



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
LITERATURA E PRÁTICAS CULTURAIS

José Alfredo Silva Melo Sobreira

**A OPOSIÇÃO À DITADURA MILITAR EM CANÇÕES DA MPB:
UMA ANÁLISE DA INTERAÇÃO ENTRE LETRA E MÚSICA**

Dourados-MS
2016

José Alfredo Silva Melo Sobreira

**A OPOSIÇÃO À DITADURA MILITAR EM CANÇÕES DA MPB:
UMA ANÁLISE DA INTERAÇÃO ENTRE LETRA E MÚSICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da Universidade Federal da Grande Dourados, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura e Práticas Culturais

Orientador: Prof. Dr. Rogério Silva Pereira
Coorientadora: Profa. Dra. Cláudia Sabbag Ozawa Galindo

Dourados-MS
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S677o Sobreira, José Alfredo Silva Melo

A oposição à ditadura militar em canções da MPB: uma análise da interação entre letra e música / José Alfredo Silva Melo Sobreira -- Dourados: UFGD, 2016.

116f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Silva Pereira

Co-orientadora: Cláudia Sabbag Ozawa Galindo

Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Comunicação, Artes e Letras, Universidade Federal da Grande Dourados.

Inclui bibliografia

1. ditadura militar. 2. MPB. 3. letra e música. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA

José Alfredo Silva Melo Sobreira

A OPOSIÇÃO À DITADURA MILITAR EM CANÇÕES DA MPB: UMA ANÁLISE DA INTERAÇÃO ENTRE LETRA E MÚSICA

Prof. Dr. Rogério Silva Pereira (FACALE/UFMGD)
Orientador

Prof.^ª. Dr.^ª. Rosana Cristina Zanelatto Santos (CCHS/UFMS)
1º Titular

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (FACALE/UFMGD)
2º Titular

Prof. Dr. Paulo Custódio (FACALE/UFMGD)
Suplente

DEDICATÓRIA

Ao Deus

AGRADECIMENTOS

Madrugada de Fevereiro de 2014, em sonho:

(Desconhecido) “Você precisa participar da seleção do mestrado, as inscrições estão abertas”.

(Eu) “Quero muito participar, mas o período de inscrição é próximo ao fim do ano”.

(Desconhecido, insistentemente) “As inscrições estão abertas, você precisa participar da seleção”.

(Eu) “Impossível, só fim do ano”.

Noite de Fevereiro, estudando para a primeira etapa:

(Eu) “Amora, hoje não trouxe surpresa, trouxe umas teorias aqui que não estou entendendo nada, me ajuda a estudar? Lê em voz alta pra mim? Estou muito cansado, senão eu durmo”.

(Noiva) “Há um provérbio africano que diz: até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias de caça continuarão a glorificar o caçador” (Mia Colto).

Tarde de Fevereiro, primeira etapa:

(Eu, pensando, enquanto lia as questões) “Que prova difícil! Não tô entendendo nada disso aqui!”

(Memória relembra o conselho de uma amiga, o conselho de Marinalva) “José Alfredo, quando você ler as questões, vai achar que não sabe resolvê-las. Não dê bola pra isso. Só escreve. Escreve”.

Tarde de Fevereiro, esperando o resultado da primeira etapa:

(Amiga me liga) “Parabéns, Alfred, você passou na primeira etapa! Não sabia? Sim, o resultado já foi publicado”.

(Eu) “Sério, Synaila? Caraca, nem acredito. Obrigado, meu Deus. Obrigado, Tici. Já vou entrar no site e ver”.

Tarde de Fevereiro de 2014, terceira etapa da seleção:

(Membro da Banca) “Vimos que você tem uma história com a música, mas, afinal de contas, você quer ser artista ou pesquisador?”

(Eu, pensando) “O que responder, agora?”

(Futuro Orientador toma a palavra) “Diga a ele, José, que dá pra ser os dois – artista e pesquisador – risos”.

Noite de Março, sala do Orientador:

(Professor Rogério) “Já reparou, José, que alguns recursos sonoros de algumas músicas parecem querer dizer algo? Na Estrada de Santos, por exemplo, quando ocorre aquela

passagem de notas “tam, tam, tam”, não parece lembrar alguém dentro do carro passando as marchas? Podemos desenvolver um trabalho mais ou menos por aí, que acha?”.

(Eu) “Nossa, professor, verdade. Seria um sonho. Me faz lembrar quando sentava no fundo de casa com meu violão e, ouvindo e montando alguns acordes, tentava interpretar o que eles queriam dizer. Uma viagem, risos”.

Tardes de 2014, salas da FACALE, cursando as disciplinas:

(Eu) “Maykom, me explica isso aqui, cara. Não entendi nada. Tem como me dar uma força naquela disciplina? Vamos chamar a galera e montar um grupo de estudos, sei lá”.

(Maykom, grande amigo) “Então, Alfredo... o Auerbach quis dizer com aquilo que [...]. O não-lugar é uma espécie de [...]. O que entendi do Benjamin e da arte na era da reprodutibilidade técnica é que [...]. A obra Os cus de Judas tem uma narrativa cheia de fluxo de consciência, algo do gênero [...] Você poderia tentar relacionar aquele livro, Culturas Híbridas, pra falar, sei lá, de hibridismo nas canções. É só uma ideia, neh [...]”

(Eu) “Marinalva, tô compondo uma canção que tem a ver com meu objeto. Tentei relacionar letra e melodia e aquela loucura toda. O nome é Teresa, risos. O refrão é assim [...]”.

(Marinalva) “Que legal, José Alfredo [...] gostei desse refrão. Já aprendi. ‘Dessa vez juro não vi mais nada’, risos”.

(Professora Leoné) “Vamos fazer um chá de livros para comemorar o pré-casamento do José Alfredo. [...] Esse é o livro e essa, mais uma lembrança que te trouxe, espero que ajude em sua dissertação e vida a dois. Felicidades sempre”.

Tardes e Noites de 2015 e 2016, variadas:

(Professora Cláudia, futura coorientadora) “Li seu texto, José, e fico feliz por encontrar alguém que esteja pesquisando sobre a canção. Estou à disposição para te ajudar. E parabéns – me parece que está escrevendo seu texto com a alma. Parece gostar mesmo do assunto”.

(Professor Paulo Bungart Neto, grande amigo) “Então, Alfredo. Escrever é difícil mesmo, meu amigo. Mas não desanima. Você escreve bem, já tem boa parte do projeto encaminhada. É natural ter momentos em que a escrita rende menos. Mas vai em frente que logo sua dissertação estará pronta”.

(Professor Rogério, um quase pai) “E aí, José, vamos bater um papo essa semana sobre o capítulo [...]? Já melhorou? Tem que se cuidar, rapaz [...]. E o basquete, que tal sábado? [...]. É, José, a vida não é fácil mesmo. Precisamos ser pacientes [...]. Estou torcendo muito por você e nosso projeto. E quero que parta daqui para um doutorado, viu [...]!? Vai pra casa, cuida dela [...] Cuida dele [...]”.

(Mari Anni, esposa linda) “Calma, amor, você vai conseguir. Já não chegou até aqui? Deus vai te dar forças pra continuar. Se ele te colocou lá, Ele vai te ajudar a concluir seu projeto. Fica bem, tá? [...] Em que eu posso te ajudar? Vamos lá, então!”

(Suzana e sua gentileza) “José, você recebeu o e-mail sobre a entrega do relatório datacapes? Traz pra mim, por favor, preciso protocolar. Obrigada”.

(Mãe 1) “E aí, meu nenê, a mãe tá com saudade...risos. Tenho pedido a Deus por você e seu mestrado [...]”.

(Mãe 2) “Oi, meu filho. Já terminou a dissertação? Não é fácil. Mas Deus ajuda que logo você termina. E o doutorado? Tem que fazer. Não pode parar!”.

(Gil) “E aí, filhão, como tá a esposa, a família, o mestrado? Deus tem um propósito na sua vida. Não esquece”.

(Sogro) “Eita, passou a noite toda lendo esses livros aí? Não é fácil o tal do estudo. Mas é isso aí. É assim mesmo. Tem que estudar”.

(Sogra) “Se você soubesse [...]. Eu oro por você todos os dias”.

[...]

Meus sinceros agradecimentos a todos acima mencionados e àqueles que, devido a minha debilitada memória, esqueci-me de mencionar – peço perdão de antemão amigos, alunos e todos que torceram por mim. Sem vocês não haveria pesquisa alguma. Não haveria sonho, não haveria etapas vencidas, não haveria poema, música, canção.

Grato, Professor Rogério. És mais que um orientador, bem mais. És um amigo, um pai. Ao mesmo tempo em que há, em meu coração, alegria em finalizar este projeto, há, também, a tristeza de saber que nossas conversas não ocorrerão mais com tanta frequência. Tentei guardar cada palavra tua como quem guarda tesouros. Para que, ainda na amnésia, as tenha bem claras e sonoras. Obrigado, Maestro.

Grato, Flor Azul, pela loucura de aceitar o pedido de casamento de um rapaz em plena atividade acadêmica, risos. Sem você, talvez eu nem tivesse entrado. Você, enquanto lia pra mim lá atrás, me mantinha acordado para o futuro. Você foi e sempre será meu dia de sorte.

Grato, Desconhecido, por avisar-me sobre a abertura das inscrições. Eu espero conhecê-lo pessoal e profundamente. Para, quem sabe um dia, agradecer-te um milhão de vezes. A voz que ouvi enquanto você falava se tornou, ao longo de dois anos, minha música favorita. Ouvia-a repetidamente a cada página escrita. As palavras deste papel foram embaladas pela música poética que um dia contou/cantou para mim [em sonho]. Obrigado, *De(u)skonhecido!*

RESUMO

A ditadura militar, que vigorou no Brasil a partir de 1964, fez, em 2014, seu 50º aniversário. Recordar o passado ditatorial sem o parecer das manifestações artísticas, sobretudo, da canção popular, deixaria a memória e a história desses duros anos à beira da incompletude, afinal, a MPB, juntamente com as demais artes, desempenhou papel fundamental de oposição ao regime militar e à censura que lhe foi inerente. As manifestações artísticas se estabeleceram como inimigos da ditadura/censura que, com os anos, ascendeu sobremaneira a ponto de cercear as vozes do teatro, do cinema, do jornalismo, da literatura e, principalmente, da música popular, especialmente a partir de 1968, com a outorga do ato institucional nº 5 (AI-5). Baseado nesse contexto, o objetivo desta pesquisa é verificar em que medida a oposição à ditadura militar é representada por meio das dimensões poéticas e musicais de três canções da MPB, a saber: “Apesar de você” (1973), de Chico Buarque; “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré; “Cálice” (1978), de Gilberto Gil e Chico Buarque. A nossa hipótese é a de que há nessas canções uma espécie de ação complementar entre letra e música e que esta última, assim como a letra, pode/deve ser analisada/interpretada, tendo em vista que ambas agem complementarmente na construção de sentido (FINNEGAN, 2008; PERRONE, 1988). A análise, portanto, partirá da relação entre letra e música, tentando, sempre que possível, não separá-las, a fim de que o estudo do referido objeto seja realizado na forma dentro da qual foi concebido, isto é, “cantado/tocado”. Esperamos, deste modo, contribuir para o avanço nas pesquisas que promovem a inter-relação entre arte literária e arte musical, com vistas a reforçar não só as afinidades entre poema e música, mas sobretudo a existência de uma ação complementar entre letra e música na construção do sentido. Esperamos contribuir, ainda, para reflexões acerca do significado da ditadura militar durante os anos que vigorou no país.

Palavras-chave: ditadura militar; MPB; letra e música

ABSTRACT

The military dictatorship that ruled Brazil from 1964 complete, in 2014, its 50th anniversary. Remember in the dictatorial past without the opinion of the artistic manifestations, especially the popular song, let the memory and history of these hard years on the brink of incompleteness, after all, the MPB, along with the other arts, played a key role in opposition to the military regime and the censorship that was inherent. Artistic events have established themselves as true enemies of the dictatorship / censorship that, over the years, rose greatly as to curtail the voices of theater, literature, and especially popular music, especially from 1968, the act grants institutional number 5 (AI-5). Based on this context, the objective of this research is to verify to what extent the opposition to the military dictatorship is represented by the poetic and musical dimensions of three songs of MPB, namely: "Apesar de você" (1973), Chico Buarque, "Pra não dizer que não falei das flores "(1968), Geraldo Vandre and " Cálice "(1978), Gilberto Gil and Chico Buarque. Our hypothesis is that there are these songs a kind of complementary action between music and lyrics and the latter, as well as the letter, can / should be analyzed / interpreted, given that both act complementarily in the construction of meaning (FINNEGAN 2008; Perrone, 1988). The analysis therefore starts the relation in between music and lyrics, trying, wherever possible, not separate them, so that the study of said object is performed in the form in which it was designed, that is, "sung / played ". We hope thus to contribute to advances in research that promote the interrelationship between literary art and musical art, in order to enhance not only the similarities between poem and music, but above all the existence of a complementary action between words and music in construction of meaning. We hope to contribute also to reflections on the meaning of the military dictatorship during the years in force in the country.

Keywords: military dictatorship; MPB; Lyrics and music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|--|-----|
| QUADRO 1 - Categorias analíticas | 39 |
| QUADRO 2 - As marcas/tensões/sentidos do “hoje” e do “amanhã” em “Apesar de você”...60 | |
| QUADRO 3 - Tensão entre anti-uniformização e uniformização | 78 |
| QUADRO 4 - "Cálice": versões de 1973 e 1978..... | 86 |
| QUADRO 5 - Ascendência melódica sinalizando a ideia do "afastamento do cálice" | 99 |
| QUADRO 6 - Nota dominante - <i>Sol#</i> | 100 |
| QUADRO 7 - As vozes encarnando "filho" e "pai" | 104 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO – AS PALAVRAS, AS QUE CANTAM..... | 133 |
| CAPÍTULO I – PARA UMA DEFINIÇÃO DE CANÇÃO..... | 19 |
| 1.1 ALÉM DA LETRA | 20 |
| 1.2 CANÇÃO COMO OBJETO..... | 25 |
| 1.3 POEMA E MÚSICA | 33 |
| 1.4 CANÇÃO E NAÇÃO | 36 |
| CAPÍTULO II – PARA AQUECER OS MOTORES DA RESISTÊNCIA | 44 |
| 2.1 ENTRE DITADURA, CENSURA E MÚSICA | 45 |
| 2.2 CANÇÃO: COMPOSIÇÃO OU (COM)OPOSIÇÃO? | 49 |
| 2.3 A RESSONÂNCIA DA REVOLTA: DA ESCUTA À AÇÃO | 55 |
| 2.4 APESAR DE VOCÊ: UMA REALIDADE QUE FAZ DÓ..... | 59 |
| CAPÍTULO III – ANTÔNIMO DO HINO NACIONAL | 66 |
| 3.1 E DE REPENTE ESCURECE: CONDIÇÕES INICIAIS E FINAIS DE 1968 | 67 |
| 3.2 VANDRÉ E SEU GERÚNDIO INTERMINÁVEL | 73 |
| CAPÍTULO IV – REVIRANDO O JAZIGO DO ÓBVIO | 84 |
| 4.1 ENTRE CÁLICE (1973) E CÁLICE (1978): APRESENTAÇÃO, CENSURA E LIBERAÇÃO | 85 |
| 4.2 PAI (5X) OU (P)AI-5?..... | 92 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 107 |
| REFERÊNCIAS | 111 |

INTRODUÇÃO

AS PALAVRAS, AS QUE CANTAM

A Música Popular Brasileira, MPB, tem se destacado como um objeto de estudo entre os analistas da cultura e os críticos literários do país. Estes têm trilhado caminhos distintos para exprimir a relevância da arte do compositor/cantador, especialmente daquela produzida ao redor das décadas de 1960/70, cuja presença de elementos literários é inegável e digna de consideração. O problema é que, ao considerar tais elementos, a investigação das letras de canção é comumente restrita apenas às perspectivas da análise literária, perdendo de vista outras dimensões (com destaque, nesse caso, para as dimensões propriamente musicais), com as quais o texto literário se relaciona decisivamente, no que diz respeito ao sentido.

Separar, portanto, o texto da música pode comprometer a totalidade de sentido que um compositor tentou imprimir à sua canção, pois, as estruturas musicais podem intervir em graus variados na linguagem desta. As *performances* vocais, os arranjos instrumentais, as construções melódicas, os padrões rítmicos, podem ter um efeito notável sobre a letra, garantindo-lhe, dentre outros, um reforço de sentido. É o caso, por exemplo, das canções “Desafinado” e “Samba de uma nota só”, por exemplo. Em linhas gerais, na primeira, enquanto é cantada a palavra “desafinados”, a estrutura melódica parece conferir ao ouvinte a sensação de que o intérprete está cantando fora do tom. Nesse sentido, a composição musical “traduz”, através das alterações melódicas presentes na dimensão acústica, a ideia de “cantar desafinado” expressa pela letra. Já na segunda canção, “Samba de uma nota só”, a inter-relação entre palavras e música é ainda maior. À medida que os versos iniciais são cantados (“eis aqui este sambinha feito numa nota só”), a linha melódica, de modo homólogo, é feita também à base de uma única nota musical. Quando outros versos são cantados (“outras notas vão entrar, mas a base é uma só/esta é a consequência do que acabo de dizer”), a melodia faz a conexão, alterando para outra nota musical (Cf. PERRONE, 1988, p.30).

Esse fenômeno presente na música de Tom Jobim e Newton Mendonça se repete, posteriormente, noutras canções, agora compostas no contexto da Ditadura Militar (1964-1985). Rememorar os “anos de chumbo” sem o som e sem a voz da MPB deixaria qualquer compêndio referente ao período incompleto. Isso porque a MPB desempenhou papel fundamental no combate à ditadura, sobretudo, à censura. As manifestações artísticas nessa época se estabeleceram como verdadeiros inimigos ao regime de exclusão que, com os anos, ascendeu sobremaneira a ponto de tentar calar as vozes do teatro, da literatura e, principalmente, da música popular, especialmente a partir de 1968, com a instalação do Ato Institucional número cinco (AI-5) em dezembro desse ano.

É com base nessas questões que permeiam o contexto da ditadura e suas correspondentes manifestações artísticas que nasce esta pesquisa cujo objetivo é verificar

aspectos da Ditadura Militar em três canções da MPB, partindo de uma análise que privilegie a interação entre letra (poema) e música (melodia, harmonia e ritmo), explicitando a inter-relação entre componentes poéticos e musicais. Em outras palavras, é dizer que existem canções cujos elementos musicais funcionam não apenas como pano de fundo ou veículo para carregar o sentido presente na poética de sua letra, mas como parte integrante e imprescindível da mesma no que se refere à construção e compreensão de seu sentido, afinal, tratam-se não de “poesia-para-ser-vista”, mas de “poesia-para-ser-cantada” (Cf. PERRONE, 1988, p. 19).

Assim, a hipótese é bifronte. De um lado, se refere à possibilidade de suplementação que os componentes sonoros exercem em relação às letras de canção; de outro, se refere à proposta de que a análise dessas letras, realizada a partir do ponto de vista literário, pode ser beneficiada se sua investigação partir da concepção de que música e letra se complementam mutuamente. Fala-se da possível atuação dos componentes musicais (melodia, harmonia, ritmo) na construção do sentido do texto musical que são abstraídos das análises das canções, uma atitude que, afinal, corresponde, não raro, à regra de abordagem dos analistas de canções. Atitude que outorga relevância apenas à letra das mesmas, perdendo de vista, assim, as possíveis expressividades de seus aspectos melódicos, harmônicos e rítmicos que jazem no recôndito, não só de suas entrelinhas, mas no do seu “entre-ouvir” (SNYDERS, 1997, p. 125).

Vale ressaltar, contudo, que a análise de canções separadas de seus aspectos sonoros é válida em muitos casos e foi assim que procederam respeitados analistas. Foi assim, afinal, que lograram inúmeros resultados, os quais, é preciso dizer, são imprescindíveis para esta pesquisa. É, portanto, com base nesse arcabouço teórico que se iniciará a proposta de análise que segue, partindo, sempre que possível, dos caminhos percorridos e dos resultados obtidos que a precederam, e avançando em busca das possibilidades expressivas que permanecem no âmago da relação entre componentes poéticos (letra) e componentes musicais.

Tudo isso, dito acima, implica em dizer que não haverá um olhar voltado somente para as letras (poemas)? Não. Significa que a importância maior será dada aos sentidos e expressividades resultantes da soma dos aspectos verbais e sonoros que, no entanto, se fazem mais plenamente inteligíveis, nesse caso, se vistos a partir de uma análise prévia da letra, pois esta é a que mais rapidamente traduz o sentido ali impresso, por se tratar de linguagem verbal.

Para tanto será imprescindível a análise dos aspectos linguísticos e poéticos das letras que, contudo, por pertencerem a canções amplamente estudadas ao longo dos anos pós-ditadura, já foram praticamente esgotadas, no bom sentido da palavra, no que diz respeito às expressividades presentes nas suas entrelinhas, tornando qualquer estudo sobre elas um tanto

óbvio. Por isso haverá, sim, um esforço para analisar essas letras de canção do ponto de vista estritamente literário para propor algum avanço no que diz respeito às suas interpretações e sentidos, mas, muito maior será o esforço em analisá-las de um ponto de vista que relaciona arte literária e musical, cujos componentes poéticos e musicais se apresentam como elementos indissociáveis (também) e imprescindíveis para uma total apreciação das expressividades resultantes no interior da canção.

