer de rir/ Você vai ter que ver/ A manhã renascer/ Esbanjar poesia/ Nosso coro cantar”. São muitos os versos que aludem à anúncio de um novo dia e claro, à sua luminosidade em contraposição a *Toda a escuridão* do hoje. Esse novo dia inaugura um novo tempo, um tempo utópico em que todos estarão livres para amar, se expressar e enfim viverem plenamente.

Adélia Menezes identifica duas funções sociais em *Apesar de Você* enquanto uma canção de protesto: uma primeira que suscita a consciência da repressão, “apontando as relações entre autoritarismo-repressão, política-repressão-sexual-supressão do corpo”; e uma segunda função que seria a de desabafo, “de descarregar-atraves das ameaças- a raiva impotente pela ausência da liberdade”; não só da sociedade mas, a do compositor que sentindo-se reprimido se projeta na canção e se vê na imagem do povo que tem o grito contido, que fala de lado olhando pro chão.

Podemos identificar nesta canção toda uma semântica da repressão e do autoritarismo; são expressões que aludem a repressão do regime militar: “Você é quem manda, Proibir, Amor reprimido, Grito contido, Samba no escuro e Lágrima rolada”. Vemos assim, que esse samba faz despertar a consciência das pessoas e funciona como uma catarse através da canção, a libertação ou o desejo de libertação é alcançado através da música.

Mais uma canção que Chico nos mostra a sua habilidade em construir um discurso lírico e político ao mesmo tempo está em *Quando o carnaval chegar*, composta em 1972. Em princípio esta canção apresenta um discurso essencialmente

lírico pois trata da expressão dos sentimentos de um eu pessoal. No plano do discurso lírico, temos um eu (sujeito) que mostra um aparente distanciamento e descontentamento em relação ao mundo (objeto). No plano do discurso político temos a mesma impressão; só que adicionada ao significado específico do contexto político-social em que a canção foi escrita.

A canção possui uma grande afinidade com a canção já analisada *Apesar de Você*, que também vai aludir a uma situação de repressão do eu lírico e uma contraposição de tempos (presente e futuro), que projetará para o amanhã sua libertação do estado de contenção (contenção tanto moral quanto física) em que se encontra.

Quem me vê sempre *parado, distante*
 Garante que eu não sei sambar
 Tou me guardando pra quando o *carnaval chegar*
 (grifos nossos)

O refrão “Tou me guardando para quando o carnaval chegar” que acompanhará toda a canção, remete ao significado próprio do carnaval. Nas canções de Chico, como já pudemos observar, a música tem uma importância fundamental; funciona muitas vezes como elemento transmissor da dor (dor geralmente remetida à ausência — principalmente da liberdade política e social, e mesmo temporal como vimos em *Sabiá*) e que leva à total libertação dessa dor. O carnaval adquire, com sua alegria, dança e música, o *status* de entidade mítica e utópica que proporcionará a libertação e a redenção, inclusive a libertação sexual do eu lírico:

Eu vejo as pernas da louça da moça que passa e *não posso pegar*
 Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Há quanto tempo desejo seu beijo
Molhado de maracujá
 Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
 (grifos nossos)

A referência quanto a repressão política é bem sugestiva, chegando a ser direta:

*Eu to só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
(grifos nossos)*

A máxima referência quanto ao esquema ditatorial da censura e da repressão está presente nesses versos: o sujeito da canção vê (observa), sabe tem conhecimento), sente (é sensível ao que ocorre), escuta (está a par do que pensa os outros) e não pode falar é a total situação do distanciamento do eu lírico, que conhece toda a situação e não pode denunciá-la. Mas será mesmo que ele não pode? A própria afirmação de que ele vê, sabe, sente, escuta e não pode falar, é a própria denúncia do regime autoritário, denuncia está que se faz presente na própria voz de quem canta a canção: o próprio Chico Buarque.

Adélia Menezes diz que as primeiras canções de Chico Buarque revelam uma atitude de distanciamento: “o poeta se situa a margem da vida vendo *A Banda* passar (e todas as metáforas para a comunhão entre os homens) passar” (1982: 23). Ele cria assim, um “parêntese na realidade”, o tempo feliz dura apenas o instante da canção e da dança.

(...)
A minha gente sofrida
Despediu-se da dor
Pra ver a banda passar
Cantando coisas de amor
(...)
Mas para o meu desengano
O que era doce acabou
Todo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
E em cada canto uma dor

Depois que a Banda passou
Cantando coisas de amor
(A banda — 1966)

Esse distanciamento do poeta (que é identificado por Adélia a partir da canção *A banda*) se apresenta de forma diferente em *Quando o carnaval chegar*: o distanciamento do lírico denuncia uma situação vigente (a repressão sexual e política da ditadura) e também abriga uma promessa futura em tom de ameaça ao regime autoritário, centrada, principalmente, na insistência do eu lírico ao afirmar no refrão: “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”.