Com efeito, o diálogo inicial (capítulo 1) partirá de investigações empíricas que tratam da prioridade que, ao longo do tempo, foi dada à letra da canção, avançando para a necessidade de análise (também) dos seus componentes musicais. Faremos, ademais, algumas constatações sobre suas dimensões – poema, música e performance –, e sua relação com a nação brasileira.

No capítulo 2 será dedicado mais precisamente ao contexto ao redor da Ditadura Militar, apresentando a canção a partir de um viés não só estético, mas, sobretudo, ético. Ou seja, veremos uma canção dita de oposição ao regime militar. Em seguida, no mesmo capítulo, serão abordados o surgimento e a efervescência dos festivais da canção e sua conotação de ameaça, depois de um tempo, às conjunturas militares, devido ao largo alcance e disseminação de ideais presentes em tantas canções que ali concorreram. Essa parte da pesquisa se encerrará com uma análise sobre “Apesar de você” e sua proposta utópico-crítica em relação à realidade.

O capítulo 3 será aberto com um enfoque nos anos de 1968, traçando um rápido panorama dos movimentos que ajudaram a desencadear a necessidade de instalação do Ato Institucional número cinco (AI-5), resgatando a contribuição dos festivais da canção para a mobilização das massas. Daí em frente será analisada a canção “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré, fazendo, de antemão, uma breve contextualização em relação à composição em si, além de sua trajetória e de seus compositores, para assim chegar no principal objetivo que visa explicitar a inter-relação entre os aspectos poéticos e sonoros da referida canção.

Para encerrar, analisaremos, no capítulo 4, a canção “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque, partindo de breve contextualização relacionada à censura que esta sofreu ao ser apresentada pela primeira vez, em 1973, e no decorrer de sua interdição – uma das maiores da história, diga-se de passagem –, encerrando o referido capítulo com uma análise das relações poético-musicais no interior da canção.

Um dos objetivos desta pesquisa é contribuir para os estudos que vêm sendo realizados dentro do Projeto de Pesquisa “Fronteiras da Literatura Brasileira Contemporânea”,

coordenado pelo professor Rogério Silva Pereira que, dentre outros, pretende pesquisar as fronteiras crítico-literários de artefatos culturais e literários produzidos a partir dos anos 1960 no Brasil, com vistas a contribuir para uma especificação mais detalhada do lugar da cultura e da literatura brasileira produzida na contemporaneidade em face daquela que a precedeu, a saber, a literatura do Modernismo.

O que se espera com esta pesquisa é contribuir para as reflexões acerca do significado da Ditadura Militar após cinco décadas, e, além disso, contribuir para o avanço nas pesquisas que promovem uma interface entre arte literária e arte musical, sustentado pelo olhar voltado para as relações compatíveis entre letra e música no interior de uma obra. Resta dizer que para tal, será preciso ouvir, sentir, comprometer-se com a canção que, por configurar-se, por vezes, como arte literária e arte musical, simultaneamente, requererá apreciação emocional, intelectual, poética e musical para ser compreendida em sua totalidade. Portanto, far-se-á necessário o “entre-ouvir” de três canções que funcionaram, por vezes, como uma forma de oposição à Ditadura Militar brasileira (1964-1985), neste caso – e oxalá estivesse mais longínqua – da década de 1970 do século-recém acabado, quando a brutalidade, quando não a infâmia, governaram o país. Três canções apenas, cujo vigor poético e energia sonora ainda ecoam pelas paredes da contemporaneidade.

CAPÍTULO I

PARA UMA DEFINIÇÃO DE CANÇÃO

1.1 Além da letra

Charles A. Perrone (1988) realiza um levantamento histórico, reunindo, nas páginas iniciais de seu livro *Letras e Letras da MPB*, renomados analistas da cultura, críticos literários e críticos de música (com destaque para Augusto de Campos, Hermínio Bello de Carvalho, Haroldo de Campos, Afrânio Coutinho, Anazildo Vasconcelos da Silva e Affonso Romano de Sant'Anna), os quais, apesar de pontuais divergências de opinião, além de reconhecerem a relação entre literatura (poema) brasileira e música popular brasileira, apontam para o importante papel que os compositores e letristas desempenham na prática da poética nacional contemporânea¹. Caetano Veloso e Chico Buarque são proeminentes nesse aspecto. Para alguns dos críticos acima elencados, ambos são considerados os maiores poetas (de canção) da nova geração (Cf. PERRONE, 1988. p. 9-11).

Para além de origens históricas conjuntas e uma série de afinidades, música e literatura, contudo, não são exatamente congêneres. Por isso, é importante o reconhecimento das diferenças fundamentais entre o verso destinado à leitura e o verso destinado à execução musical, caso se queira discutir sobre as duas formas de arte. As diferenças entre uma e outra, no entanto, não torna impossível o tratamento de um texto musical como uma unidade literária, uma vez que as letras de canção popular são, no contexto brasileiro, várias vezes associadas à prática poética não musical, e permitem, por assim dizer, a aplicação dos paradigmas de análise literária para a compreensão de seu sentido (Cf. PERRONE, 1988, p. 11). Isso porque essas canções apresentam certos cruzamentos de linguagem (popular e não popular) que flexibilizam e ultrapassam as fronteiras estilísticas, sinalizando “o que se poderia denominar poetização da canção” (CAMPOS, 1991, p. 31 *apud* RENNÓ, 2003, p. 53).

A reflexão crítica que se debruça sobre a associação entre as séries literária e musical se volta à antiguidade e especialmente à Idade Média – época em que se produzia “poesia-para-ser-cantada”. Segundo a tradição, arte musical e arte literária eram irmãs “siamesas”. Para Joaquim Aguiar (1993), a própria palavra lírica, que deu origem à expressão “poema lírico”, “significava originalmente certo tipo de composição literária feita para ser cantada fazendo-se acompanhar por instrumento de corda”, preferencialmente a lira. Isso fez com que o poema se destinasse, durante a Antiguidade, tanto à voz quanto ao ouvido. Segundo os

¹“A discussão sobre a posição que os poetas da música popular ocupam no panorama da criação artística do século XX está em aberto. Uma análise da obra completa dos compositores mais notáveis iria, certamente, revelar algumas insuficiências do ponto de vista literário, mas muitas letras de canção poderiam figurar, sem nenhum favor, ao lado dos melhores textos poéticos contemporâneos” (PERRONE, 1988, p. 15).

manuais das literaturas europeias, as primeiras manifestações da poesia lírica se deram através dos trovadores provençais e dos *trovères* da região norte da França. Não é por acaso que os cancioneiros, coletânea de cantigas trovadorescas organizadas para preservar a tradição oral da poesia cantada, foram considerados como as primeiras coleções de poesia da Península Ibérica. Só mais tarde, na Idade Moderna, é que a música e o poema se distanciariam: a invenção da imprensa e o triunfo da escrita seriam responsáveis pela distinção e pelo afastamento de ambas as artes (Cf. AGUIAR, 1993, p. 10; CANDÉ, 2001, p. 260; GALINDO, 2014, p. 11; PERRONE, 1988, p. 16; RENNÓ, 2003, p. 52).

A despeito da separação entre as referidas artes, restaram vestígios, tanto numa quanto noutra, de sua vetusta união. Aguiar sublinha que (1993, p. 10) alguns formatos poéticos, a saber, o Madrigal, o Rondó, a Balada e a Cantiga aludem a determinadas formas musicais, ao mesmo tempo em que é possível estudar o “andamento” de uma passagem poética ou referir-se à “harmonia” de um verso ou à “melodia” de um refrão ou estribilho de um poema. Percebe-se assim que, mesmo separadas, não houve um total abandono da música em relação ao poema e vice-versa. Sobre isso, Aguiar (1993) afirma:

A grande arte musical do Ocidente (Bach, Mozart, Beethoven, Mahler, etc.) pôde dispensar a palavra, mas a ópera cuidou de conservar a velha comunhão. Aos libretos correspondem textos poéticos a partir dos quais o compositor escreve a música. Uma variante da ópera, a opereta [...] acabou reforçando ainda mais a combinação da palavra com a música (AGUIAR, 1993, p. 10).

No Brasil, o nascimento da literatura colonial não foi marcado pela separação entre arte poética e musical inerente à tradição renascentista supracitada, mas pela síntese de poema e música tal como só a tradição medieval sabia fazer. Como se viu “a presença de figuras literárias no surgimento da canção popular é mencionada em estudos históricos tanto de literatura quanto de música popular”, relacionamento esse que também está presente nas canções populares brasileiras, segundo afirma Perrone (1988, p. 16), a partir de um novo levantamento histórico que realiza, sublinhando a presença da dupla vocação, “poeta-cantor”, enraizada em muitos poetas e cantores brasileiros e luso-brasileiros.

É o caso, por exemplo, de Gregório de Matos (1623-1696), considerado um dos mais sublimes poetas do período barroco, conhecido não só pelo cultivo de um *conceptismo* ibérico e poesia religiosa, mas também por apresentar-se como uma espécie de trovador, dada a sua produção de líricas sensuais e cantigas satíricas. Talvez tenha sido com base nesse pressuposto que Araripe Junior (1848-1911), um dos primeiros historiadores da literatura

brasileira, considerou Gregório de Matos como “O Homero do lundu”², relacionando sua prática poética às formas incipientes da canção popular.

Além de Gregório de Matos, outro poeta brasileiro se destacou devido as suas características poético-musicais. No decurso do Arcadismo, Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) é mencionado pelos historiadores da literatura, os quais enfatizam o acompanhamento da viola em suas composições, aspecto responsável por flexibilizar o rigoroso formalismo da poesia neoclássica, introduzindo na corte de Lisboa a “modinha” e o “lundu”. Quanto àquela, não demorou muito para que os poetas românticos do século XIX descobrissem que seu sentimentalismo (da modinha) tinha muito em comum com o apelo às emoções individuais inerentes à poesia romântica, vislumbrando assim uma espécie de parceria entre ambas (PERRONE, 1988, p. 17). Sobre isso, Perrone ainda acrescenta:

José Ramos Tinhorão investigou o relacionamento de figuras literárias com a prática musical do século XIX, concluindo que a verbosidade das canções populares dos meados do século, executadas nos salões aristocráticos, se deve a uma transposição dos modelos literários vigentes. Dentre os escritores considerados está Domingos Gonçalves de Magalhães, cujo nome aparece na partitura de mais de doze composições líricas do seu contemporâneo [...] Rafael Coelho. Estes documentos levaram Tinhorão a acreditar que os dois podem representar o mais antigo exemplo de parceria. Suspeitando que o compositor pode ter usado poemas produzidos independentemente, Tinhorão mostra evidências de ordem formal e estrutural, comprovando que Gonçalves de Magalhães realmente escreveu letras para as melodias de seu parceiro [...] (Cf. PERRONE, 1988, p. 17).

Os laços entre poema romântico e música popular progrediram. Laurindo Rabelo (1826-1864), inserido no contexto da segunda geração romântica, escreveu muitas letras de modinha. Segundo José Ramos Tinhorão (1978), os versos musicais de Rabelo além de resistirem tão bem como poesia, a ponto de pertencerem ao último capítulo, *Modinhas*, do volume *Poesias completas de Laurindo Rabelo*, organizado pelo professor Antenor Nascentes, são elencados, frequentemente, no que se refere a conceitos populares e elitistas de poesia, ao lado dos versos de Gregório de Matos e Domingos Caldas Barbosa (TINHORÃO, 1978, p. 44-52).

Há, ainda, outros nomes (Goulart de Andrade, Hermes Pontes, Olegario Mariano, Álvaro Moreira, Orestes Barbosa, Noel Rosa) que têm sido discutidos quanto à sua participação e qualidade literária dentro da música popular, dentre os quais se sobressaem Barbosa (1893-1966), que contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento da música

² Essa comparação pode ser encontrada em: TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da Música Popular*. Petrópolis: Vozes, 1974, p. 6.

popular urbana, e Rosa (1910-1937). Este, diferentemente dos exemplos mencionados, mesmo sem possuir vínculo algum com o universo literário, teve suas canções discutidas como modelo de qualidade literária algumas décadas mais tarde. Isso se deveu, primeiramente, ao caráter contemplativo da maioria dos versos que compunha e, em segundo lugar, pela presença das importantes conotações sociais no interior de suas canções. Sobre Noel Rosa e seu samba, Perrone afirma:

O fato de Noel ter sido incluído na série *Literatura Comentada* é um sintoma do interesse na sua poesia e da mudança de conceitos de valor literário no Brasil. A dosada linguagem coloquial de seus sambas corresponde, em alguns aspectos, ao primeiro modernismo, mas como Sant'Anna aponta, esta equivalência é instintiva certamente, não deliberada. A agilidade verbal de Noel Rosa, juntamente com sua genialidade e sabedoria, são exemplos isolados em seu tempo, sendo o único compositor pré-60 que atrai a atenção dos críticos literários. Seu legado é comparado apenas ao de um grupo de sofisticados compositores populares e letristas surgidos três décadas depois. Nenhum contemporâneo de Noel teria pensado em considerá-lo do ponto de vista literário. No final dos anos 60 e início dos 70, entretanto, as canções de artistas como Chico Buarque e Caetano Veloso causaram o maior interesse, chamando a atenção de poetas e críticos literários de renome para *a análise da poética da música popular* (PERRONE, 1988, p. 18, grifo nosso).

A relação entre música popular brasileira e poema brasileiro, como se viu, é histórica. Contudo, é explicitada em canções produzidas ao redor da década de 1960 e só chama a atenção e conquista o interesse de poetas e críticos em meados da década de 1970. Nesse sentido, as relações poético-musicais são enfatizadas a partir da Bossa Nova, na qual haverá um resgate de uma prática musical que tem suas raízes na música clássica: a teoria dos afetos. Esta tem por objetivo interligar, mais intimamente, poema e música, “não só no sentido de o compositor usar os efeitos sonoros do texto como recursos musicais, como no de propor também uma correlação semântica mais direta entre texto-música” (CAMPOS, 1974, p. 84). A título de esclarecimento, Augusto de Campos explica:

Quando Bach musicava um [verso] que dizia, por exemplo: “subiu às alturas do céu”, concentrava em geral os efeitos vocais e orquestrais em regiões agudas; ao contrário, quando musicava uma frase como “desceu às profundezas do inferno”, jogava todos os recursos musicais para os registros mais graves da massa coral e sinfônica (CAMPOS, 1974, p. 84).

É essa íntima relação músico-poética que será investigada nos próximos capítulos. Por se tratar de um fenômeno que é resgatado e explicitado, mais notadamente, pela Bossa Nova, serão analisadas três canções que marcaram a transição desse período e cujas características

avançaram, até atingir o movimento musical que, influenciado pela *Bossa Nova*, ocuparia a cena musical dos anos 1970 e 1980: a MPB. De fato, são as manifestações musicais ao redor da Bossa Nova e da MPB que despertaram, *definitivamente*, a crítica literária para o valor da poética da música popular. Essa valorização, no entanto, ocorreu de forma díspar, outorgando à letra da canção (ou seja, ao seu aspecto estritamente literário/verbal) o cerne de seu sentido/significação. Ou seja, a letra é objeto de análise. A música, não.

A despeito dessa praxe, alguns poucos estudiosos avançaram – uns apenas sinalizando para a necessidade de se analisar a canção privilegiando sua dimensão musical (também) e outros já colocando a referida necessidade em prática. Nomes como Charles A. Perrone, Joaquim Aguiar, Ruth Finnegan, Augusto de Campos, Luiz Tatit, Arthur Nestrowsky, Lorenzo Mammi, Walter García, dentre outros, os quais, apesar de considerarem válidas análises que privilegiam apenas o poema das canções, advertem-nos sobre os perigos que decorrem ao desprezarmos a música quando nos propomos a analisar obras compostas originalmente para serem cantadas. Para citar um deles:

As letras de canção são destinadas à transmissão oral num contexto musical. Se um texto é criado com a finalidade de ser cantado, e não para ser lido ou recitado, *ele deve ser estudado na forma dentro da qual foi concebido* [...]. O estudante de poesia musical deve estar *alerta para os efeitos textuais produzidos nas construções musicais* [...]. De uma forma ideal, *a letra se mistura com a melodia numa relação dinâmica* de significados verbais, modelos sonoros, efeitos linguísticos e ritmo. *A avaliação de um texto musical separado da sua música pode ser válida em muitos casos, mas será sempre arbitrária ou incompleta* (PERRONE, 1988, p. 11-12, grifo nosso).

Percebe-se assim que o sentido da canção não se concentra apenas em seu poema (letra). Pode estar aí (no poema). Mas também pode estar lá, naquele ritmo, naquelas notas, ou, ainda, naquele jeito de cantar. É por isso que uma análise dita “completa” deve atravessar a fronteira da letra/poema. Esta pode ser ponto de partida para a realização daquela. Um ponto. Não o único ponto. Afinal, há mais de uma dimensão que compõe “o objeto” canção. A letra é uma delas, no entanto, é preciso ir além.

1.2 Canção como objeto

É recorrente o fato de os estudiosos da canção deixarem de lado sua dimensão melódico-harmônica³ para dar prevalência à sua dimensão linguístico-poética. Em suas análises, além de haver a separação dessas (assim chamadas) dimensões da canção, há, ainda, a sobreposição da letra em detrimento da música. Isso implica, em certa medida, na crença errônea de que apenas o aspecto verbal das canções são detentores de sentido. Sendo assim, não são ocasionais passagens como esta: “[...] as canções [...] foram abordadas apenas enquanto ‘letras’, isto é, encaradas na sua dimensão de poemas” (MENESES, 1982, p. 43). Ou como esta: “Sem precisar entrar numa *análise detalhada* da canção, isto é, da *relação* da letra com a música” (BOSCO, 2007, p.51, grifo nosso).

Os dois trechos acima referenciados apontam para direções comuns. A primeira delas se resume na ideia de que a canção possui pelo menos duas dimensões (letra e música). A segunda alude à longa e contínua tradição acadêmica de privilegiar o aspecto verbal de textos compostos originalmente para serem cantados (não lidos). Na terceira avulta uma novidade: a consciência de que uma análise (“*detalhada*”) da canção implicaria na explicitação da “relação” entre letra e música (Cf. FINNEGAN, 2008, p. 15-18). A seguir, desenvolveremos estas temáticas: a de que a canção se divide inicialmente em duas “dimensões” (a dimensão da música, ou a melódico-harmônica; e a dimensão da letra, ou a linguístico-poética). E, além disso, a noção de que, para uma análise mais detalhada, é preciso pensar em possíveis relações entre ambas.

A concepção que, em linhas gerais, concebe a canção como poema está consagrada desde que, nos anos 1970, as primeiras canções foram analisadas de modo sistemático em trabalhos acadêmicos. Essa perspectiva permanece majoritária. Nela se abstrai o conteúdo musical da canção, assumindo-a exclusivamente como poema ou, melhor, como texto verbal. Nesse sentido, a leitura dos sentidos inerentes à canção libera-se para pensá-la como construção verbal e submete-a às mais variadas análises. A partir daí, é possível ver a canção/poema como artefato lírico, na qual “fala” um eu-lírico, sem que a este seja atribuída a condição de cancionista ou de compositor – ou outra definição que o situe como uma voz que fale dentro da canção, aqui entendida como artefato musical e poético. Tal abordagem rende boa análise. Implica, de modo geral, num esforço de retirar a canção de dentro de seu universo

³ A dimensão melódico-harmônica será chamada, ao longo desta pesquisa e a título de simplificação, de *música*, enquanto a dimensão linguístico-poética de *letra*.

de produção específico, situando-a dentro da cultura literária, da lírica, dos saberes mais universalistas ocidentais, dentre outros.

Isso foi feito de modo pioneiro com as canções de Chico Buarque. Assim, por exemplo, Anazildo Vasconcelos da Silva, tido como um dos primeiros a se deterem sobre a obra de Chico (Cf. FERNANDES, 2004, p.15), inaugura a tradição acadêmica de leitura da canção como poema. Em 1974, num trabalho acadêmico, ele confere aos poemas de Chico a alcunha de boa “elaboração poética”, que não se restringiam ao âmbito da chamada “canção de protesto” (Cf. SILVA, 1974, p. XIII). Tais “poemas” configurariam um “coro de vozes interditas, expressão vocal legítima das chamadas minorias marginalizadas [mendigos, gays, prostitutas, marginais, etc]” (SILVA, 2004, p.177), indo, por isso, além do restrito gênero da “canção de protesto”. A proposta não deixa de esconder um propósito de requalificação das canções de Chico Buarque. Não negar que sua obra musical pertence ao universo da canção, dos festivais, da oposição ao regime militar, da sua época histórica de nascimento, que são os anos 60/70, do século XX. Porém, marcar seu avanço em relação a tudo isso, inscrevendo-a em meio da lírica moderna brasileira, que se põe a falar pelo excluído.

Na mesma linha, um ano antes em texto de 1973, Afonso Romano de Sant’Anna, importante poeta brasileiro, se dedica a ler os conteúdos poéticos das letras de Chico Buarque – num texto de jornal que depois iria ganhar corpo de texto acadêmico (Cf. SANT’ANNA, 1978). O texto é muito significativo e, nos seus silêncios, pode-se ver o período sombrio em que foi escrito – isto é, o auge da repressão e dos efeitos do AI-5, incluída aí a lei de censura.

À medida que o texto do crítico evolui, ele apresenta citações, paráfrases e, por vezes, títulos de canções, entremeando-os com comentários. São quase duas dezenas de canções analisadas – a maioria, brevemente – a partir da tensão voz e silêncio. Na análise, Sant’Anna parece querer mostrar o Chico Buarque silenciado pela Censura, mas que, ainda assim, permanece falando: “sua música funde o problema do indivíduo ao da sociedade. [...] trata-se do silêncio imposto pela repressão cotidiana. [...] sua música faz falar o que o cotidiano silenciou” (SANT’ANNA, 1973, p.01). “Repressão cotidiana” em 1973 tem nome: é “repressão da ditadura militar”.

Todas as análises de Sant’Anna são centradas, como dissemos, somente nos conteúdos das canções, em texto que aborda de modo atento a obra do compositor até aquele momento. O crítico consegue bom resultado ao reunir dois fatores: ser amplo no que se refere ao material de análise (são dezenas de canções abordadas), e atingir boa síntese quanto às temáticas dentro da obra do poeta. Quanto a isso, o crítico é capaz perceber o quanto a música é importante como temática dentro da obra de Chico:

[...] já no primeiro disco, 11 das 12 *canções* versam sobre *música*, o *cantor* e o ato de *cantar*. No segundo disco, 10 das 12 canções voltam a realizar estas anotações. E assim se poderia obra a dentro [sic] ir anotando essa insistência do *musico* em tematizar o *próprio fazer musical* como assunto central em sua composições (SANT'ANNA, 1973, p. 1, grifo nosso).

Sant'Anna observa que as temáticas do compositor são obsessivamente musicais – isto é, a obra de Chico Buarque é metalinguística, falando da música, do cantor e do ato de cantar, em mais de 90% das canções dos dois primeiros discos.

Mas os limites de sua análise saltam aos olhos quando vemos certa contradição de seu texto. Interessante nesse sentido é que, ao constatar a musicalidade de Chico, o crítico musical só se preocupa, no artigo citado, em falar do aspecto poético das canções – ainda que confira a Chico Buarque o epíteto de “músico”, ainda que confira a seu trabalho a alcunha de “fazer musical” e que os poemas que analisa sejam chamados de “canções”. A contradição se evidencia aí: se Chico é músico, se sua obra é musical até no conteúdo poético, por que não tratar da música no sentido estrito do termo? Não há, como dissemos, análise musical propriamente dita.

No todo, trata-se de um poeta consagrado, crítico literário e acadêmico (Sant'Anna assina como diretor do Departamento de Letras da PUC-RJ) escrevendo sobre a poesia de Chico Buarque, legitimando, assim, a canção enquanto poesia e enquanto objeto de estudo da academia. Sem tocar nos aspectos musicais das canções.

As análises centradas num Chico que faz poesia social evoluem para uma análise de um Chico mais lírico ou mais existencialista, distante daquele Chico Buarque engajado, como visto acima. Em 2004, Adélia Bezerra de Meneses, reconhecida estudiosa do trabalho de Chico, se põe a pensar os conceitos de ritmo e de tempo presentes em canções dos anos 1990. A abordagem se parece com a de Sant'Anna. Trechos de canções são justapostos a comentários. Octávio Paz, Platão, Caetano Veloso, dentre outros, são citados nos comentários. O resultado é que Chico Buarque sobe um degrau. O Chico social-político, malandro, romântico, marginal, etc., acata o Chico filósofo. Já amplamente analisados pela academia, seus poemas, na análise de Meneses, ganham certa seriedade: parecem mais abstratos, reflexivos e universalistas (Cf. MENESES, 2004, p. 147ss).

Em certo momento, há interessante comentário sobre o ritmo das canções. É o momento em que o texto tangencia a musicalidade inerente à canção (Cf. MENESES, 2004, p. 153). Meneses escande um poema de Chico, para mostrar seu ritmo: “o canto é feito silabando, dividindo as sílabas poéticas, reafirmando tônicas, marcando a métrica”

(MENESES, 2004, p. 153). Os comentários sobre a importância do ritmo na vida humana também são formas de se aproximar da musicalidade de Chico:

A respiração com seu movimento de expansão e retração, dos processos de inspiração e expiração; o pulsar do coração, o latejar do sangue nas veias, o movimento ondulante do desejo. É por isso que a música nos pega tão visceralmente, o ritmo tem seu paradigma na esfera orgânica (Cf. MENESES, 2004, p. 154).

Aqui, Meneses mostra o quanto o ritmo musical faz analogia com o ritmo corporal. Entretanto, seja na escanção do texto pensado como poema, seja no comentário sobre o ritmo, o que temos é o reiterar de uma tradição de análise (acadêmica ou não) que pensa a canção de Chico Buarque, e por decorrência, a canção como um todo, como sendo poema, texto verbal e afim. Mesmo quando se faz a aproximação de categorias musicais (como o ritmo, por exemplo) para se propor uma análise da canção, o que se tem é uma análise do ritmo do verso – e não da frase melódica. Tal tradição alcança o século XXI, mas está assentada nos anos 1970, em que, com teóricos como Silva e Sant'Anna, se começou a pensar a canção como literatura, como objeto de estudo acadêmico, e como artefato que ia além da mera indústria cultural e do entretenimento.

Outra vertente de leitura da canção pensa-a como artefato singular, distinto do poema. Boa ilustração e bom ponto de partida podem ser vistos no romance *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto. Ali, o personagem Ricardo Coração dos Outros, já apontava para o fato de que letra (de canção – no caso uma modinha cantada e acompanhada por violão) e poema são gêneros marcadamente diferentes.

O Bilac - conhecem? - quis fazer-me uma modinha, eu não aceitei; você não entende de violão, "Seu" Bilac. A questão não está em escrever uns versos certos que digam coisas bonitas; o essencial é achar-se as palavras que o violão pede e deseja (BARRETO, 1983, p. 10).

A modinha, que alguns já apontaram como sendo importada de Portugal desde o século XVIII, é, ao contrário, ritmo brasileiro que tem raízes nas relações escravistas coloniais e é a raiz histórico-musical daquilo que no século XX iria se tornar a canção popular (Cf. TATIT, 2004, p.26).

No trecho, o narrador põe em cena Ricardo Coração dos Outros, compositor/cantor/tocador de modinhas. Barreto ficcionaliza um encontro entre este personagem e o poeta Olavo Bilac (1865-1918). Bilac, conhecido àquela época pela alcunha

de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”, é poeta parnasiano, movimento de poesia brasileira de fins do século XIX, que, dentre outros, primava por uma poesia de sonoridades e ritmos clássicos/eruditos.

No trecho, o personagem Coração dos Outros argumenta com Bilac, mostrando-lhe as diferenças entre canção e poema. Em um, o poema, acerta-se ao se encontrar o verso certo que diga “coisas bonitas”; na outra, a canção, o essencial é achar as coisas que o violão (entendido como metonímia de música) pede e deseja. Lima Barreto, de um modo ligeiro, marca a distinção entre o mundo da poesia e o da letra da canção popular. No romance, quando começa a cantar na sala de visitas de Quaresma (Cf. BARRETO, 1983, p. 10), Coração dos Outros acaba atraindo a atenção da vizinhança, moços e moças que o ouvem. A casa de Quaresma fica no subúrbio da capital da República, a cidade do Rio de Janeiro. A vizinhança é quase que completamente de pessoas de classe baixa, na maioria funcionários públicos, do baixo escalão.

Nesse contexto, a canção, que agrada ao público de classe baixa, ancora-se no âmbito da cultura popular e, no romance, opõe-se à erudição da poesia parnasiana de Bilac – como se sabe, tida pela história da literatura como elitista. De fato, a canção é de extração popular e nisso se afasta do mundo letrado da literatura – e, marcadamente, da literatura parnasiana.

Mais de um século depois, a concepção de que letra não é poema ainda precisa ser reafirmada. Atualmente, um dos principais divulgadores dessa proposta é o compositor e estudioso da canção, formado em Letras e em Música pela USP, Luiz Tatit. Em entrevista ele situa o problema, marcando oposições.

Há uma diferença entre letra de música e literatura [...] Um letrista nunca tem a cabeça de um poeta. O poeta pensa na diagramação, na página, às vezes na fonte. Claro que todas essas áreas têm interseção, mas são bem diferentes como concepção original. Um bom letrista, normalmente, não é um bom poeta (CANELAS, 2011, p. 34).

Resguardadas as devidas exceções como Vinícius de Moraes, Arnaldo Antunes, Paulo Leminski, dentre outros, é preciso dizer que Tatit tem razão. É raro essa convergência numa só pessoa entre as facetas do poeta e do letrista.

Sobre a condição de Chico Buarque como cancionista, Tatit mostra a tensão entre o letrista e o poeta, contidos em Chico:

[...] ele sabe que ele não é poeta e às vezes é considerado o maior poeta brasileiro. "Nunca trabalhei para isso, nunca escrevi um verso na vida"; diz

ele [Chico Buarque]. E nunca escreveu mesmo, só com melodia. Ele põe a letra. Nunca escreveu um verso, o maior poeta! É interessante ele saber disso. Quem sabe combinar melodia e letra tem uma habilidade que os poetas não têm. Aqui no Brasil, é mais frequente o desejo de ser letrista do que o de ser poeta. Não há saída para poesia: publica-se e, talvez, no fim da vida, haja reconhecimento. Normalmente, os poetas migram para a canção (CANELAS, 2011, p. 34).

Na fala de Tatit, vê-se a ideia de que se está em campos quase opostos quando se fala do poeta e do letrista, do poeta e do cancionista (que é o termo que Tatit usa para o artista que compõe canções). Fala-se para públicos diferentes: o público que lê e o público que ouve as canções. Compõe-se com habilidades muito diferentes. O poeta, com muita frequência, não obtém a audição de seus versos tal qual o letrista experimenta.

Se, de um lado, a letra de música não é poema, como afirma o personagem de Lima Barreto, por outro, a canção se distancia do propriamente musical, como também alude Tatit na mesma entrevista citada acima:

Uma canção é sempre a junção entre melodia e letra. Às vezes, não se sabe nem tocar, basta dizer para vocês que todos os cancionistas não sabem música. Há exceções que confirmam a regra, como o Tom Jobim. A maioria dos cancionistas não faz música, faz a combinação de melodia e letra que os músicos não sabem fazer. É essa a diferença. Um autor erudito que concebe uma peça pensa de um modo sonoro, em relações de motivos, de timbres, quais são os timbres utilizados numa peça, ritmo e melodia, também (CANELAS, 2011, p. 33).

O cancionista não é músico. Ele talvez saiba tocar, como autodidata, um instrumento, mas ele não é músico. Dentre os grandes cancionistas brasileiros, raros (o caso de Tom Jobim) são aqueles que são músicos. Eles não fazem *música* – o que fazem é canção, isto é, a combinação entre melodia e letra.

Nesses termos, podemos dizer que a canção organiza e relaciona dois sentidos. De um lado, os da letra, do outro, os da melodia. Entre eles ou, como produto/soma deles, as relações entre letra e melodia. Assim, o caso é pensar como Dietrich que, lendo Tatit, propõe exatamente isso: mostrar que, na canção, há conteúdos e sentidos, seja na letra, seja na melodia, e que é possível propor uma compatibilidade e/ou uma incompatibilidade entre elas (Cf. DIETRICH, 2008, p.42ss), ou seja, uma relação.

Ler canções é, assim, ler o sentido da letra e da melodia, mas também entrever relações de compatibilidade entre uma e outra. É o que fazem acadêmicos como Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski, Walter Garcia, Ivan Vilela, dentre outros, que,

desenvolvendo trabalhos nas áreas de letras, linguística, literatura e semiótica, analisam e procuram entrever relações entre letra e música em canções, a maioria de MPB.

Deste modo, por exemplo, na sua análise da canção “Garota de Ipanema”, Tatit mostra o quanto a melodia da canção de Tom Jobim e Vinícius de Moraes é reiteração da letra. Ao mostrar que a letra propõe que um certo objeto de desejo, a garota de Ipanema que se aproxima do sujeito que a observa no texto da canção (“Olha que coisa mais linda [...] é ela menina que vem e que passa”), ele mostra também que a melodia faz movimento equivalente de “vir” e “passar” e de se afastar (Cf. 2004, p.190ss).

A proposta é genérica e reconhece juntamente com muitos dos seus principais formuladores (TATIT, LOPES, GARCIA, MAMMI, NESTROVSKI) que as análises da canção ainda têm muito que avançar. “Já é possível entrever hoje em dia algumas pistas para a abordagem criteriosa dos dispositivos de produção interna de sentido na canção, não obstante o muito que há para avançar na matéria” (LOPES&TATIT, 2004, p.107). O trecho sinaliza a posição que uma análise da canção ocupa enquanto proposta de pesquisa, ou seja, a posição de que a referida matéria carece, ainda, de métodos/abordagens que avaliem/analise a canção (letra e música) enquanto objeto que inter-relaciona pelo menos duas dimensões: linguístico-poética e melódico-harmônico-rítmica. Essa perspectiva de avaliação/análise é a que estaria, talvez, mais próxima da chamada “abordagem criteriosa de produção interna de sentido na canção”.

Com vistas a nos aproximarmos mais do objeto canção e, conseqüentemente, de uma abordagem/análise “completa” de seus dispositivos de produção de sentido, precisamos nos deter, ainda, a uma terceira dimensão que a compõe enquanto objeto: a dimensão da performance – esta que por diversas razões, mas principalmente aquela referente ao lugar privilegiado ocupado pela linguagem escrita, pelas palavras, pelo texto escrito, pela “literatura”, pela letra (da canção), foi, por muito tempo, deixada à margem enquanto parte integrante do objeto canção, assim como a dimensão musical desta, não sendo considerada, portanto, como dimensão detentora de sentido e passiva de análise (Cf. FINNEGAN, 2008, p. 18-20). Ruth Finnegan, a respeito do tratamento privilegiado que as “letras” de canção têm em relação à sua música e à sua performance, menciona;

Nessa hierarquia de valores, as formulações escritas foram sempre tomadas como o modo apropriado de representar a realidade [...] o que conta são as palavras, e outros elementos são deixados de lado por serem menos palpáveis. Quando você procura “canção” no catálogo de uma biblioteca, encontra listas intermináveis de textos predominantemente verbais. É neles que se crê poder encontrar a verdadeira realidade – e não certamente na

efêmera e incapturável performance (FINNEGAN, 2008, p. 20-21).

Esse posicionamento, contudo, é contestado pelo movimento transdisciplinar (ao redor da última geração) que passa a despertar interesse pela ideia de processo e de diálogo no interior de uma obra. O olhar se volta, então, sobre como as “obras” literárias ou musicais são recebidas e experienciadas na prática, sobre como “a canção” é composta, cantada, escutada e sentida pelas pessoas. Quer dizer que “o foco recai sobre a substância encarnada e temporal” que só se dá pela performance, isto é, pela realização da canção em tempo e espaço determinados e, principalmente, pela realização *conjunta* de texto, música, voz (Cf. FINNEGAN, 2008, p. 22-24), com destaque especial para esta última, que segundo Finnegan:

[...] é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De um modo frequentemente negligenciado em relatos acadêmicos, mas ressaltados em alguns textos aqui, a voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona como os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – [...] canto, entoação, em solo, em cora, harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. Ao considerar a palavra cantada, precisamos estar atentos para a atuação vocal do intérprete, sejam os sussurros ao microfone de alguns cantores modernos, as distorções elaboradas de formas tão eficaz em alguns estilos, os sons “puros” dos coros das catedrais inglesas, técnicas de gravação e edição [...] (FINNEGAN, 2008, p. 24).

Se a canção é, além de texto e música, performance, não podemos falar mais em quais dessas dimensões vem, ou deveria vir primeiro, nem, tampouco, em quais delas o sentido encontra-se recalcado. Contrariamente, a canção enquanto performance legitima uma espécie de nova perspectiva: a de que sua existência/realização/materialização não se dá através do texto escrito, ou da obra musical, ou da partitura, separadamente, mas sim através da inter-relação desses componentes. Ou seja, naquele momento (performance) em que todos esses elementos se “aglutinam” e transcendem a separação “de seus componentes individuais”. Daí em diante, o texto, a música, a voz, tudo é faceta simultaneamente anterior e superposta de um ato dito “performatizado”, o qual não pode ser dividido (Cf. FINNEGAN, 2008, p. 24-25).

À vista disso, isto é, da canção como soma/produto de letra, música e performance, da canção como a aglutinação desses componentes, é que incidirão nossas principais análises. A

proposta, portanto, tentará, sempre que possível, não separar essas dimensões da canção, e encontrar, nessa “não-separação”, sentidos que se correspondam e/ou que se relacionam.

1.3 Poema e Música

Como se viu, a canção é estruturada, num primeiro olhar, por estes dois elementos: o poema (letra) e a música (melodia, harmonia e ritmo). Aqui cabe uma abordagem complementar para reforçar a distinção entre ambos. O poema é o artefato linguístico feito em verso, trazendo ou não rimas, contendo, às vezes de modo estrito, às vezes não, um ritmo. “Sem ritmo, não há poema”, afinal, é neste que aquele se manifesta plenamente (PAZ, 1996, p. 11). O poema é também organismo verbal, “[...] obra construída de acordo com as leis do metro [...]” (PAZ, 2014, p. 22), feito de palavras que, como a música, partilham de um elemento em comum: o som. A diferença, contudo, está no aspecto da significação (ou a ausência dela). Enquanto a sonoridade musical – as notas – parte, em essência, da não significação, a sonoridade poética, contrariamente, parte da palavra, comumente ligada a um sentido⁴ (PAZ, 2014, p. 22).

Já a música, sendo som e ritmo, é originalmente *coisa em si*, despida em essência de um significado (sentido). É no momento em que o som ganha sentido que ele deixa de ser coisa em si e passa a ser um significante. Diferentemente das palavras (e do poema, por conseguinte), que, ao longo da evolução histórica humana, se prenderam a sentidos e referências, a música não se refere a nada que lhe seja externo (SARTRE, 2004, p. 10). É verdade que não se pode, efetivamente, reduzi-la estritamente a si mesma (som puro) sob pena de negar-lhe o estatuto de linguagem num tempo em que “tudo é linguagem” (PAZ, 2014, p. 28). Nesses termos “não existe qualidade ou sensação tão despojadas que não estejam impregnadas de significação” (SARTRE, 2004, p.10). Ou seja, a coisa, por mais obscura que seja, recebe, por convenção, um sentido. Tal processo, no entanto, não revoga a existência da coisa como coisa em si: ainda que digam que uma melodia é alegre ou triste, “ela estará

⁴ Não queremos, com isso, igualar o poema e a prosa. É verdade que o objetivo do prosador é transformar as palavras em instrumento, utensílio, enquanto o objetivo do poeta é afastá-las disso. É verdade também que este trata as palavras como coisas, enquanto o outro as trata como signos. Em contrapartida, dizer que as palavras, para o poeta, deixaram de serem signos, não quer dizer que deixaram, por completo, o mundo dos sentidos (SARTRE, 2004, p. 13-14). É aí que reside a premissa de que seja mais comum ligar o poema ao mundo dos significados do que a música.

sempre além ou aquém de tudo que se possa dizer a seu respeito” porquanto não é signo (SARTRE, 2004, p. 11).

Com efeito, do mesmo modo que não se pode negar o estado de signo da palavra e da música, também não se pode negar seu estado de coisa em si. Entretanto, o que se tem é uma música dita “sem sentido algum” e uma palavra dita com “sentido pleno”.

Para o bem ou para o mal, a palavra está irremediavelmente presa ao seu sentido, e seu significante raramente se permite destaque. São raras as vezes que nos detemos sobre as palavras enquanto coisa em si, visto que no caso delas o som está fortemente (culturalmente, socialmente, historicamente) preso ao sentido, exigindo, à vista disso, um esforço analítico para isolar essa sua dimensão de coisa em si, ou mesmo de significante. A palavra, a frase, a oração estão quase que destinadas a seu sentido que é socialmente dado. Um exemplo, por mais banal que seja, não deixa de ser útil: quando lemos “casa”, raramente nos detemos no aspecto gráfico dessa palavra, com suas curvas e repetições de vogais; raramente nos detemos na simples sonoridade nua a que a palavra remete. O que vemos é o sentido abstrato, presente em nossas mentes, que remete ao referente “casa”.

Por oposição, o som musical está aparentemente livre de qualquer sentido. Mal esse sentido é estabelecido e já se dissipa. São raras as vezes em que o ouvinte comum, ao ouvir uma música sem letra, se detém em um sentido eventual, mesmo que o compositor tenha pretendido dar este ou aquele sentido a uma melodia ou a um conjunto de acordes. O mesmo pode ser dito quanto à melodia e à harmonia de uma canção, que não parecem remeter a sentido qualquer a muitos ouvintes, mesmo àqueles mais tecnicamente preparados. A partir deste ponto de vista superficial, mas corriqueiro, harmonia e melodia estariam ali como meros suportes da letra: na ausência desta, resta à música (harmonia e melodia) a simples condição de coisa em si (sem sentido, sem ser significante de nada). Nesses termos, a música, de um modo geral, é algo que “escapa” à dicotomia significado/significante, ainda que haja obras, não poucas, que tentem dar ao ritmo, à melodia, à harmonia determinado sentido.

Para além dos elementos que diferenciam poema de música, está um elemento que os faz convergir: a poesia. A praxe é associá-la ao poema, e confundi-los. A distinção, no entanto, está na noção de coisa em si da poesia, que diz respeito a sua existência independente, ou seja, quando se dá alheia à vontade criadora do artista. Nesse sentido, cores, formas, palavras, sons, etc., podem ser poéticos enquanto coisa em si, quer dizer, ser poesia sem ser poema, ser poesia em estado amorfo. É só depois do esforço do artista em dar forma à substância, em transformar as coisas em signos, que a poesia, enquanto coisa em si, muda de

natureza, adentrando o mundo dos sentidos (NEGREIROS, 2011, p. 155; PAZ, 2014, p. 22, 27; SARTRE, 2004, p. 11). Tocada pela mão humana, a coisa é feita obra:

E todas as obras desembocam no significado; o que o homem toca se tingem de intencionalidade: é um ir para... O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido (PAZ, 2014, p. 27-28).