E quem me vê apanhando da vida *duvida que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
(grifos nossos)*

Ao vislumbrar uma situação individual, característica da poesia lírica, o eu poético insere o povo no seu penar, mostrando com isso, uma identificação entre o seu sofrimento e o sofrimento dos outros: “Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar.” A inserção e o chamado do povo e consequentemente a libertação deste, coincide com a anunciação do novo dia, do novo tempo que está prestes a chegar na visão profética do poeta.

O carnaval comparece, nesta canção, como o estado máximo de libertação do eu lírico, através de seu desabafo: “Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar/ Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”.

Podemos ver que assim como nas outras canções, há a presença de uma semântica própria do autoritarismo, com expressões que remetem a falta de liberdade à repressão: “E não posso falar; Eu vejo as pernas de louça que passa e não posso pegar/ Há quanto tempo desejo seu beijo/ Molhado de maracujá e Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar”.

É só como a chegada do carnaval (ou seja, com o final do autoritarismo e de todo o sofrimento imposto por ele) que o eu lírico pode libertar seu *grito contido, seu amor reprimido*, sua *alegria* que foi *adiada e abafada*.

As questões levantadas, aqui, nas análises das letras musicais de Chico Buarque, no que diz respeito a forma de como o compositor, com sua habilidade, conseguiu driblar a censura com o seu *samba duplex* que possibilita uma dupla leitura das canções. Não podem ser vistas somente como um artifício utilizado pelo compositor para driblar a ditadura, mas também, como um discurso poético em sua literariedade plena.

O engajamento político de Chico Buarque salta aos olhos de qualquer ouvinte ou leitor de suas canções. No entanto, é importante ressaltar que em seu universo poético não encontramos um discurso somente político. A poesia de Chico Buarque faz uma análise crítica da sociedade, coloca-se contra a ideologia oficial e contesta a insensibilidade do sistema para com os humildes. “Assim, a consciência político-social em sua obra é evidente. O poeta está consciente de sua função político-social e faz de sua poesia o instrumento de denúncia da realidade, das injustiças e das desigualdades sociais.” (CESAR, 1993: 83)

Chico Buarque é um compositor estigmatizado como um músico essencialmente político, mesmo o compositor tendo negado esse propósito várias vezes, as suas canções são normalmente lidas apenas pelo viés político. O que pretendemos mostrar é que Chico Buarque inegavelmente transita pelo universo da crítica política, mas nem por isso deixou de lado a experiência formal e foi panfletário, como muitos fizeram, mesmo os “poetas de livro” considerados maiores, na década de 60/70. Como bem nos mostra os poemas do *Violão de Rua*.

A própria herança musical de Chico Buarque é propícia à contestação. O samba, com o seu ritmo sensual em que o corpo é desinibido pelos seus movimentos provocantes,

contesta a moral burguesa e religiosa de um país que sobrevive mais da falsa moral do que propriamente da moral enquanto valor ético e organizador de uma sociedade. O samba e o carnaval, originados nos porões das senzalas, criado por negros nas favelas, são elementos contestadores e libertadores por natureza. A música de Chico Buarque une-se a essa tradição e junta, liberta, conscientiza e traz a possibilidade de alegria a um povo tão sofrido como o brasileiro, mesmo que seja em um momento fugaz e utópico.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Lírica e Sociedade*. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, [s/d.]
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem. O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético musical*. 2.ed. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- CESAR, Lígia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Uma análise ideológica da MPB. Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. (Songbook)
- _____. *A Banda: manuscritos de Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo Ltda, 1966.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

MEDINA, Carlos Alberto de. *Música popular e comunicação*. Petrópolis: Vozes, 1973.

MENEZES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987.

_____. Da “mão na mão” à luta de classes. In: SCHWARZ, Roberto. *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: brasiliense, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira nos anos 60: apontamentos para um balanço historiográfico. In: *História: questões e debates*, n. 28. Rio de Janeiro: Ed. UGRJ, 1998.

PAES, José Paulo. Música e democracia. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: ELO, 1988.

PRATA, Mário. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. In: *Jornal Última Hora*, São Paulo, 07 e 08 de setembro de 1974. (entrevista)

SANTANA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.

SANTIAGO, Silviano. Bom conselho. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. Poder e alegria: a literatura brasileira pós-64 _ reflexões. In: *Nas malhas da letra*. São paulo: Cia das Letras, 1989.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-69. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SILVA, Anazildo. *A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação na poesia de Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Sophos Editora Ltda, 1974.

TATIT, Luiz; ANTUNES, Arnaldo et alli. MPB e Literatura, *Revista Livro Aberto*, São Paulo, março/abril, 1998. n. 7.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular — um tema em debate*. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VASCONCELOS, Gilberto de. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político (entrevista). *Teoria e Debate*. São Paulo, julho/agosto/setembro, 1997.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1992.