A poesia, porém, não está fadada à pena e tinta, à linguagem escrita e/ou ao mundo dos significados. E apesar de, comumente, estar “no papel”, está também além e aquém do mesmo. É por essa razão que a poesia se confunde com o poema e, ao mesmo tempo, se difere dele. No papel, a poesia se funde ao poema e se torna obra. Fora dele, é coisa que, semelhantemente, se pode fundir com qualquer outra forma de arte. Por isso, pode-se até confundir poema e poesia, sem se perder de vista, porém, que aquele, diferente desta, é organismo verbal (PAZ, 2014, p. 22). O poema sim está preso ao papel, isto é, à linguagem escrita. Já a poesia pode se prender ao papel, bem como às cores, às pedras, aos sons, tornando-se obras também. Ou permanecer coisa em si.

Desse modo, podemos dizer que, em vez de ser poesia em si, o poema “contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 2014, p. 22). Se isso é possível em relação ao poema, quer dizer, se o mesmo é poético à medida que a poesia “acontece” em seu interior, o mesmo pode ocorrer com a música (e com as demais artes). Significa que a poesia não se restringe apenas ao poema. Nem este (sendo falado ou escrito), nem a música (sendo ou não canção) e as outras artes estão imunes à sua presença. Sem pertencer a nenhum gênero ou forma ou arte, se permite a pertença no interior de cada um. Porém, a poesia é transcendente, posto que seja coisa em si (NEGREIROS, 2011, p. 149). E, como coisa em si, ainda que seja ponte que conecta os interiores do artista e daquele que frui a sua obra; objeto que visa o prazer, que se inclina ao deleite; tentativa de expressão daquilo que não pode ser expresso (BANDEIRA, 1958, p. 1271-1276; NEGREIROS, 2011, p. 145-153); seja qual desses, ou todos concomitantemente, é, ademais, sem forma. Logo, é o escape, o deslize, a ruptura com esta última. É liberdade.

Talvez seja por isso que a linguagem, o idioma, a fala, se deixados soltos à sua lógica irrefletida e espontânea, rapidamente se convertem em poesia, isto é, em sonoridades, em ritmos, em aliterações, em assonâncias. Deixam as leis do discurso e se convertem em significantes que se solidarizam pela lógica das semelhanças sonoras e rítmicas. Como se houvesse uma misteriosa lei da gravidade pela qual são atraídas, regressam à poesia quase que

espontaneamente. Para que essa atração não ocorra, é necessário que haja resistência (à liberdade). É preciso um esforço de domesticação, imposto por um certo recalque, por um processo de controle, para que o fluxo de sons se afaste da sonoridade rítmica e se ancore no sentido. O nome dessa ancoragem é prosa (Cf. PAZ, 1996, p.12).

A prosa parece ser um modo de reprimir, de recalcar a poesia. Uma forma da escrita e da fala em que teríamos um cuidado racional, lógico, em fazer desaparecer o fluxo, o espontâneo, a beleza plástica do significante em detrimento do sentido lógico do significado. Na prosa, os significantes “deveriam” ser esquecidos e serem escravos do significado. Se isso é verdade quanto à prosa, se há um recalque da poesia, se há uma imposição do sentido em detrimento aos significantes e à concretude das palavras, será que o oposto não se passa com a música? Ou seja, não teria o processo histórico recalcado em nós uma busca de sentido na sonoridade da música, obrigando esta a ser só som e ritmo? Ou a música está fadada a não possuir sentido algum? A nossa crença é que não, e como já visto acima, a música tem sim sua vocação a constituir sentidos. Os compositores compõem convencionalizando sentidos que são evidentemente muito mais provisórios (nuvens no céu, diria) que os sentidos obtidos no poema. Esses sentidos são objetiváveis, isto é, podem ser percebidos e compartilhados, seja de modo semiconsciente, seja de modo plenamente consciente, via análise da obra musical. De uma peça para outra, de uma canção para outra, sequências sonoras, compassos, ritmos, alturas, intensidades, etc., ganham este ou aquele sentido. É o que, cremos, se dá no interior da canção, em que as poesias, seja da letra, seja da música, dialogam.

1.4 Canção e Nação

A canção brasileira do século XX se conecta ao projeto global do Modernismo brasileiro, que, partindo dos pré-modernistas Lima Barreto e Euclides da Cunha, passa por Mário de Andrade, Graciliano Ramos, alcançando os modernistas tardios, como Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Tal projeto, no seu viés “democrático cordial” (VIANNA, 1995, 147 e ss; OLIVEIRA, 2015, p. 14), propõe (por vezes de modo utópico, por vezes de modo ideológico) fórmulas estéticas de integração (síntese, acomodação, dentre outras) entre as diferenças constitutivas da nacionalidade brasileira. “A canção popular nesse sentido seria o lugar que insere uma fissura em nosso presente e nos revela a nós mesmos em nosso futuro, caso sejamos capazes de transformar esse projeto

estético em projeto democrático cordial” (OLIVEIRA, 2015, p. 14). Em outros termos, transformar o estético em ético-político, canção em realidade. Ou seja, “realizar a utopia” contida nos vários artefatos culturais, a maioria deles de estética modernista, do século XX. É nesse sentido que a canção desenvolve o projeto modernista, levando para o mundo da indústria cultural, do disco, da TV e do rádio (do mercado, em suma) aquilo que ficou restrito às artes tradicionais do início do século XX.

Com efeito, o projeto do Modernismo tinha como suporte, basicamente, o livro, o romance e o poema, no final do século XX, esse projeto encontra novos vetores. A se considerar que a música popular desdobra de fato aquele projeto, então seu novo suporte é o disco, e a canção seu novo gênero.

Caetano Veloso dá pistas para entendermos a importância que a canção ganha como espaço de discussão de ideias ao longo do século XX. Diz o compositor na sua canção “Língua”: “Se você tem uma ideia incrível, é melhor fazer uma canção. Está provado que só é possível filosofar em alemão”. Os versos de Caetano Veloso são exemplares para entendermos a importância da canção brasileira do século XX. Sua importância vai além da mera piada que dá exclusividade à língua alemã quanto ao fazer filosófico. Cabe aqui uma paráfrase, forçando talvez uma interpretação, dos versos de Caetano. Se o tema é filosófico (“incrível”, no sentido de “genial”, como o próprio Caetano gosta de dizer), faça uma canção, isto é, deixe de lado os tratados, os romances, os poemas, etc.. Eis uma interpretação possível para os fins que pretendemos a seguir.

De fato, a canção brasileira do século XX é gênero em que todo tipo de assunto pode ser tratado como tema. Do amor ao trabalho, da política à exploração, da tradição à utopia, etc., são infinitos os temas possíveis de serem tratados pela canção; e, efetivamente, estes temas são ali abordados – muitas vezes, em detrimento do romance ou do poema, escritos em livros.

A canção foi o gênero por excelência de veiculação das temáticas relativas à Tradição Republicana (Cf. VIANNA, 2006). Aqueles temas relativos ao país e ao projeto de Brasil que a sociedade debate desde períodos anteriores à Independência (1822), são agora na sociedade urbanizada, na sociedade do disco e do rádio, debatidos na canção. Esse debate, que Antônio Candido entrevê já nos primórdios da Literatura Brasileira nos seus momentos decisivos de formação (Cf. CANDIDO, 2000), se vê repercutido na canção brasileira do século XX, claro que com os assuntos e temas que lhes são contemporâneos. Assim, as perguntas, “quem são o homem e a mulher brasileiros”; “o que é efetivamente brasileiro – e o que não é”, dentre outras que, foram feitas e, parcialmente, respondidas pela literatura, são novamente

formuladas pela canção. O que é “Aquarela do Brasil” senão uma reflexão sobre o homem e a terra brasileira feita para ser consumida no via rádio e acetato? O mesmo se pode indagar sobre “Chiclete com banana”, de Jackson do Pandeiro. São dois exemplos, entre milhares, do quanto a canção se dedica a perguntar sobre os limites da nação. Assim, a canção, num Brasil ainda predominantemente rural, subdesenvolvido, majoritariamente analfabeto, e submetido ao Imperialismo cultural, econômico e político ainda poderia dar respostas sobre os rumos que esse país iria trilhar no futuro. Como o romance, a partir do século XIX, a canção, agora no século XX, cumpria, ou melhor, dava para si a tarefa de ser um instrumento de descoberta e interpretação da nação brasileira (Cf. CANDIDO, 2000, v.2, p.97ss).

É válido sublinhar, portanto, que a ideia de canção ou de música popular parte do mesmo pressuposto que a ideia de República, ou seja, a ideia de “povo”. Significa que tanto aquele que pensa em canção quanto aquele que apoia ideais republicanos tem em mente algo em comum que se refere a alguma noção/concepção de “povo brasileiro” (SANDRONI, 2004, p. 25). Essa gênese da canção ligada à ideia de povo, no entanto, depende(u) de alguns fatores que passamos a expor.

O fato é que até a década de 1940 a expressão “música popular” tinha relação apenas com a música folclórica, isto é, com a música predominantemente rural. Porém, raramente os estudiosos, como Mario de Andrade, por exemplo, se referiam à música popular como música folclórica. Quando o tema das canções tratava de assuntos rurais, era comum o emprego do qualificativo “música popular” em detrimento do qualificativo “música popularesca”, que se referia, comumente, a assuntos urbanos (percebe-se aí certo juízo de valor cujo pêndulo apreciativo declina para o lado da música popular/folclórica, entendida até meados desse mesmo período como a única que detinha e mantinha em seu interior o caráter nacional) (ANDRADE, 1972, p. 153-167; Id., Ibid., p. 321-331 *apud* SANDRONI, 2004, p. 26-28).

A partir de 1930, porém, as músicas que tratavam de assuntos urbanos, devido a sua grande veiculação através das rádios e dos discos, foram se tornando cada vez mais expressivas. Ademais, o aparecimento de uma nova produção intelectual sobre esse tipo de música realizada por gente como Alexandre Gonçalves Pinto e Francisco Guimarães (pioneiros no que diz respeito a livros sobre choro e samba), além de Almirante (cantor, compositor, escritor, dentre outros) e Ari Barroso (compositor, pianista, radialista e vereador) contribuiu com isso. Esses nomes, lembrados como “os primeiros intelectuais orgânicos da música popular urbana no Brasil”, jamais iriam se referir à produção musical com a qual estavam envolvidos e simpatizavam, utilizando um qualificativo que denotasse certa carga pejorativa, ou seja, “música popularesca”. Pelo contrário. Passariam a adotar, de igual modo e

para seu uso próprio, o qualificativo “popular”, o que encarnaria, posteriormente, no plano musical, uma outra noção/concepção de “popular”, isto é, de “povo brasileiro” (SANDRONI, 2004, p. 27-28).

Daí em diante, o qualificativo “música popularesca” referente à música urbana beiraria o abandono total, o que ocorreu, definitivamente, quando Oneyda Alvarenga, mesmo considerando a música folclórica como "mantenedora última do caráter nacional", e reservando à música urbana o título de contaminada pela indústria cultural, também conferiu à música do rádio e do disco "um lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo" (ALVARENGA, 1982 *apud* SANDRONI, 2004, p. 28).

Isso além de dar fim à denominação "popularesca", fez com que a distinção entre "música folclórica" e "música urbana" passasse do plano valorativo ao das categorias analíticas, como mostra o quadro abaixo:

QUADRO 1 - Categorias analíticas

| Música Popular (Folclórica) | Música Popular (Urbana) |
|-----------------------------|-------------------------|
| Rural | Urbana |
| Anônima | Autoral |
| Não-Mediada | Mediada |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

Se na década de 1940, a referida nomenclatura “música popular” era nitidamente entendida por brasileiros como música folclórica, isto é, anônima, rural e não mediada, a partir da década de 1960 serviria para designar, inequivocamente, um conjunto de músicas urbanas veiculadas pela rádio e pelo disco. E mais: serviria para cumprir, se assim é possível dizer, certa função de "defesa nacional", ocupando, assim, o lugar que pertenceu anteriormente ao folclore (SANDRONI, 2004, p. 28-29). Mais tarde, no fim da década de 1960, essa mesma “música popular” se tornaria sigla, quase análogo a um código de identificação “político-cultural” – a MPB.

Como se vê, a concepção de uma “música-popular-brasileira” está ligada a determinado momento da história republicana na qual a ideia de “povo brasileiro” é núcleo. Nesse ínterim, o gosto pela MPB e o reconhecer-se nela se confunde com a crença em certa concepção de povo brasileiro, com a crença em certa concepção de ideais republicanos – e isso não deixa de assemelhar-se com o que houvera décadas atrás, quando gostar e se

reconhecer no folclore era sinônimo de crer numa outra versão do que era o povo (SANDRONI, 2004, p.29).

Se o contexto dos anos 1970 é marcado por uma orientação estético-política que debate os vários projetos de Brasil, a música também. Quer dizer que “[...] gostar de ouvir Chico Buarque, gostar de sua estética implicava eleger certo universo de valores e referências que traziam embutidas as concepções republicanas cristalizadas na “MPB” [...]” (SANDRONI, 2004, p. 30). Nesse sentido, o ato estético revela-se ideológico, isto é, capaz de “inventar soluções imaginárias ou formais” para aqueles problemas sociais incapazes de serem resolvidos (JAMESON, 1992, p. 72).

Pode-se dizer com isso que, coincidentemente ou não, a canção popular moderna brasileira⁵ e a República (1889) nasceram juntas, há mais de um século. O prólogo compartilhado pode até ser coincidente. Já a estreita relação entre ambas é fruto de sua extensa convivência, a qual serviu de inspiração para que os cancionistas, na brevidade de seus versos (cantados), resumissem “décadas de cotidiano”, décadas de vida pública nacional (CAVALVANTE et. al., 2004, p. 18).

A datar de 1910, portanto, muitos compositores e letristas iniciaram um processo de invasão das fronteiras entre o mundo público e o espaço doméstico da nação, com vistas a expor o Brasil a um determinado conhecimento de si, e criar um conjunto de referências comuns para o país partindo das relações, das utopias, dos desejos e dos interesses do povo. Disso resulta uma espécie de vocação da Canção. Ou seja, diferente da Música cuja tendência é não se ancorar no sentido e, por conseguinte, não possuir um objetivo além do deleite, da fruição, a canção parece conter em seu gene, dentre outras coisas, sentido e missão:

[...] narrar histórias imantadas por um novo sentido, cantar uma multiplicidade descontínua de eventos em que se sucedem as oportunidades esquecidas, os projetos incompletos, as causas inacabadas da nossa trajetória republicana [...] e formar um modo particular de pensar o Brasil, vale dizer, em produzir um saber poético e musical posto à disposição de toda sociedade, capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores, sentimentos e ideias que estão na base de formação de um mundo público [...] (CAVALCANTE et. al., 2004, p. 18-19).

Essa fórmula (“um saber poético [...] capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores [...] que estão na base de formação de um mundo público”) consagra uma relação de representação. Isto é, a canção representa (ou seria capaz de representar) dentro de si os vários projetos de Brasil que circulam ou circularam nos contextos em que ela se tornou gênero

⁵ Quando nos referirmos à canção popular brasileira, utilizaremos a palavra canção.

dominante. É como se a canção pudesse concentrar, em seu interior, “porções inteiras do nosso *vivere civilis*” (CAVALCANTE et al, 2004, p. 19). É como se a canção fosse o país e o país fosse a canção.

Nessa linha, a canção é também, a partir dos anos 1940, em que o Brasil aprofunda sua urbanização, o gênero ao qual aqueles que pretendem dizer alguma coisa que julgam relevante recorrem para se expressar – como diz Caetano, “é melhor fazer uma canção”. Se houve um tempo em que ser sambista (cancionista) era sinônimo de ser vagabundo, passível de ser tratado como criminoso, foi na década de 1960, quando os jovens intelectuais e artistas, de classe média, vislumbravam a carreira de compositor, quando a condição de cancionista alçava seu lugar social de maior reconhecimento. Não, bem entendido, a de *pop-star*, de astro de TV. Mas a de alguém com algo relevante para dizer e que procurava o gênero e os meios mais eficazes de fazê-lo. Sobretudo a partir dos anos 1960, a partir da Bossa Nova, a partir da profissionalização do trabalho de se fazer música, trabalho este que contrasta com um viés, ao menos aparente, da música popular feita anteriormente, a qual, apesar de já tender para uma profissionalização, era a música amadora do “malandro” e da canção feita no botequim (Cf. MAMMI, 1992, p. 63ss).

A canção brasileira do século XX se confunde com a faixa do disco (acetato, vinil, CD; LP, Compacto duplo/simples). O advento da “reprodutibilidade técnica” (Cf. BENJAMIN, 1994, p.165) modela (formata) a canção enquanto gênero.

Se no século 19 a canção se dividia entre as modinhas (tributárias da cultura escrita e da música erudita europeia) e os lundus (buliçosos e apimentados, porém ainda amarrados a estruturas métricas mais fixas), que viriam a produzir as serestas e os maxixes, respectivamente, o século 20 já se abre com a grande novidade do gramofone, isto é, da possibilidade de se registrar as canções em fonogramas. Até aí, o registro possível era escrito, apanágio dos que dominavam a notação musical, os compositores e músicos com formação erudita, que podiam registrar suas obras em partituras. O advento do gramofone teria um impacto decisivo na canção brasileira: primeiro por que viria a formar um mercado para a canção, profissionalizando o meio e interferindo [...] na própria forma de se fazer as canções; depois porque permitiria que toda uma cena cultural ainda em boa parte recalcada pela cultura oficial tomasse a cena, para modificá-la e consolidar-se definitivamente (BOSCO, 2007, p.46).

O artesanal se converte em industrial; o anonimato se converte em autoral; o oral se torna registrável; o profissional se consolida. Novos atores sociais entram no jogo que irá sintetizar o novo gênero. De um lado, o público consumidor/ouvinte/comprador de fonogramas (isto é, de faixas de discos); de outro, o sambista anônimo (agora autor e

tendencialmente profissional), que antes não tinha como registrar e nem compilar suas obras, justamente por não dominar a “notação musical”. Na capital da República brasileira, que é onde floresce a canção, este sambista agora com *status* de autor é o negro, sem formação intelectual e musical escrita, cujas criações vêm da cultura oral (Cf. BOSCO, 2007, p. 47).

Na esteira disso, certas facetas do gênero se cristalizam. Por exemplo, a duração da canção. Ao se tornar faixa de disco, a canção se simplifica se tornando basicamente voz e violão:

[...] as dificuldades técnicas de gravação favoreciam, nesse primeiro momento, o canto o acompanhamento mais simples, incapazes que eram os fonógrafos de captar as sutilezas de muitos instrumentos tocando ao mesmo tempo, como na música erudita [...] (Cf. BOSCO, 2007, p. 47).

Nessa linha, a canção do século XX tem sua duração limitada também ao se tornar faixa de disco. São, de fato, raras as canções que ultrapassem os 5 minutos (sendo sua média, de 3 min). Depois do advento do *long play* os discos têm de oito a doze faixas. A canção é um artefato da indústria cultural; antes de tudo, é um produto, uma mercadoria feita para um mercado consumidor. Ao lado disso, independentemente de suas origens como gênero, ela é de um tempo em que o “tempo conta”. Citando Váleriy, Walter Benjamin diz que já passou o tempo em que o tempo não contava. “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Cf. BENJAMIN, 1995, p. 206). De fato, a canção vai, aos poucos, se emancipando do mundo dos artífices em que o que importava era a paciência no ato de compor, buscando a perfeição.

Do artesanato à indústria cultural, a canção se abrevia em todos os sentidos e sua fugacidade como bem de consumo torna-se definidora de sua essência. As chamadas grandes canções, por este ou por outro motivo, se canonizam, mas a grande maioria passa e é esquecida.

Pensar a canção, neste trabalho, será, pois, um gesto de múltiplos enfoques. Primeiro, como se viu reiteradamente, pensá-la como artefato cultural específico, nem música nem poema nos sentidos estritos que comumente são separadas. Será pensá-la, nesses termos, como artefato cultural que está longe da cultura letrada e erudita – seja a musical seja a literária. Nesse sentido, ela aparece como se consolidando dentro da chamada cultura de massas ou “indústria cultural”, modelada pelas exigências de uma cultura de reprodutibilidade técnica que, desde cedo, impõe a canção como produto de consumo, como conteúdo a ser vendido/comprado via disco (LP, CD, etc.). Esse novo produto social tem data de surgimento

e consolidação no Brasil: o surgimento da indústria fonográfica no início do século XX. Isso vai implicar, aos poucos, numa profissionalização dos compositores e cantores, inserindo-os num mercado que, ao mesmo tempo, se tornará veículo de debate em torno das questões mais cotidianas da vida brasileira. É através desse veículo que questões serão intensamente debatidas, de tal forma que até as questões mais essenciais da sociedade e da política brasileira serão discutidas pela canção. Quer dizer que a canção nasce como mercadoria, mas se torna aos poucos o espelho da nação. Por ela há, aos poucos, o trânsito entre público e privado, malandragem e classe média, favela e asfalto, cidade e campo, reforma e/ou revolução – entre autenticidade nacional e a cópia estrangeira – dentre outros temas longamente debatidos pelos críticos. Pela canção se revela o espírito da nação utópica que o século XX sonhou, mas não realizou. Pensar a canção, nesse sentido, é fazer perguntas que estão na origem das reflexões da Literatura Brasileira e que se desdobram – além da canção – para a crítica cultural como um todo.

CAPÍTULO II

PARA AQUECER OS MOTORES DA OPOSIÇÃO

2.1 Entre ditadura, censura e música

No domingo, 21 de junho de 1970, alguns amigos se reuniram em um apartamento localizado na rua Haddock Lobo, no Jardim Paulista, em São Paulo, para praticar, frente à televisão, um suposto (e supremo) crime de “lesa-pátria”, torcendo contra o Brasil numa final de Campeonato Mundial de futebol. A maior parte desses jovens já havia feito, ou fazia, ou faria terapia. Seus gostos musicais eram jazz, Nara Leão e Chico Buarque, além do futebol. Na realidade, consideravam que a seleção brasileira merecia ganhar aquela final de copa. Porém, torcer contra a seleção era metáfora de oposição ao regime militar:

Tinha a ver com a burrice e a prepotência escarrapachadas por toda a parte, com o novo-riquismo da classe média arrotando milagre nos seus fuscas zerinhos e com o desinteresse geral em saber o que acontecia com os desafetos do regime a partir do momento em que eram jogados dentro de uma Veraneio. Tinha a ver com as fichas que todos deviam preencher quando se mudavam de apartamento e que o síndico do prédio encaminhava ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). [...] Tinha a ver com o ar de felicidade [...] com que os generais apareciam na mídia festejando a vitória. Por tudo isso, torcer a favor seria “uma forma de colaboracionismo”, no dizer do escritor Luís Fernando Veríssimo (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 322).

Após a instalação dos militares no poder, em abril de 1964, ruiria a primeira experiência democrática que o país vinha estabelecendo, ainda que paulatinamente, ao longo dos dezoito anos passados até ali. Além disso, o golpe militar mudaria radicalmente o cotidiano daqueles que se opusessem ao seu conservadorismo e, sobretudo, ao autoritarismo que lhe era inerente.

Não se sabe, obviamente, de que lado estava a maioria dos brasileiros no início do golpe no que diz respeito à sua opinião política. Bastaria, no entanto, pouco tempo para que muitos se pusessem contrários ao mesmo, com destaque para um determinado segmento das oposições que viriam a existir entre os anos de 1964-84: a classe média intelectualizada, composta por estudantes politicamente ativos, professores, jornalistas, publicitários, artistas, etc.

Ser de oposição, isto é, “assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas, romances, filmes ou peças de teatro [...]”, trazia riscos previamente incalculáveis (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 323). É dessa incógnita referente às consequências variadas que se podia experimentar ao se opor ao regime

militar, ou seja, da incerteza das punições que poderiam advir a partir de ações opositivas frente aos ideais militares, que se originaram aquelas sensações básicas sentidas por aqueles que haviam feito oposição à ditadura: a insegurança e, sobretudo, o medo.

É válido ressaltar, contudo, que a atmosfera de insegurança e medo não tomaria o cotidiano brasileiro, especialmente dos oposicionistas (classe média intelectualizada), subitamente. Esse estado caótico ganharia corpo gradualmente, afinal, a coerção aplicada pelos militares era estrategicamente planejada. Décadas depois, olhando em perspectiva aquele período, o historiador Marcos Napolitano identifica certa ambiguidade entre regime e esquerda de classe média. Ele diz:

[...] vivia-se uma ditadura suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, mas taticamente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política *parecesse* triunfar na cultura. Esse triunfo alimentou o mito da “ditabranda”, criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude [...] (NAPOLITANO, 2014, p. 98, *itálico* nosso).

A ação política do regime militar era engenhosamente ambígua, conforme o adversário. Iniciava-se (do AI-1 ao AI-5) com uma “singela” repressão de lideranças civis e militares que se identificavam com o governo deposto, além de ferrenha perseguição de sindicalistas urbanos e rurais. Quanto à classe média intelectualizada, no entanto, a ação militar se mantinha, ainda, taticamente “branda”, concedendo-lhes considerável liberdade de movimento, permitindo que os membros do referido movimento atuassem mais densa e ativamente na imprensa, na área cultural e, em especial, no teatro, na literatura e na música (NAPOLITANO, 2014, p. 69-95).

Durante os quatro primeiros anos do golpe, testar os limites da ação militar viraria rotina entre os oposicionistas da classe média intelectualizada. O que poderia ser encenado sem atrair os holofotes dos militares; o que poderia ser escrito numa coluna de jornal sem despertar represálias pessoais; o que poderia ser gravado e cantado sem que um alto grau de repressão se lhes sobreviesse. Até 1968, os diversos grupos de classe média que eram contra a ditadura militar, como estudantes, artistas, intelectuais, padres, etc., se reuniam para protestar. Foram inúmeras as passeatas, comícios, shows, performances artísticas, etc., eventos de todo tipo, cuja finalidade era eminentemente política – mesmo que seu conteúdo tivesse dimensão artística.

Essas ações, somadas ao que estava acontecendo no exterior – rebeliões estudantis na França e na Alemanha, a Guerra do Vietnã e a mobilização antiamericana, etc – contribuiriam para a incidência do segundo momento repressivo, a instalação do Ato Institucional Número 5

(AI-5), cujo objetivo central era reprimir “o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)” (NAPOLITANO, 2014, p. 100).

Se ainda restava qualquer concepção análoga a uma “ditabranda”, esta estava prestes a dar lugar à outra e que, de fato, lhe fazia jus: “dita-dura”. Entre os anos de 1965 e 1978, denominados “lacerantes” por uns ou “de chumbo” por outros, contariam com a promulgação de novas leis que concederiam poder quase absoluto aos militares, as quais serviriam não para o bem comum, mas para legitimar a repressão, a censura, a tortura e até mesmo a morte dos que se opusessem. Se em algum momento, no passado ou mesmo no presente, se considerava a referida menção “anos lacerantes” ou “anos de chumbo” uma hipérbole, talvez a mesma estivesse mais para um eufemismo diante das nefastas ações militares que se seguiriam, a saber:

[...] o fechamento do Congresso, a segunda onda de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, a exacerbação da violência repressiva contra os grupos oposicionistas, armados ou desarmados. É, por excelência, o tempo da tortura, dos alegados desaparecimentos e das supostas mortes acidentais em tentativas de fuga (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 332).

Vale lembrar que o aprofundamento do golpe coincidiu com o crescimento da economia do país, ou melhor, “pseudo-crescimento”, uma vez que o novo modelo de governo já tornava espesso o número de pedintes pelas ruas. O suposto “milagre econômico” acabou deixando a classe média dividida. De um lado, estava o medo devido à perseguição e à tortura; o desconforto resultante da hegemonia que tomava o país desde o planalto até as planícies; a segregação psicológica em relação àqueles brasileiros (maioria) que davam as costas da comunhão ao regime militar; a censura artístico-cultural em um de seus momentos mais férteis. De outro lado, a possibilidade de acesso a posições confortáveis e de maior prestígio social decorrente da abundância de novas profissões e oportunidades para os que tinham um miniatural grau de formação. Dito de outro modo, a classe média ponderava entre (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 333):

De um lado, comprar um televisor em cores, deixando o preto-e-branco para a empregada. De outro, torcer contra o Brasil no final da Copa. De um lado, ter dinheiro para fazer turismo na Europa. De outro, ter medo de não receber o visto de saída (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 333).

Era uma classe média dividida em vários sentidos. Entre a liberdade política amplamente cassada pelo regime e relativa liberdade econômica que lhe proporcionava acesso a certos bens de consumo outrora inacessíveis. Uma classe média que via seus filhos, parentes e jovens vizinhos desaparecerem da noite para o dia – levados, ou pelas oportunidades de viagem ao exterior que o suposto crescimento econômico lhes concedia, ou pela repressão de uma ditadura que, pelos relativos feitos econômicos, tinha certo respeito daquela mesma classe.

Não se pode perder de vista que a dimensão cultural implicava certa dimensão geracional. À cultura se contrapunha uma contracultura; à velha e engravatada cultura se contrapunha uma nova cultura feita por jovens – alguns deles mal saídos da adolescência. O conflito entre ditadura e democracia também era um conflito entre velhos generais e jovens civis.

Nesse contexto, a canção popular tornar-se-ia, juntamente com a literatura e o teatro, porta-voz de um movimento “contracultural” organizado por jovens brasileiros contrários ao entranhado conservadorismo do regime. Nesse quadro as atividades artísticas passaram a ser vistas pelo regime como ameaças à sua estabilidade, fundada em preservação de uma ordem, do ponto de vista da cultura, profundamente tradicional. Disso decorre que a repressão sobre a nova cultura dos jovens precisava ser proporcional à sua importância como “veículo de crítica ao autoritarismo e expressão de ideias libertárias”. No centro disso estava a canção, de um modo geral que, mesmo no caso de sambistas como Chico Buarque (aqui o samba entendido como ritmo tradicional) era produto de uma cultura jovem – tanto quanto, ou mais, o recém-chegado “Rock and Roll”.

Com efeito, o ataque à produção artística e cultural operado pelos militares não seria mais estrategicamente balanceado. A realidade não era mais aquela que via a classe média intelectualizada como uma possível aliada. Por isso, com apenas um ano de AI-5 (1968-69), a quantidade de filmes censurados chegaria a dez e a quantidade de peças teatrais, cinquenta. Dez anos mais tarde, chegaria ao total de 500 filmes e 450 peças proibidas. Quantos às letras de canções não seria diferente. Mais de 500 letras de música seriam proibidas ao cabo do referido período (VENTURA, 2008, p. 244).

A razão de tamanho cerceamento tinha relação com o potencial que a produção artística e cultural configurava no que se referia à oposição. Não se tratava mais de singelas manifestações organizadas aqui e ali por grupos “amadores”. Tratava-se, ao contrário, de uma nova cultura de massa instalando-se no país com a força da TV, a popularização do cinema (e do teatro) e o crescimento da indústria fonográfica (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 341).

Os militares, portanto, para não correrem riscos e sustentar sua hegemonia, decidiram combater duramente as manifestações artísticas antes que estas efervescessem e prejudicassem o domínio daqueles. Logo, a solução estava no aprofundamento da censura, a qual passaria a ser aplicada previamente. Quer dizer que o sinal verde para uma publicação ou para uma canção poderia mudar para vermelho a qualquer hora, a depender do julgamento de um censor. O fato era que, dali em diante, nada poderia ir a público antes de passar por uma avaliação institucional prévia (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 342).

Assim, não se tratava da “censura” do editor ou da “autocensura” do próprio autor. Era o Estado brasileiro, na figura institucional do censor, funcionário público pago para exercer aquela função específica, que abria outra frente (além do combate às guerrilhas, via repressão clandestina) de luta, agora contra a cultura. Uma cultura constituída pelas mais diversas artes, mas uma em especial que, por diversos motivos, se destacou dentre as demais: a canção popular.

É importante salientar que, a despeito de a censura ter atingido a produção artística e cultural como um todo, sua maior ocupação se estendeu à música que se produzia durante esse período e aos músicos e compositores de oposição. Isso devido à posição que a canção popular lograva, tanto na indústria fonográfica, como na cultura e no imaginário dos jovens brasileiros enquanto vigorava o regime militar (ALMEIDA; WEIS, 1999, p. 344-345).

Por essa razão, não havia outra forma de expressão que contagiava tanto o público e se mostrava tão esperançosa quanto ao futuro do país como, por exemplo, a canção “Apesar de você”, de Chico Buarque, que não só demonstrava a insatisfação do povo e do artista com o *status quo* do país em plena ditadura militar, como também aludia à esperança de mudança. Nenhuma outra criação artística que simbolizava, com tamanha força e vigor, a rejeição e a oposição ao regime, nem convocava tão expressamente o país à derrubada do mesmo, como o fazia, por exemplo, a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré. Ou que denunciava, com tanta amplitude, o autoritarismo e a censura presente no país ao redor das funestas ações militares como “Cálice”, de Gilberto Gil e Chico Buarque.

2.2 Canção: composição ou (com)oposição?

No contexto da ditadura militar, as canções oscilavam entre os níveis estéticos e éticos. Dito de outro modo, em dado momento entre as décadas de 1960 e 1970, as canções

populares pareciam adquirir uma missão: a criação de uma nova consciência em seus ouvintes, inclinada às mudanças sociais e comportamentais, se possível.

Vale ressaltar que o grande impacto da canção brasileira sobre a sociedade deveu-se, em grande parte, aos festivais de música. Estes alavancaram o fazer musical da época, especialmente a MPB, que deixou os bastidores e tomou a cena artística, passando, do banquinho e violão típicos da Bossa Nova, a grandes eventos de repercussão nacional, acompanhados por um público numeroso e sôfrego por protestos contra a ditadura militar. A importância dos festivais para esse período é mencionada por Maria Aparecida Rocha Gouvêa:

Os festivais foram um movimento estético de grande relevância para o período e também de grande importância histórica, pois, através deles, os compositores marcaram posturas políticas, detalhando, em seus versos, um dos momentos mais críticos da história do nosso país (GOUVÊA, 2013, p. 69).

Com o sucesso dos festivais, as redes televisivas não demoraram a investir neles e transmiti-los para todo o país. Ano após ano, nova edição ia para o ar, através de diferentes emissoras. Os festivais e emissoras que mais se destacaram foram: *Festival da Música Popular Brasileira* e *Bienal do Samba*, pela TV Record (1960; 1966; 1967; 1968); *Festival Nacional da Música Popular Brasileira*, pela TV Excelsior (1965); *Festival Internacional da Canção Popular*, pela TV Globo (1966; 1967; 1968; 1969; 1970; 1971; 1972) (MELLO, 2003, p. 13; 31; 147; GOUVÊA, 2013, p. 69).

Devida à alta projeção dos festivais da canção, muitos artistas e compositores da época foram atraídos, enxergando ali boa oportunidade de ascensão em suas carreiras artísticas. Grande público também foi atraído, jovens universitários, em sua maior parte, cujos anseios tinham relação com a derrocada da ditadura. A soma desses fatores culminou na criação de um ambiente favorável ao protesto contra a situação sóciopolítica do país, promovida pelo regime militar. Com efeito, a canção acabou sendo moldada por esse contexto, especialmente pela censura que lhe foi inerente, encarnando também, em suas letras, melodias, harmonias e ritmos, um teor de protesto.

É verdade que tais transformações decorreram de um processo que não aconteceu subitamente. À medida que o povo se posicionava contra a ditadura militar, crescia, no interior dos artistas que partilhavam da mesma ideologia, a necessidade de unir forças com os demais e de se manifestar através de suas obras. Nara Leão, por exemplo, já cansada de uma música direcionada a um grupo restrito de público de classe média alta e cuja função se

limitava ao prazer estético (típico da *Bossa Nova*), resolveu partir para uma linha diferente, uma linha em que a canção tivesse mais a dizer e dialogasse com os anseios do, assim chamado, povo brasileiro (VILARINO, 1999, p. 49). As palavras da cantora, no show *Opinião* (1964), manifestam seu novo propósito:

Ando muito confusa sobre as coisas que devem ser feitas na música. Mas tenho uma certeza: a de que a canção pode dar às pessoas algo mais que distração e deleite. A canção popular pode ajudá-las a compreender melhor o mundo onde vivem e a se identificar num nível mais alto de compreensão (TINHORÃO, 1991, p. 232).

Levada por sua certeza, Nara Leão gravou o LP *Opinião de Nara* (1964), composto, de um modo geral, por sambas do morro e canções de protesto. A referida obra deu origem a um espetáculo que mesclava musical e teatro e que se consagrou como o primeiro ato artístico de oposição ao golpe militar. Segundo Ramon Casas Vilarino, a proposta do show visava as grandes questões da vida brasileira de então:

[...] o show *Opinião* trazia à cena músicas que contemplavam dilemas da nossa sociedade, como a injustiça no sertão nordestino [...]. A crítica à política era feita sobretudo nas introduções, nos textos lidos pelos artistas, em depoimentos que antecediam as músicas, estas, voltadas para a denúncia social (VILARINO, 1999, p. 50; 54).

Foi nesse contexto e a partir dele que começou a emergir jovens compositores cuja visão política e social se assemelhava à da cantora supracitada. Surgiram, conseqüentemente, as novas canções, engajadas na militância estudantil, sobretudo. Isso acabou conferindo à *MPB* um novo sentido no que se referia às suas letras, ou seja, o de um futuro diferente do presente.

Quando a ditadura militar intensificou a perseguição aos opositores, as letras da *MPB* passaram a veicular uma mensagem de profunda reforma da realidade, como sugeria, por exemplo, a canção *Porta Estandarte*, de Geraldo Vandré (VILARINO, 1999, p. 56-57), apresentada em um dos festivais da canção, que sinaliza com uma mudanças futuras:

Olha que a vida tão linda/Se perde em tristezas assim/Desce o teu rancho cantando/Essa tua esperança sem fim/[...]/Certezas e esperanças pra trocar/Por dores e tristezas que bem sei/Um dia vão findar/Um dia que vem vindo/E que eu vivo pra cantar/[...]¹

¹ VANDRÉ, G. e LONA, F. *Geraldo Vandré – 5 anos de canção* (LP). Geraldo Vandré. São Paulo: RCA (SMLP 1526), s/d.

Os festivais de música, transmitidos pela TV, acabaram se tornando “o momento e o espaço privilegiados para a constituição da MPB que, ao se constituir a cada ano e [a cada] festival, consolidava um público receptor que atuava também em outros espaços” (VILARINO, 1999, p. 58).

Na contramão do crescimento e da consolidação da MPB estava, contudo, o aprofundamento da repressão e da censura às manifestações culturais que ocorreria em breve. Se até fins de 1967, as manifestações artísticas e, por consequência, os festivais de música eram superficialmente observados pelos censores, a partir de 1968, e com a instauração do AI-5, passaram a configurar o centro de suas atenções. Sobre isso, Maria Aparecida Rocha Gouvêa comenta:

Como “toda ação demanda uma reação”, era de se esperar que os militares reagissem às provocações da classe artística. E essa reação teve valor significativo para a arte, pois *estimulou intensamente a produção de recursos e técnicas para driblar a censura* (GOUVÊA, 2013, p. 71, grifo nosso).

O aprofundamento da censura mexeu com a estrutura da MPB. A partir do instante em que o que se podia cantar era medido pelos censores, a canção que evocara, durante os anos iniciais e mais brandos do golpe militar, um futuro diferente do presente, protestando contra este, se viu obrigada a fazê-lo tomando outros rumos e certas precauções, como o uso de metáforas, principalmente. Quer dizer que essa nova maneira de fazer canção, cuja transmissão de ideias se dava através de um jogo de palavras com sentidos intrincados e de difícil acesso, se tornou quase que inerente à MPB, posto que protestar abertamente, agora (pós-AI-5), implicava em sério risco².

Uma das últimas canções cuja letra falava abertamente contra a ditadura militar foi “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, apresentada na terceira edição do *Festival da Canção* (III FIC). A referida composição foi uma clara convocação à reação, à luta, ao protesto, como se verá no próximo capítulo desta pesquisa. Foi, também, a responsável pelo autoexílio de seu compositor, dado o ódio que os militares passaram a nutrir pelo mesmo, a partir da criação de *Caminhando*, como ficou conhecida.

Com exceção de “Pra não dizer que não falei das flores” e outras poucas canções, a partir de 1968, os artistas enveredaram por outros caminhos, isto é, outra linguagem, outros recursos linguísticos e sonoros, na tentativa de escapar da censura. Vale acrescentar que os

² Para consulta: “Os olhos, o aviso e o sorriso”. *Opinião*, n. 215, p. 20, 17/12/1976.

mesmos artistas estavam temerosos por suas vidas, famílias e, claro, obras musicais, caso a repressão e a censura lhes sobreviessem.

E sobrevieram. Apesar de os militares recrutarem censores, em sua maior parte e inicialmente despreparados para realizar uma análise minuciosa das canções submetidas à censura prévia, ainda assim, muitas canções foram proibidas e seus cantores/compositores perseguidos, torturados, exilados (GOUVÊA, 2013, p. 72).

No caso do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda, por exemplo, a cada três músicas que submetia à análise dos censores, apenas uma era liberada. Não dispondo do número suficiente de canções para gravar um novo disco, o referido cantor passou a interpretar outros compositores em seus discos, como Julinho da Adelaide e Leonel de Paiva, os quais, no entanto, reportavam-se ao próprio Chico utilizando pseudônimos para escapar da censura, afinal,

compositores que já tivessem uma letra proibida ficavam marcados e passavam a integrar uma espécie de lista maldita da censura. Suas canções, muitas vezes, eram vetadas simplesmente por terem o nome nesse índice. Apostando na existência de tal lista e na falibilidade dos censores, Chico compôs [...] com os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, autores contra os quais não pesava nenhuma suspeita (HOMEM, 2009, p. 123-124).

“Acorda, amor” foi uma canção de Chico Buarque cuja gravação deveu-se ao uso dos pseudônimos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Os censores nem se deram conta, devido à autoria de pessoas que não possuíam nenhuma passagem pela censura, de que a canção era análoga à prisão de Chico Buarque, em 1968, realizada por agentes da ditadura militar que o surpreenderam dentro de casa e o obrigaram a ir com eles para depor (HOMEM, 2009, p. 125). A leitura da letra e os recursos sonoros iniciais e finais (sons de sirenes policiais) corroboram para o sentido acima aludido:

[Introdução – sons de sirene de viaturas policiais]/Acorda, amor/Eu tive um pesadelo agora/Sonhei que tinha gente lá fora/Batendo no portão, que aflição Era a dura, numa muito escura viatura/Minha nossa santa criatura/Chame, chame, chame lá/Chame, chame o ladrão, chame o ladrão/Acorda, amor/Não é mais pesadelo nada/[...]/Se eu demorar uns meses convém, às vezes, você sofrer/Mas depois de um ano eu não vindo/Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer/[...]

As palavras que compõem o poema da canção fazem referência à época em que a repressão (“a dura/numa muito escura viatura”), o medo (“acorda, amor/eu tive um pesadelo

agora”), a insegurança (“dia desses chega a sua hora”), as prisões na madrugada (“não é mais pesadelo nada”) e o sumiço (“se eu demorar uns meses [...] / mas depois de um ano eu não vindo”) assombravam aqueles que se opunham ao regime militar, sobretudo, os artistas (MENESES, 1982, p. 74).

Se o clima de repressão, medo, insegurança tornou-se um elemento estrutural das canções datadas dos primeiros anos da década de 1970, o clima das alfinetadas, da ironia, do deboche também. É verdade que aquele compôs a estrutura da maioria das músicas escritas durante o referido período. Mas em alguns casos, era possível notar certo teor de deboche que se traduzia, talvez, numa espécie de vingança. Significa que o artista, não dispendo, na época, de órgão judicial que lhe fizesse justiça, optava por “dar o troco” da maneira que estava ao seu alcance, isto é, criando subterfúgios para driblar a censura e gravar suas canções.

Um exemplo disso ocorre na canção “Jorge Maravilha”, a qual Chico, para conseguir gravá-la, inseriu, além das estrofes que, de fato, compunham a letra oficial da canção, outras estrofes, aleatórias e sem sentido, que falavam, em resumo, sobre o amor a uma menina. Misturadas, pois, as estrofes, o cantor enviou a letra de “Jorge Maravilha” à Polícia Federal, sob a autoria do tal Julinho da Adelaide e obteve aprovação. Após o ocorrido, o cantor suprimiu as estrofes iniciais e finais do texto que tinha enviado para análise, afinal, não tinha obrigação de gravá-lo todo, inserindo-a no LP *Sinal Fechado* (1974), disco, aliás, majoritariamente, com músicas de outros compositores. Logo em seguida, após sua execução nas rádios, a canção foi interpretada pela mídia como uma referência à Amália Lucy, filha do general Geisel, a qual, “por ironia do destino” e para a insatisfação de seu pai, manifestava admiração pelas obras de Chico Buarque (HOMEM, 2009, p. 127). Ademais, não se pode negar o caráter irônico e vingativo presente na letra da canção, reforçado pelo gênero que a compõe, o *rock and roll*, aliás, uma das pouquíssimas canções de Chico, compostas nesse gênero:

Tem nada como um tempo / Após um contratempo / Pro meu coração / E não vale a pena ficar chorando / [...] / E como já dizia Jorge Maravilha / Prenhe de razão / Mais vale uma filha na mão / Do que dois pais voando / Você não gosta de mim / Mas sua filha gosta / [...] / Ela gosta do tango, do dengo / Do Mengo, domingo e de cosca / [...]

Quem diria que um “roquinho” de rebeldia, desprezioso, como esse também estaria fazendo protesto contra a ditadura?

Os sentidos das canções são muitos, uns inclinados à mudança do presente e a esperança de um futuro melhor (“Porta Estandarte” e “Apesar de Você”), outros inclinados à

denúncia e à vingança (“Pra não dizer que não falei das flores” e “Jorge Maravilha”), como se viu. E outros, ainda, inclinados à falta de qualquer perspectiva (“Cálice”), como se verá no último capítulo desta pesquisa.

Porém, seja qual for o sentido presente no interior de cada uma delas, as canções do início da década de 1970 contêm, em linhas gerais, um macro sentido em comum: a oposição. São composições com oposição. Oposição à tortura, à censura, à internacionalização subalterna do regime, à forma de governo (ditadura), ao próprio ditador (“Jorge Maravilha”) dentre outras. Algumas, aliás, chegam até a dizer mais sobre a realidade da época em que foram compostas do que muitos livros disseram. Essa realidade pode ser expressa por essa tensão entre regime e oposição, muita clara, como dissemos dentro das canções. Sobre essa qualidade expressiva das canções de protesto, Adélia Bezerra de Meneses diz:

Não que elas pretendam ser o registro fotográfico dessa época, ou que representem (como de fato o são) um documento histórico: mas porque nelas, introjetado, está o “clima” do seu tempo (MENESES, 1982, p. 74).

Esse “clima” que está não apenas nas letras, mas também na estrutura musical das canções, é mais explicitado nas análises que faremos nos capítulos 3 e 4. Ele é dado pelos conteúdos verbais, mas também é ratificado pelos conteúdos musicais.

2.3 A ressonância da revolta: da escuta à ação

Como vimos nas páginas anteriores, é recorrente o fato de atribuírem às manifestações artísticas, sobretudo, à literatura e à música, uma função que ultrapassa aquela meramente estética. Ainda mais ao se tratar das canções populares, sobretudo daquelas produzidas no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, nas quais havia uma espécie de correspondência entre os aspectos propriamente estéticos e aqueles denominados (aspectos) éticos. Na canção daquele período equilibram-se utopia e realidade. Isso é relativamente fácil de surpreender nos aspectos propriamente verbais do texto da canção. Como, contudo, os aspectos (propriamente) musicais podem “falar” ao ouvinte algo que vá além do meramente estético? Algo que, como dissemos acima, toca a utopia – categoria ética, por definição?

Quem pode nos ajudar a discutir essa tensão é o educador Georges Snyders que, apesar de não discutir propriamente o papel ético e utópico das canções do referido período,

propicia aspectos teóricos para que arrisquemos algumas observações. Para Snyders, há na música uma conotação funcional. Existem ali, na ressonância das obras sonoras, perspectivas que apontam para um sentido: uma possível capacidade de realização do sonho, ou seja, realização da utopia.

Ouvir, nesse caso, não é deleite somente, ou seja, não se refere à dimensão exclusivamente estética. Ouvir provoca reações capazes de levar da inércia ao movimento – conceitos físicos, mas que também são políticos e estéticos. Nesses termos, aquilo que o som articulado muitas vezes proclama – um potencial de esperança – parece, enfim, estar ao alcance. Não é descabido dizer, portanto, que muitas vezes são as obras culturais as responsáveis pela formação, difusão e realização daquilo que não passava, outrora, de sonho (SNYDERS, 1997, p. 122). Em outras palavras, e na esteira disso, é como se as obras musicais promovessem um despertar:

[...] é perceber que o homem e o mundo são atravessados por grandes e inesgotáveis correntes de virtualidades; [...] perceber a existência como algo aberto ao novo, como um *dinamismo* de superação e mesmo de *transbordamento*; como uma força que vai além de tudo que já foi adquirido, como tensão, eclosão, jorro (SNYDERS, 1997, 118, grifo nosso).

Snyders mescla terminologias da física (“dinamismo” e “tensão”) com um amplo conjunto de metáforas líquidas, que também têm conotação de movimento (“transbordamento”, “eclosão” e “jorro”), e que reforçam sua argumentação quanto à capacidade da música de propor virtualidades e de avançar em relação a elas. Reforçando o caráter utópico da música, a teoria do referido autor nos permite entrever as potencialidades éticas da música – sua capacidade não só de comover, mas também de mover, de movimentar (no sentido político do termo). Pela teoria de Snyders, entrevemos aquilo que Nara Leão dizia acima, no contexto da canção brasileira dos anos 1960/70. Tal canção deveria proporcionar mais do que mera distração e deleite.

A arte, e a obra musical, tem um potencial de abertura para o novo: eis seu papel utópico. Esse “perceber” resultante do som é o que “adoça a memória”, abrindo uma porta ao novo, isto é, à superação, ao transbordamento. A canção, sob tal perspectiva, revela um mundo que pode ser mudado, um presente como um inventário de tarefas e um destino com inúmeras possibilidades.

Se o que se “entreouve” revela uma realidade passiva de mudança, pode resultar disso um choque capaz de romper com os sofismas e com a falsa ideia de um mundo imutável. Com

efeito, o presente e, principalmente, o futuro podem ser transformados. A música, então, soa para nós como algo que nos desafia a se mexer:

[...] ela nos leva verdadeiramente para além da resignação. Ela é uma ruptura com um mundo petrificado e cinzento ao qual com frequência tentamos bem ou mal adaptar-nos, a ponto de chegarmos a considerá-lo como evidente, normal, legítimo, se a música não viesse nos lembrar da ordem, *da sua ordem* (SNYDERS, 1997, p. 119, grifo nosso).

As obras sonoras trazem à memória o que a realidade, por vezes e forçosamente, nos faz/fez esquecer. Quando a audição humana é invadida por elas, todo o ser é tomado por um “som-timento” perturbador: aí se inicia a ressonância da revolta. A ordem real, cuja tendência é levar para uma espécie de estoicismo, é confrontada pela ordem musical. Esta, por encarnar “força de revolta” (SNYDERS, 1997, p. 119), adverte-nos brutalmente sobre não nos contentarmos com aquele “mundo petrificado e cinzento”, onde as condições (humanas) são desumanas. Tampouco, aceitá-lo.

Assim, a audição, que não passava do nível da fruição (estético), ou seja, da escuta prazerosa de estruturas melódico-harmônico-rítmicas, fisga, no âmago dessas mesmas estruturas, um sentido que se encontrava recalcado. Os sentimentos e as emoções ali atravessados, além de potencializados, parecem, de agora em diante, exigir tradução. Logo, deixa-se de ouvir “sons que soam” e passa-se a ouvir “sons que falam”. O que se ouve tem relação com o que se vê, no mundo:

[...] A harmonia pressentida na música [...] obriga-me a sentir mais asperamente o escândalo da condição atual do homem, a perceber o homem atual como deformado, desfigurado, mutilado; (...) O amor pela música é decepção, indignação “vibrante” contra a feiura das opressões; mas é ainda a música que nos ajudará a encontrar a força para enfrentá-las (SNYDERS, 1997, p. 119-120, itálico nosso).

A “bela” e a “fera” se opõem, isto é, a “*harmonia*” da música se opõe à “*feiura* das opressões”. O estético confronta o ético. O sonho confronta a realidade. “A condição atual do homem”, por vezes, está presente na música. E quanto mais se ouve, maior o desgosto com a referida situação. Enquanto a “indignação vibrante” ecoa internamente através daquela harmonia que parece denunciar aspectos da realidade, insurge também uma força que parece querer movimentar o ouvinte, a ponto de tornar real, pelo menos durante o tempo da escuta, aquilo que há de mais profundamente pessoal e utópico em seu interior (Cf. SNYDERS, 1997, p. 121).

De repente, o mundo se converte em obras sonoras. E quando isso ocorre, é possível sentir suas rudezas, mas não só. Sentem-se também as novas possibilidades/perspectivas que ali ressoam. Quer dizer que o sentido da emoção musical aponta para a possibilidade de transformação da realidade. Nas palavras de Syders: “o sentido da emoção musical é talvez testemunhar que não somos incapazes de realizar o que entreouvimos” (SNYDERS, 1997, p. 125).

A canção dos anos 1960 e 1970, com toda sua coerência/correspondência entre melodia e letra, parecia, igualmente, ter em vista a disseminação daquela força de revolta e movimento e a disseminação da ideia de um futuro passivo de transformação. Ademais, parecia gerar no interior daqueles que a “entreouviam” uma espécie de motivação: a capacidade de realização do sonho.

No contexto de luta entre classe média jovem e regime militar, o “mais profundamente pessoal e utópico” do ouvinte de canção era, não raro, a superação da própria ditadura. Interioridade e ação contra o regime eram as faces de uma mesma moeda. O lado B da utopia era a realidade do fim da ditadura. Dentro do estrito espaço/tempo da canção ouvida no vinil, o sonho tornava-se realidade. Se a utopia podia ser real durante três ou quatro minutos, sua realização também – ainda que demandasse mais tempo.

Em muitas canções compostas no contexto da ditadura militar, parecia ressoar a chamada capacidade de realização do sonho “entreouvido” no interior da obra sonora, especialmente durante o AI-5. Foi em meio a esse contexto que as manifestações artísticas passaram a funcionar como ferramentas indispensáveis para a construção de uma nova mentalidade e, sempre que possível, para a disseminação desta ao longo das gerações.

Um exemplo foi “Apesar de você” (1970), de Chico Buarque de Holanda, escrita após o retorno do compositor ao Brasil, depois de um autoexílio na Itália – canção sobre a qual passamos a falar mais detalhadamente.

Alguns relatos contam que o cantor escreveu a referida canção em resposta à condição decepcionante em que o país se encontrava no início da década de 1970. Tratava-se de uma realidade movida à base de repressão, tortura, censura, promovidas pelo AI-5 (Cf. HOMEM, 2009, p. 83).

Já prevendo atritos entre essa nova composição e a censura, Chico Buarque acabou por consultar alguns de seus amigos, como Vinícius de Moraes e o produtor Manuel Berenbein, que como ele, supunham que os censores haveriam de perceber as segundas intenções presentes na letra. Assim, o artista acabou por compor um samba cuja letra parecia tratar de

um amor não correspondido, de uma suposta “dor de cotovelo”, temas comuns para a época que o precedeu e, portanto, não ofensivos à direita opressora (HOMEM, 2009, p. 85).

O plano funcionou. Graças às metáforas presentes em “Apesar de você”, os sensores dos censores falharam. Sem compreenderem a linguagem/mensagem que lhes estava diante dos olhos, liberaram a canção, que se tornou um sucesso de vendas num piscar de olhos, chegando, em uma semana, a quase cem mil compactos vendidos. A ficha só caiu após o leite derramado:

Tudo ia bem, até que uma notinha publicada num jornal do Rio de Janeiro insinuou que o "você" era na verdade o presidente Médici. Chico, já preparado, disse cinicamente que se tratava de uma mulher muito mandona. Não colou. A polícia recolheu as cópias das lojas, invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução nas rádios e, de quebra, puniu o censor que *deixara escapar* tamanho desrespeito (HOMEM, 2009, p. 83, grifo nosso).

Por essa e outras que os censores passaram a decretar censura tão somente pelo nome do artista. Chico Buarque foi um dos mais perseguidos, tendo que, a certa altura, criar o pseudônimo “Julinho da Adelaide” para conseguir gravar algumas faixas, como se viu mais acima. A sensação de serem enganados não pareceu nem um pouco confortável para os militares. A dor de cabeça que esse samba “despretensioso” causou foi imensa, dada à afronta de seu conteúdo:

2.4 Apesar de você: uma realidade que “faz dó”

[Introdução – Amanhã vai ser outro dia]/Hoje você é quem manda/Falou, tá falado/Não tem discussão, não/A minha gente hoje anda/Falando de lado
E olhando pro chão, viu/Você que inventou esse estado/Que inventou de inventar/Toda escuridão/Você que inventou o pecado/Esqueceu-se de inventar/O perdão/Apesar de você/Amanhã há de ser/Outro dia/Eu pergunto a você/Onde vai se esconder/Da enorme euforia/Como vai proibir/Quando o galo insistir/Em cantar/Água nova brotando/E a gente se amando/Sem parar
[...]

A proposta de “Apesar de Você” é utópico-crítica (Cf. MENESES, 1982, p. 69). Há, em seu poema, a tensão entre presente e futuro. Seus versos, esquemáticos, reúnem, a um só tempo, o repúdio à conjuntura política do país decorrente da realidade repressiva da década de

1970, além de uma elevada dose de esperança em um “amanhã” em que se possa sorrir e cantar, em que se possa ser livre³.

O poema da referida canção, portanto, estrutura-se a partir das marcas temporais do “hoje” e do “amanhã”, que aludem aos já mencionados presente (ditatorial) e futuro (não ditatorial/utópico), respectivamente, como se pode notar abaixo:

QUADRO 2 - As marcas/tensões/sentidos do “hoje” e do “amanhã” em “Apesar de você”

| Hoje | Amanhã |
|---|---|
| você é quem manda, falou, tá falado, não tem discussão | apesar de você, amanhã há de ser outro dia |
| a minha gente falando de lado e olhando pro chão | A gente se amando sem parar |
| escuridão, pecado, sofrimento, tristeza, amor reprimido, grito contido, samba no escuro | dia raiar, perdão, euforia, vou morrer de rir, água nova brotando, jardim florescer, manhã renascer |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

“Apesar de Você”, portanto, se divide, nitidamente, em dois lados, que chamaremos de A e B. O lado A representa, segundo a análise de Adélia Bezerra de Meneses (1982, p. 76), “a realidade repressiva do poder regida pelo advérbio *hoje*, e que configura uma situação de sujeição, de escuridão, de represamento de emoções”, evidenciado, respectivamente, pelos versos “hoje você é quem manda/falou, tá falado/não tem discussão”, “a minha gente hoje anda/falando de lado/e olhando pro chão” e “todo esse amor reprimido/esse grito contido/esse samba no escuro”. Nessa linha, o “hoje” excede a sua qualidade de advérbio referente a um único dia da semana e passa a representar um recorte no tempo (os anos iniciais da década de 1970) em que predominou um cenário de dominação e abuso de poder (“você é quem manda/falou, tá falado/não tem discussão”).

Já o lado B representa uma espécie de realidade futura regida pelo advérbio *amanhã*, configurando uma situação totalmente contrária àquela anteriormente citada (de sujeição) e, portanto, de alforria, de claridade, de libertação das emoções, demonstrada, respectivamente, pelos versos “como vai proibir/quando o galo insistir/em cantar”, “amanhã há de ser outro dia” e “você vai ter que ver/a manhã renascer/[...] o céu clarear”.

Além das marcas temporais do *hoje* e do *amanhã*, o uso dos tempos verbais, em suma o presente, o pretérito perfeito e as formas compostas equivalentes ao futuro do presente,

³ Ouvir a faixa 1 do cd.

contribuem para reforçar a tensão entre presente (ditatorial) e futuro (não ditatorial), como destaca a professora/pesquisadora Maria Aparecida Rocha Gouvêa (2013, p. 203). Para a autora, esse tensionamento entre passado e futuro se organiza do seguinte modo no interior da canção:

[...] um presente durativo [...] para se referir ao momento da enunciação, que se ordena tanto para o subsistema de anterioridade [...], para se referir ao passado, utilizando o pretérito perfeito [...] – *inventou, esqueceu-se* –, quanto para o subsistema de posteridade [...], para se referir ao futuro, utilizando formas compostas equivalentes ao futuro do presente – *vai proibir* (proibirá), *vou cobrar* (cobrarei), *vai pagar* (pagará), *vou morrer de rir* (morrerei de rir)... Esse movimento (passado/futuro), tendo o presente como momento de referência, demonstra a duratividade do processo do poder militar (passado/presente), mas sinaliza a crença na transformação da realidade (futuro) (GOUVÊA, 2013, p. 203-204).

Assim, enquanto, de um lado, existe o terror e a opressão do *hoje* (presente) sentido na própria carne (pelo cidadão e, sobretudo, pelo artista) há, por outro lado, a esperança em um *amanhã* (futuro/utópico) em que novamente haverá liberdade (“como vai abafar/nosso coro a cantar”), alegria (“e eu vou morrer de rir/que esse dia há de vir”) e, sobretudo, justiça/vingança (“quando chegar o momento/esse meu sofrimento/vou cobrar com juros”) (AGUIAR, 2013, p. 121; GOUVÊA, 2013, p. 202).

A essa tensão se soma mais uma: a tensão entre as instâncias de enunciação. Há, no poema de “Apesar de você”, uma conversa entre um “eu” e um “você”. A canção decalca a estrutura de um “Jorge Maravilha” – nessa canção, também um “eu” fala para um “você” (“*Você* não gosta de *mim*, mas *sua* filha gosta”). Em “Apesar de você” um “eu” (“*meu* sofrimento”/“*inda pago pra ver*”), por vezes unido à coletividade (“*minha gente*”/“*nosso coro a cantar*”), e cuja(s) voz(es) reprimida(s) representa(m) o artista/povo/nação, se dirige a um “você” (“*você* é quem manda”) representativo do governo militar (repressor) e, também, de seu presidente/general.

A diferença, no entanto, entre a cena enunciativa de “Jorge Maravilha” e “Apesar de Você” é que naquela há a predominância de um caráter irônico e debochado, reforçado tanto pela presença de um “eu” que se dirige a um “você” num tom de zombaria quanto pelo ritmo da canção que é um *Rock’n’roll* rasgado. Já nesta que, como vimos, é um samba e, nesse sentido, algo próximo do samba de carnaval, o tom parece mais sério no que diz respeito à conversa entre este “eu” e este “você”. Em “Jorge Maravilha” o eu é sempre irreverente; já em “Apesar de você”, ele evolui de uma condição de resignação assumida, adquirindo certa coragem, passando à ameaça ostensiva. A canção oscila também entre um “hoje” resignado e

um “amanhã” de revolta e de remissão. Tal tensão entre o hoje e o amanhã também pode ser vista de modo muito esboçado em Jorge Maravilha (“Nada como um tempo, após um contratempo”; “nada como um dia após um outro dia”).

Feita esta relação entre as duas canções, vamos nos deter mais detalhadamente na análise de “Apesar de você”.

O “eu”, no início da canção, é marginal. Sua condição em relação ao “você” na primeira estrofe é de subalternidade e de intimidação (“você é quem manda/falou, tá falado/não tem discussão”). Contudo, após o refrão e ao longo das demais estrofes, o “eu” da canção deixa gradativamente a condição mencionada e é ele quem passa a menosprezar e ameaçar o “você” (“como vai proibir/quando o galo insistir/em cantar” e “você vai pagar e é dobrado”). O tom da canção determinado pelo “eu” que fala na letra deixa, paulatinamente, a incerteza e avança para um tom de certeza, de premonição – o futuro deixa de ser utopia, conjectura, para se tornar certeza. Será ameaça? – é ameaça convicta de se realizar. A vítima agora é aquele “você”/ditadura/ditador.

Essas oscilações presentes na letra de “Apesar de Você”, entre *presente* (ditatorial) e *futuro* (não ditatorial) através das escolhas linguísticas (advérbios *hoje* e *amanhã*), entre *você* (regime militar/presidente) e *eu/gente* (cantor/compositor/povo), encontram, nos componentes propriamente musicais da canção (melodia e harmonia), certa correspondência.

O tom da canção é *Ré Maior*. O natural, então, dentro dessa tonalidade seria, basicamente, uma melodia composta pelas notas compreendidas dentro da escala de *Ré Maior*, isto é, *Ré, Mi, Fá Sustenido, Sol, Lá, Sí* e *Dó Sustenido*, e uma harmonia cujos acordes transitariam entre aqueles possíveis dentro do campo harmônico maior de *Ré*, ou seja, *Ré Maior, Mi Menor, Fá Sustenido Menor, Sol Maior, Lá Maior, Sí Menor* e *Dó Sustenido Menor*. Essa seria, portanto, a estrutura de uma canção “redondinha”, composta no modo maior. “Apesar de Você”, contudo, não segue à risca a estrutura acima descrita. Sua estrutura melódico-harmônica é oscilante, semelhantemente a sua letra.

Iniciando pela estrutura melódica, se compararmos, por exemplo, a estrutura melódica do bloco 1 (“Hoje você é quem manda/falou tá falado/não tem discussão/não”) com a estrutura melódica do bloco 2 (“a minha gente hoje anda/falando de lado/e olhando pro chão, viu”), notaremos que um par de notas se destacará em cada um deles e que há uma mudança das notas finais de cada par. Enquanto, no bloco 1, o intérprete entoa as notas *Fá Sustenido* e *Sí*, ambas pertencentes à escala de *Ré Maior*, no bloco 2, ele entoa as notas *Fá Sustenido* e *Dó*

(esta última (Dó) não pertence à escala de *Ré Maior*)⁴. O quadro abaixo mostra a referida mudança de notas, *Sí* na primeira parte e *Dó* na segunda:

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The chords are Bm7, A#° (circled), F#m7(b5), and B7(b9). The melody notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "Ho - je vo - cê é quem man - da Fa - lou, tá fa - la -". The second staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The chords are Bm7, A#°(b13) (circled), and F#m7(b5). The melody notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The lyrics are "A mi - nha gen - te ho - je an - da Fa - lan - do de la -". Both circled chords have a callout bubble pointing to the note 'Nota Sí'.

FIGURA 1 - Alterações das notas - de *Sí* para *Dó*

Fonte: SOBREIRA, 2016.

A nota *Dó*, no contexto musical de “Apesar de você”, não soa de modo natural. Isso se deve à tonalidade da canção que, como já vimos, não possui em sua escala a mencionada nota (*Dó*). O fato de a nota *Dó* não pertencer à escala de Ré Maior contribui para que a mesma cause, no ouvinte, um efeito ligeiramente dissonante. Outro fator que corrobora para a percepção dessa sutil dissonância é a semelhança melódica dos blocos 1 e 2 que, de certa forma, acostuma o ouvinte. Este, no entanto, é surpreendido pela ocorrência de uma nota inesperada ali (*Dó*) que, conseqüentemente, altera as notas seguintes e que encerram o bloco 2 com uma intenção melódica diferente daquela que encerra o bloco 1: neste a intenção é a de repetição; naquele (bloco 2) a intenção é de passagem e, até mesmo, de mudança de tom.

Se um dos motivos de a estrutura melódica da canção ser oscilante for essa troca de notas de um bloco para o outro, como pensar essas notas, *Sí* e *Dó*, no contexto da canção?

Uma interpretação é a de que essas notas sejam sinalizações do “hoje” e do “amanhã”, respectivamente. O contexto em que a canção é composta e divulgada, como já vimos, é o da ditadura militar. Há, na letra da canção, um esforço linguístico/poético com vistas à sinalização de uma fuga da realidade ditatorial. Tal realidade, como também vimos, é representada pelo advérbio “hoje”, tensamente em oposição ao advérbio “amanhã”, que representa a utopia de um período não ditatorial. Quando analisamos a dimensão melódica da canção, vemos ali um esforço de sinalizar/representar a fuga daquela realidade ditatorial. As notas *Sí* e *Dó* estão lado a lado musicalmente assim como “hoje” e “amanhã” estão lado a lado linguisticamente. Sintetizando, *Sí* – “hoje”; *Dó* – “amanhã”.

⁴ Ouvir as faixas 2 e 3 do cd.

Isso talvez explique o porquê do uso das notas *Sí* e *Dó*, especialmente o aspecto dissonante desta última, afinal, do mesmo modo que aquele “amanhã”, no contexto da ditadura militar, não existe, realmente, por ser utópico, mas é trazido à existência por um esforço do artista, a nota *Dó* também não, no contexto da tonalidade de *Ré Maior*, mas que pode ser inserida (e foi), soando como uma alteração da escala natural do referido tom, culminando para a construção do sentido/intenção presente na letra. Aliás, “imaginar uma utopia”, segundo Sant’Anna (2004, p. 165), “nasce da dissonância entre o indivíduo e as propostas de realidade que lhe fazem”. Ao dizer isso em relação à obra de Chico Buarque, Sant’Anna não usa a palavra “dissonância” de modo gratuito. Ele propõe a palavra de modo metafórico para se referir à discordância estruturante das canções de Chico em relação à ditadura militar. Nesse sentido, a tonalidade de *Ré Maior* é também uma “ré”-alidade que Chico propõe transcender inserindo ali uma nota que discorda (dissonância) daquela tonalidade – a nota *Dó*.

É possível dizer, nesse sentido, que “Apesar de Você” também “nasce da dissonância”. “Hoje” (contexto de repressão, retenção, aprisionamento, trevas, tristeza) e “amanhã” (contexto de liberdade, jorro, expansão, luz, alegria) são dissonantes. Uma nota *Dó* em meio a uma escala de *Ré Maior* é, igualmente, dissonante, podendo ser interpretada, no contexto desta canção, como uma insistência no estado utópico e que “revela o desajustamento do poeta em relação à realidade ideológica que o envolve” (SANT’ANNA, 2004, p. 165). Vale ressaltar que essa nota (*Dó*), que sinaliza o “desajustamento do poeta em relação à realidade”, é a representação do “amanhã”. Não por acaso, portanto, a mesma nota se repete em vários outros momentos da canção, inclusive no refrão, no instante em que o intérprete entoia as palavras “outro dia”⁵.

À vista disso, cabe uma última consideração a respeito do nível de correspondência entre os aspectos linguístico-poéticos (letra) e melódico-harmônicos (música) de “Apesar de Você”. De modo geral, a letra apresenta, a partir de uma visão panorâmica da canção, a realização da utopia (“amanhã vai ser outro dia”). Aquela posição de inferioridade e timidez por parte do eu-lírico nos versos iniciais avança, ao longo dos demais, para uma posição de superioridade e certeza (“esse meu sofrimento/vou cobrar com juro/juro/você vai pagar e é dobrado”), sinalizando que tudo aquilo que está dito na letra parece mesmo que vai acontecer.

Já na música (aspectos sonoros) a sua realização concreta não ocorre. Ainda que a melodia vocal sinalize o “amanhã” através da entoação da nota *Dó* e esta mesma nota crie

⁵ Ouvir faixa 4 do cd.

uma intenção de mudança de tom, a tonalidade/“ré”-alidade da canção “infelizmente” não muda. A harmonia, igualmente à melodia, ora respeita, ora não respeita o campo harmônico de *Ré Maior*, promovendo no ouvinte a mesma sensação de que a canção, em algum momento, mudará de tom. Porém, tanto melódico quanto harmonicamente, “Apesar de você” se vê obrigada a retornar e resolver em *Ré Maior*. Quem dera mudasse de tom. Isso seria a concretização do “amanhã” de que fala a letra. Em outras palavras, aquilo que se pode ouvir perfeitamente na letra, na música só é possível “entreouvir”. Daquele lado a ideia concreta do “dia que virá”, deste, apenas “relâmpagos” do “amanhã”.

Quer dizer que a melodia de “Apesar de Você” é tímida em relação à letra? Quer dizer que não há correspondência entre os aspectos poéticos e musicais? Não para ambas as perguntas. A melodia de “Apesar de Você” ensaia, “nos bastidores”, utopias, entradas de jorro, eclosão, transbordamento, liberdade. A letra, por sua vez, os realiza, “apresenta-os no palco”. A melodia sinaliza o aspecto ético. A letra, ao contrário, evoca este último e o concretiza, afinal, o que se esperaria de uma letra que fosse correspondente à música e que não extravasasse, transbordasse, jorrasse a(s) intenção(ões) ali presentes, entreouvidas em sua melodia/harmonia(?).

Se a letra faz isso, a melodia não faz. Mas não estamos diante de uma ausência de correspondência. Ao contrário. Estamos diante de um compositor perfeitamente sensível a ideia de que é preciso pensar nas estruturas estritamente musicais não só como esteira para a letra, mas como algo que corrobora para o sentido que se quer “imprimir” na canção. Estamos frente a frente com um compositor que está inserido dentro da tradição da canção brasileira, que é, diga-se de passagem, uma canção que trabalha tanto os elementos sonoros quanto os elementos poéticos, de modo que aqueles sejam tão significativos quanto estes. Isso confere à canção uma característica peculiar: a inter-relação entre aspectos linguísticos e musicais. Esta inter-relação está na tradição da canção brasileira, está em Chico Buarque de Holanda e está em “Apesar de você”. Se, contudo, a letra, na referida canção, avança os limites da realidade, a melodia é mais realista. Esta se responsabiliza por manter certa sobriedade. Responsabiliza-se por manter uma lembrança que “faz dó”: a utopia (“outro dia”) é um lugar inexistente nessa “ré”-alidade.

CAPÍTULO III

ANTÔNIMO DO HINO NACIONAL

3.1 E de repente escurece: condições iniciais e finais de 1968

As canções “Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores” (*PND*) (1968), “Apesar de Você” (1970) e “Cálice” (1973)¹, a primeira escrita e musicada por Geraldo Vandré, a segunda por Chico Buarque e a terceira por Gilberto Gil em parceria com Chico Buarque, foram compostas num período em que a condição de compositor de MPB se tornou perigosa, dadas as ameaças da ditadura, ainda mais com a instalação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) em dezembro de 1968, resultando na censura aos meios de comunicação de massa e à liberdade de expressão, dentre outras implicações.

Já vimos, no capítulo dois, em que ambiente estas canções brotam. O contexto é o da repressão, da censura, da tortura, do exílio, dos assassinatos políticos e das diversas formas políticas e/ou estéticas de resistência à ditadura. Deste ambiente, elas retiram muito de sua própria contundência, reagindo à contundência do regime militar, resistindo às suas imposições e a seus desmandos.

O compositor/cantor ruma as mazelas do regime e as devolve à realidade sob a forma de arte. Nesse sentido o impacto da censura e da repressão, segundo Silvano Santiago (1982), não afetam, quantitativamente, a produção cultural do país. Ele explica o motivo:

Isso porque, no caso específico da obra de arte, o processo criador – semelhante a um avestruz – se alimenta praticamente de tudo: flores, pregos, cobras e espinhos. Livros, peças, *canções* continuaram a ser escritas. E, pelo que se sabe, artista algum [...] deixou de pensar, imaginar, inventar, anotar, escrever, por causa da censura. Nenhum deixou de dizer o que queria, ainda que em voz baixa, para o papel, para si ou para os poucos companheiros. [...] A repressão e a censura [...], podem apenas justificar racionalmente o ócio que impele o artista muitas vezes a fazer só amanhã e pensar hoje (SANTIAGO, 1982, p. 49, *itálico nosso*).

Não se pode dizer o mesmo em relação àquele que concebe a obra artística. O artista é vitimado, econômica e moralmente, sob os ardis da censura e da repressão. Em relação à economia, o artista pena no que diz respeito ao corte, sem aviso prévio, da sua mais importante fonte de renda. Isto faz com que ele busque outros meios (o que em situações normais não faria) para manter a si mesmo e sua família. Em último caso, se vê obrigado a deixar seu país em busca de sustento. Quanto à moral, o sofrimento do artista está

¹É importante ressaltar que essas canções, apesar de terem sido lançadas entre 1968 e 1973, só tiveram suas vendas liberadas pela censura a partir de 1978. As versões oficiais, portanto, são produzidas a partir desta data.

relacionado, sobretudo, com a proibição de sua obra: “seguem-se os vexames dos interrogatórios, da prisão e até mesmo a dor da tortura física” (SANTIAGO, 1982, p. 49-50). No limite, ele é perseguido e patrulado pelos próprios meios intelectuais e artísticos, tendo sua reputação carimbada com o estigma de “maldito”².

Diante disso, é aceitável o acréscimo de que, se as produções artísticas não são afetadas no âmbito quantitativo pela censura e repressão inerentes ao seu contexto de criação, as obras são, no entanto, afetadas no âmbito de sua construção, ou seja, de sua forma. Isso é efeito colateral propiciado, sobretudo, pela censura (Cf. SANTIAGO, 1982, p. 52). Esse é um dos motivos que levou Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil e tantos outros a comporem canções que aludiam, em algum nível, à situação política, social e cultural do país. A voz lírica presente nas canções era a voz dos insatisfeitos com uma realidade em que até falar era perigoso, quando não, proibido.

Dentro das condições supracitadas, a composição musical (e artística em geral) passa por um processo de refinamento diante do cerceamento imposto pelo governo militar. O ato de censurar e proibir, então, propiciou a emergência de “certos *desvios* formais” que acabaram por se consagrar como uma característica da obra produzida nesse contexto (SANTIAGO, 1982, p. 52).

Fala-se da produção de mecanismos linguísticos, literários, musicais, dentre outros, capazes de driblar a censura, funcionando como uma espécie de “nova linguagem” com vistas a dificultar o trabalho do censor que, por vezes, não os compreendeu.

Os compositores das canções supracitadas, então, ao lado de tantos outros, tornaram-se grandes inimigos da ditadura militar. Foram sérios os efeitos dessa ditadura, principalmente a partir de dezembro de 1968, com a instalação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), uma espécie de apocalipse político-cultural que representava o fim de um mundo e o começo de outro. Ruiria, a partir de então, o mito da ‘ditabranda’³.

A fase (1968, em diante) agora inaugurada vinha seguida de novas leis, como a Lei de Censura (1968), responsável pela sistematização da censura sobre obras teatrais e cinematográficas, além do Decreto-Lei nº 1.077 (1970), que instaurava a censura prévia sobre materiais impressos (NAPOLITANO, 2014, p. 100). Tratava-se de aprofundar o poder dos

² Um caso típico é o de Wilson Simonal –mas há outros: Taiguara, Walter Franco e Jards Macalé são exemplos de cantores e compositores que, nos vários contextos, sofreram boicotes pela ditadura e também, no meio artístico e gravadoras.

³Ver o capítulo 3, “O mito da ditabranda”, do livro *História do Regime Militar Brasileiro* cujo autor, Marcos Napolitano, fala sobre a organização da Ditadura Militar em seus primeiros quatro anos, suficientemente forte para inibir os movimentos sociais e políticos do momento e, taticamente moderada para permitir que a esquerda parecesse triunfar no campo da cultura. Isto alimentou, por muito tempo, o mito de uma ditadura branda (NAPOLITANO, 2014, p. 97-98).

militares, além da criação de uma medida capaz de dar uma fachada de legalidade para as ações do regime, como a repressão e a perseguição, por exemplo, que, até final de 1968, eram manejadas de modo pontual e seletivo em especial. A legalidade (justa ou não, diga-se de passagem), em especial, era cara aos militares dentre outros por intenções de agradar a opinião pública nacional e internacional.

Marcos Napolitano, a esse respeito, sinaliza a conveniência de se agradar a opinião pública brasileira a partir de uma legalidade de fachada. A ideia era “conservar a classe média como sócia (e beneficiária menor) da modernização capitalista brasileira, até porque era este grupo social que fornecia os quadros técnicos e superiores fundamentais para este processo” (NAPOLITANO, 2014, p. 92).

Entretanto, essa estratégia do regime foi surpreendida com uma série de manifestações sopradas pelos ventos tempestuosos de 1968, em todo mundo ocidental. Durante esse ano, boa parte do mundo pareceu se alinhar à perspectiva do protesto. Vide os exemplos dos *hippies* americanos protestando contra a Guerra do Vietnã e os protestos dos estudantes em Paris – ambos naquele ano. No Brasil não era diferente, afinal, corria-se o risco de uma possível convergência entre as ações da ascendente guerrilha de esquerda, os movimentos de massa e a contestação cultural.

A guerrilha, por exemplo, em março de 1968, tinha acabado de tornar pública a existência de um projeto de luta armada para derrubar o regime. O movimento operário, por sua vez, acabava de se rearticular, mesmo depois de ser duramente reprimido e controlado, desde o início do golpe, emergindo com nova liderança, mais jovial e radicalizada. Por último e para reafirmar a ameaça, o oposicionismo da classe média somada à “pregação esquerdista” de artistas e intelectuais. Só faltavam os políticos da oposição para fechar o cerco, o que não demoraria a acontecer (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 93).

Seis meses mais tarde, a contar de março de 1968 e da sucessão desses acontecimentos, a oposição política entrou em cena com o deputado Márcio Moreira Alves chamando o Exército de “valhacouto de torturadores”, devido às violências perpetradas durante a invasão da Universidade de Brasília (UnB), dentre outras, episódios que rendeu ao referido deputado um de seus primeiros livros cujo tema era a tortura no Brasil (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 93).

O governo militar, se sentindo ultrajado devido ao ocorrido, solicitou, junto à Câmara dos Deputados, a licença do deputado para processá-lo. Todavia, o pedido foi negado, pois o número de votos favoráveis à solicitação do governo foi inferior, sinalizando (o governo logo viu assim) uma possível perda de controle do sistema político parlamentar, mas não só. A

perda de controle, a essa altura, era generalizada. Depreendia-se da junção de vários fatores, a saber: da resistência e protesto por parte da esquerda e da classe operária, dos desgastes e desarranjos na própria conjuntura do governo militar, além das manifestações culturais de massa, compostas por milhares de jovens – estudantes, intelectuais, artistas – que, insatisfeitos com a natureza ditatorial do regime, o desprezavam (GASPARI, 2002, p. 340).

À vista dos referidos acontecimentos, reagir era imprescindível – ao menos era essa a conclusão do governo. Criticado por opositores, abatido em seu próprio terreiro e desprezado por grande parte da classe intelectualizada, o governo militar, encabeçado pelo Presidente da República, o general Arthur da Costa e Silva (1967–1969), fez de seguida a sua “intervenção”, convocando o Conselho de Segurança Nacional para uma reunião que seria batizada mais tarde pelos cronistas de “A Missa Negra”, afinal, seria essa a responsável pela edição do AI-5 (Cf. NAPOLITANO, 2014, p. 94). Com efeito, a sentença viria à tona em breve: ao abrir daquelas portas, o dia já estaria escuro. “Duraria dez anos e dezoito dias” (GASPARI, 2002, p.340).

Vale resgatar aqui a agudeza de um fator visto no capítulo 2, que culminou sobremaneira para a cartada final, que seria o AI-5: os festivais da canção. Já não bastava a efervescência dos movimentos de protesto mundiais e nacionais, o país, que era embalado, em sua maior parte, pelas telenovelas e pelo futebol, se viu também assistindo, pela TV os festivais da canção, dentre os quais, um se destacou: o *III Festival Internacional da Canção (FIC)*, realizado em setembro de 1968. Ao cabo desse mês de intensa disputa, duas canções, “Sabiá” e “Para não dizer que não falei das flores” (*PND*)⁴, concorriam na final realizada no ginásio do Maracanãzinho, diga-se de passagem, lotado.

Em consequência da disputa entre essas duas canções, o país do futebol se transformou, por um momento, num país cujo grito de gol deu lugar ao cantar engajado. O resultado do certame até hoje é controverso. Venceu “Sabiá”, todavia, não pela vontade dos jurados, nem tampouco do público. O fato é que *PND* foi boicotada pelos militares: a direção da emissora de televisão da época recebeu ordens para não permitir sua vitória (GASPARI, 2002, p. 321; NAPOLITANO, 2014, p. 115).

Se o que justificava a trapaça era a temerosa sensação de que a canção pudesse aquecer mais ainda os motores da resistência e, portanto, fazia-se necessário impedir a sua repercussão coagindo os jurados para não deixá-la vencer, tal estratégia acabou por surtir o

⁴Doravante a canção será referida pela sigla “*PND*”

efeito reverso. O segundo lugar no pódio não impediu o primeiro lugar de *PND* no coração da juventude comprometida.

O medo sentido pelos militares, disfarçado no boicote da referida canção, foi justamente o que lhes sobreveio à cabeça: *PND*, escrita e interpretada por Geraldo Vandré, tornou-se uma das canções mais representativas do país (dos anos ao redor da edição do AI-5), dado o contexto em que foi escrita e o impacto de sua recepção, seja pelo público, seja pela censura. Consagrou-se como “o hino” mais representativo das esquerdas brasileiras, ou, como mencionaram alguns artistas, o verdadeiro hino nacional (Cf. SILVEIRA, 2011, p. 65). Na sequência, a sua letra:

Caminhando e cantando e seguindo a canção/Somos todos iguais braços dados ou não/Nas escolas, nas ruas campos, construções/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Vem, vamos embora que esperar não é saber/Quem sabe faz a hora não espera acontecer/Pelos campos há fome em grandes plantações/Pelas ruas marchando indecisos cordões/Ainda fazem da flor seu mais forte refrão/E acreditam nas flores vencendo o canhão/Há soldados armados, amados ou não/Quase todos perdidos de armas na mão/Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/De morrer pela pátria e viver sem razão/Nas escolas, nas ruas, campos, construções/Somos todos soldados, armados ou não/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Somos todos iguais braços dados ou não/Os amores na mente as flores no chão/A certeza na frente, a história na mão/Caminhando e cantando e seguindo a canção/Aprendendo e ensinando uma nova lição⁵.

PND continua viva no imaginário coletivo. É como se ainda ecoasse aquela vibração de revolta contida na voz de Vandré e nas cordas de seu violão, somadas ao coro da multidão que os acompanhavam em alta voz naqueles 29 dias passados de setembro de 1968, no *III FIC*. É relevante a capacidade de *PND* de permanecer na memória das gerações. Mesmo diante da maior interdição já sofrida na história do regime militar – cerca de 10 anos – ela não foi esquecida; seja durante os anos ao redor do AI-5, neste caso, proibida, seja depois, com o fim do golpe militar, durante os quais se iniciou uma série de regravações da canção, umas por intérpretes brasileiros e outras por estrangeiros⁶.

Luiz Chagas comenta que, ainda em 1968, Luiz Gonzaga gravou *PND*⁷. Tratava-se, dentre outros, de uma espécie de retribuição a Geraldo Vandré que havia gravado, em seu LP

⁵ Letra de *Pra não dizer que não falei das flores*, retirada do encarte do CD *MPB Compositores – Geraldo Vandré*, RGE, 1997.

⁶ Nas próximas páginas será feita uma sintética resenha que versa sobre as regravações de *PND* e sobre os comentários (principalmente em revistas) que a mesma, por sua reputação popular, desencadeou. Vale ressaltar que a maior parte das informações será retirada de um longo e profícuo estudo realizado por Dalva Silveira em seu livro *Geraldo Vandré: A vida não se resume em festivais* (2011).

⁷Mello (2003) menciona que o compacto de Luiz Gonzaga que continha *Caminhando* também foi censurado.

Hora de Lutar (1965), a canção “Asa Branca”, de Gonzaga. Além disso, tratava-se do retorno do sanfoneiro à cena musical que deveu-se, em grande parte, ao paraibano Geraldo Vandré e não de Caetano Veloso, ao contrário do que muitos pensavam. O jornalista Maurício Kubrusly reitera a afirmativa perguntando: “Alguém se lembra, por exemplo, que foi Geraldo Vandré quem deu a saída na revalorização de Luiz Gonzaga?” (SILVEIRA, 2011, p. 85)⁸.

Outra figura a ser beneficiada pela célebre canção foi Simone. Prova disso foi uma matéria publicada pela revista “Veja”, de março de 1982, cujo conteúdo tecia argumentos que apontavam para a relação entre o sucesso da cantora e a inclusão de *PND* no seu show. Parte da matéria dizia que Simone Bittencourt de Oliveira havia nascido duas vezes. Primeiramente na Bahia, em 1950 e, depois, na noite de 7 de fevereiro de 1982, em São Paulo, “quando ergueu um coro de 90.000 vozes na apoteose do show “Canta Brasil”, com a canção “Caminhando” nos lábios e lágrimas nos olhos. Quando terminou de cantar, era mais uma estrela no céu” (SILVEIRA, 2011, p. 85-86).

Na mesma matéria, Okki de Souza, autor da reportagem, ao falar da diferença entre os contextos da gravação de Vandré e Simone, apontou para a ideia de que a canção atravessaria gerações, comovendo-as com as memórias de um passado “desconhecido”. Ele afirmava: “É uma canção política, composta, premiada e logo proibida em 1968, *aparentemente de época*, mas que resiste bravamente ao tempo e levanta também as plateias para quem a Revolução de 1964 é algo tão distante na História como a Guerra do Paraguai” (SILVEIRA, 2011, p. 86, *itálico nosso*).

O vaticínio de Okki de Souza (1982) não estava errado. Passados mais de dez anos do término do regime e, portanto, criada uma distância considerável dos anos em torno da tenaz censura inerente ao AI-5, *PND* apareceu novamente, agora num contexto mais atual, sendo regravada pelo “Quinteto Violado” em seu disco “Quinteto canta Vandré” (1997) e pelo cantor e compositor Zé Ramalho, no CD “Nação Nordestina” (2000). O referido CD ainda trazia em seu encarte outras versões de *PND*, revelando seu alcance em âmbito nacional e internacional, apresentadas por cantores como Luiz Gonzaga, Simone, Ana Belém⁹, Ernie Sheldon¹⁰ e Sérgio Endrigo¹¹ (Cf. SILVEIRA, 2011, p. 87-88).

Ainda houve, em 2005, a gravação realizada pela banda “Charlie Brown Jr.”, cujo gênero musical era totalmente diferente dos anteriores, imprimindo na canção uma imagem

⁸Cf. segundo capítulo do livro “Geraldo Vandré: a vida não se resume em festivais” (2011, p. 85).

⁹Cantora espanhola (1951-)

¹⁰Cantor americano (1930 -)

¹¹Cantor e compositor ítalo-croata (1933-2005).

mais jovial, uma vez que a própria banda era considerada jovem, misturando estilos alternativos como o rock e o reggae¹².

Ademais, a sua presença em livros didáticos (como se verá mais à frente) tem sido constante, sem deixar de mencionar a quantidade de análises que já foram feitas por inúmeros teóricos, que concebem a canção como rico objeto de estudo, seja este poético, linguístico, histórico, dentre outros.

Estudiosos como Joaquim Aguiar (1993), Jairo Severiano (2008), Dalva Silveira (2011), Maria Aparecida Rocha Golvêa (2013), dentre outros, se valeram dela para estudos acadêmicos, terminando por reforçar a atemporalidade de uma música que “[...] fez história, tornando-se a nossa marselhesa¹³ e vem embalando passeatas e movimentos sociais até a atualidade, inclusive durante o tempo em que esteve proibida” (SILVEIRA, 2011, p. 81).

3.2 Vandr e e seu gerúndio interminável

O que entende voc e de pátria, para dizer que nos quartéis se vive sem razão? Que mais voc e fez nesta vida, sem ser em troca de lucro? [...] *cante o que quiser, mas não coloque nada de pátria no meio*. Voc e não sabe o que   isso. [...]. Voc e passará Vandr e. O povo esquece depressa. Sua música causou sensa o, mas logo será *esquecida*¹⁴ (itálico nosso).

As palavras supracitadas são de um certo general aspirante Basto¹⁵ e fazem parte de uma carta endereçada a Geraldo Vandr e, publicada numa matéria do jornal “ ltima Hora”, m 21 de dezembro de 1968. O excerto, com tons de arbítrio e censura,   incoerente e praguejante: “cante e [não cante] o que se quer e esteja preparado, autor e obra, para virar passado”. Esses eram os votos para Vandr e e sua can o, a qual soava odiosa aos ouvidos de militares que, semelhantes ao general acima elencado, desejavam o fim, tanto de *PND* quanto de seu compositor.

¹²   importante ressaltar a repercussão que *PND* logrou através dos meios de comunica o de massa atuais, como a internet, por exemplo. Nesta, a can o totalizou cerca de 3.000.000 de acessos, somando apenas as visualiza es de dois vídeos, um que continha apenas a grava o em áudio e outro, cuja grava o foi feita ao vivo, do “III Festival Internacional da Can o”, contendo imagem e áudio (<https://www.youtube.com/watch?v=6oGIRrJLiiY>).

¹³ Expressão utilizada por Mill r Fernandes, citada por Dalva Silveira (2011, p. 65).

¹⁴ Cf. ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 107.

¹⁵ Paulo César de Araújo (2005) não   muito específico acerca da identidade do almirante, nomeando-o apenas assim, Basto.

Havia, porém, um aspecto divergente entre os militares: enquanto uns, como “Basto”, acreditavam que *PND* e Vandré não passavam de uma “febre meteórica” que logo deixaria apenas resquícios de uma existência, outros temiam a sua capacidade de permanecer e enraizar-se nos corações da juventude engajada, dado o potencial subversivo da canção.

Exemplo disto foi o do general Luís de França Oliveira, secretário de segurança da Guanabara, cujo posicionamento de repúdio e aversão não diferia do de seu companheiro Basto, exceto pela razão supracitada. Para Luís, *PND* aqueceria mais ainda os motores da resistência, funcionando como slogan para as manifestações estudantis. O governador da Guanabara chegou, inclusive, a declarar que, além de atentatória à soberania do país, a música de Vandré era um achincalhe às Forças Armadas, não devendo nem mesmo existir¹⁶.

Desta forma, para satisfazer seu desejo e não correr o risco de acertar a previsão, Luís França de Oliveira proibiu a reprodução da música, tanto nas rádios como nos locais públicos de todo território nacional. Ordenou, ainda, a apreensão dos discos, cujo sucesso foi inevitável, mesmo diante de tão pouco tempo no mercado, totalizando, em apenas 15 dias, 180 mil cópias vendidas (Cf. SILVEIRA, 2011, p. 81). Silveira (2011) resgata, em seu livro, uma pequena nota publicada pelo jornal “Correio da Manhã”:

Como foi anunciado, fiscais do Departamento de Censura e agentes do DOPS percorreram, ontem, as lojas de discos de Niterói e São Gonçalo, e apreenderam cerca de 500 compactos-simples da fábrica “Chantecler”, que continham a gravação do cantor e compositor Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei de flores* (“Correio da Manhã”, 1968 apud SILVEIRA, 2011, p. 82).

Nota-se, portanto, o impacto que um homem, um violão e uma canção de dois acordes causaram na sociedade brasileira em torno dos anos de 1968 em diante. De um lado, um exército temeroso que enxergava possíveis conflitos orquestrados por um cantor e seu ‘canto bestial’¹⁷, e de outro, uma juventude de milhares de pessoas que o consagrava como aquele que apresentou publicamente, numa canção simples, escrita numa linguagem popular e de fácil apreensão, “a mais contundente crítica jamais feita ao Exército Brasileiro” (ARAÚJO, 2005, p. 107).

De fato, a canção é simples, escrita numa linguagem popular e de fácil apreensão. Os gerúndios do verso “Caminhando e cantando e seguindo a canção”, articulados pela

¹⁶Revista “Veja” de 9 de outubro de 1968, citada por Silveira (2011, p. 82).

¹⁷Trecho de um poema de repúdio à música de Geraldo Vandré, escrito por um capitão engenheiro de Minas Gerais, cuja referência é a seguinte: Itajubá, M.G. – 10-11-68 – João Batista da Silva Fagundes – capitão engenheiro (SILVEIRA, 2011, p. 80).

conjunção “e” em vez do uso de vírgulas, dão pistas, para o ouvinte, desta inclinação para o coloquial popular. A composição textual (letra) de *PND* prima pela simplicidade. Essa característica também faz parte de sua composição musical: com apenas dois acordes (Lá menor e Sol maior) e um violão, Geraldo Vandré consegue resultados que parecem empolgar de modo excepcional seu público.

Para Joaquim Aguiar (1993), a intenção de Geraldo Vandré, ao compor *PND*, era a de criar um “canto geral” que todos pudessem cantar. O autor justifica sua proposição falando sobre algumas características da canção:

“Caminhando” lembra uma toada à moda dos cantadores nordestinos [...]. As rimas pobres (todas em ão) facilitam a memorização do texto longo e descritivo da canção. O *propósito de Vandré*, como se pode ver, era fazer um canto geral (atenção: veja as *marcas do coletivo* no discurso: somos, vamos, nós, eles) para ser entoado pela multidão (AGUIAR, 1993, p. 63 apud SILVEIRA, 2011, p. 67, *itálicos nossos*).

Os aspectos destacados por Aguiar (1993), a saber, as marcas do coletivo e o propósito ao qual se destina a canção, são mencionados, também, por Maria Aparecida Rocha Gouvêa (2013). Esta aprofunda o olhar sobre o propósito da canção (isto é, o de fazer um “canto geral” a ser entoado pela multidão) e diz que *PND* é um convite “à reação” e, por isso, a escolha de seus elementos não é gratuita. Em sua maioria, os aspectos linguísticos utilizados pelo compositor servem para reforçar o sentido que o mesmo desejou imprimir à canção mencionada. Segundo Gouvêa:

[...] a estratégia persuasiva mais significativa está na opção pelo dêitico coletivo *nós*, identificado na desinência em *vamos*, e no uso do imperativo *vem*, [...] evidenciando o *ethos* de um enunciador que assume postura de reação e compartilha sua opção com o povo brasileiro. Tal postura já seria emblemática por essas opções linguísticas, que são reforçadas por estarem no refrão da canção [...] colaborando para a tese do compositor: convocação à reação. [...] a escolha do gerúndio nos versos iniciais colabora para o aspecto de continuidade das ações propostas, denotando que tudo é um processo e não deve ser momentâneo [...] (GOUVÊA, 2013, p. 192).

PND, então, além de um convite ao canto conjunto, é um convite à (re)ação conjunta. A hipótese de que a preocupação de Vandré era mais política que comercial é pertinente. O apelo convocatório do cantor (“vem, vamos”) sinaliza a possibilidade de viver o que se canta. Isso explica, como foi visto, a construção poético-musical cuidadosa, de modo que cada aspecto aponte para o mesmo fim: caminhar, cantar, seguir e [viver a canção].

Nesse sentido, fica evidente o forte apelo à necessidade de uma ação contínua frente ao regime, um chamamento à mudança de direção, conduta, postura, etc. Os verbos “caminhar”, “cantar” e “seguir” ainda trazem mais luz quanto a isso. Os três estão ligados à palavra “canção” (“caminhando e cantando e seguindo *a canção*”) e, por vezes, são repetidos durante a execução de *PND*. No entanto, ao serem lidas, essas quatro palavras causam certa estranheza quanto a sua disposição no período.

É claro que, por se tratar de uma estrutura textual cujo contato se dá, em geral, de forma cantada, aquilo nem sempre é notado. Porém, ao ser lida, é passiva de contestações do tipo: É possível *cantar* a canção? Obviamente que sim. Mas, é possível *caminhar* a canção? E quanto a *seguir* a canção – será que se refere ao conteúdo? Não soam estranhas as proposições assim articuladas?

Pode-se dizer que tais questões parecem apontar para a existência de possíveis conotações e/ou jogos de sentido nas referidas palavras e construções linguísticas da canção. Responder a estas questões, portanto, se torna imprescindível, afinal, podem explicar a atipicidade da construção pela qual optou Geraldo Vandré.

Pensar, ainda, qual *a canção* que deve ser “caminhada”, “seguida”, “cantada” e no porquê se “caminharia” e se “seguiria” essa “canção”, dentre outras perguntas, pode trazer mais clareza quanto às intenções do cantor e compositor. Talvez o caminho para responder esses questionamentos seja, primeiramente, entender a conotação da palavra “canção” na letra.

Quando Vandré a menciona, ao cabo do mesmo verso, ele faz uso do artigo definido “a”, sugerindo a existência de uma “canção” específica para se “caminhar”, “cantar” e “seguir”. Nesse sentido, qual seria esta canção, digna de ser “caminhada”, “seguida”, “cantada”? *PND* parece uma boa opção, afinal, as suas características parecem ser inversamente proporcionais às da ditadura militar. Isso pode ser comprovado por uma série de fatores que fazem frequentes alusões a um modo de vida avesso ao proposto pelo governo militar, isto é, uma “reação”, contradiscurso, ora implícito, ora explícito na música, uma resposta às palavras de ordem do regime militar. Contradiscurso que aponta para uma proposta de vivência ampliada da própria canção, traduzida no verso “caminhando e cantando e seguindo *a [esta] canção*”.

Partindo desse pressuposto, além de Vandré compor uma música para ser “cantada”, sugere um caminho alternativo para ser “caminhado” e uma proposta diferenciada da vigente para ser “seguida”. Daí se explica o porquê de ser possível “caminhar”, “cantar” e “seguir” esta canção, pois, esta palavra é, a um só tempo, “canção”, “caminho” e “proposta de

mudança” (oposição política), representada de uma forma que visa subverter os formatos enrijecidos dos militares e de seu regime.

Assim, a proposta de *PND*, apesar de se assemelhar à proposta dos militares no quesito mobilização das massas, se difere no modo como se articula, ou seja, sem interferir na individualidade de cada um e no direito de livre escolha (olhar para a presença da conjunção “ou” em muitos versos da música).

Quer dizer então que Vandr e intentava fazer o mesmo que fazia o regime? Sim e não. Se a uniformiza o fazia parte da ditadura militar, a mensagem de *PND* se propunha ao questionamento desta uniformiza o. A palavra “caminhando”   um bom exemplo disso, pensando na oposi o que representa em rela o   palavra “marchando”.

Essas palavras sugerem, claramente, dois lados bem distintos. Não há como pensar nas palavras “marcha/marchar/marchando” sem relacioná-las, de algum modo,   esfera militar e   uniformiza o inerente a esta. “Marchar”   caminhar a passos cadenciados¹⁸.   também caminhar em ritmo marcial (compasso de marcha), em conjunto, uniforme e uniformizado, armado e sob o comando. O deus Marte, da guerra, preside, por defini o, as marchas.

Já “caminhar”   o quê?   caminhar a passos soltos ou cadenciados? Em silêncio ou falando? Em conjunto ou sozinho? A mando de ou, simplesmente, amando? Resta a op o de pensar a palavra “caminhar” dentro do contexto da música e, por consequência, ditatorial. Nesse caso, “caminhar”   caminhar *a can o*, isto  , despretensiosamente e em liberdade. Evidentemente a constru o   metafórica – avessa   ordem can nica, exigida pelo verbo “caminhar”. Este, geralmente intransitivo,   aplicado, nesse contexto, como um verbo transitivo direto, cujo complemento   “*a can o*”.  , portanto, “caminhar” algo, ou seja, um caminho que permite a livre escolha, pois, quem o percorre o faz *como* quiser (“braços dados *ou* não”), conjun o alternativa esta (“ou”) aludindo ao direito de escolha, tão violado nessa época (GOUVÊA, 2013, p. 193). Além disso,   também “caminhar” por *onde* quiser (“nas escolas, nas ruas, campos, constru es”), recorrendo ao emprego de vírgulas sem o acréscimo da conjun o aditiva (“e”) final, não restringindo os passos nem os espaços daqueles que caminham.

Assim, a diferença entre um lado e outro fica ainda mais clara e, apesar de Vandr e chamar ambos os públicos de “soldados” (“somos todos soldados”), a rela o de semelhança   mera ironia para surtir efeito reverso. O objetivo   enfatizar a diferença entre ambos, afinal, trata-se de grupos amplamente distintos: uns que “marcham”, “cantam”, “seguem”

¹⁸ Dicionário UNESP do português contemporâneo / organizador Francisco S. Borba e colaboradores. – São Paulo: UNESP, 2004, p. 885-886.

[forçadamente] *a ordem* e outros que “caminham”, “cantam” e “seguem” [voluntariamente] *a canção*.

Perceber tais tensões é avançar no entendimento das questões trabalhadas pelo compositor no interior da música que, ao compor seu refrão a partir das palavras “caminhar” e “canção”, cria uma tensão em relação àquelas palavras intrínsecas ao regime, ou seja, “marchar” e “ordem”.

Significa que o vocábulo “canção” funciona como uma espécie de estratégia (em todos os sentidos da palavra) que combate fortemente o discurso incutido no vocábulo “ordem”. “Caminhar”, de igual modo, é um meio de subverter os sentidos inerentes à palavra “marchar”, destacando-se um em especial – a uniformização. E Geraldo Vandré, ao longo dos versos de *PND*, arrola uma série de palavras que dão pistas de seu posicionamento contrário às ideias de imposição e uniformização no contexto da ditadura militar, tornando cada vez mais evidente que sua música é um tensionamento proposto contra a lógica militar, do prólogo ao epílogo. É um jogo de contradições, no nível do significante e do significado, legitimado não apenas pela oposição “caminhar” e “marchar” como também por outras como “canção”/“canhão”, “antiga lição”/“nova lição”, “soldados armados, amados ou não”/“soldados armados ou não”.

QUADRO 3 - Tensão entre anti-uniformização e uniformização

| | |
|--------------------------|--------------|
| Caminhando | Marchando |
| Canção | Canhão |
| Não-uniforme | Uniforme |
| Flores | Armas |
| Rua, campos, construções | Quartéis |
| Nova lição | Antiga Lição |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

Fica evidente, assim, o esforço do compositor em construir um quadro comparativo/distintivo em *PND*. O poema lança mão de um jogo de sentidos com a palavra “caminhando”, por exemplo, que por si só e vista superficialmente não passa de uma palavra em meio a muitas e que, todavia, pensada a partir do contexto da ditadura militar e em relação/oposição com a palavra “marchando” (quase impossível de ser pensada sem reminiscências à época) assume teor subversivo, misto de revolta e protesto.

Contudo, Vandr e não para por aí, pois, do mesmo modo com que se preocupou com uma constru o textual/poética que fosse capaz de expressar uma gama de sentidos avessos ao regime militar, preocupou-se também em pensar uma constru o musical que se inter-relacionasse com aquela, a fim de reforçar-lhe o sentido. Quer dizer que música e letra se complementam, a começar pela melodia.

A simplicidade da melodia ecoa a simplicidade do poema. Algo parecido ocorre entre as palavras “cantar” e “agir”, que podem ser uma única coisa, seja para transformar, seja para ficar quieto. Vandr e, na sua can o, tem em mente que cantar pode ser simplesmente se acomodar. Ele repudia isso.

Isso explica o porquê de uma execu o musical simples. Como se viu, a música foi feita para a multidão, numa linguagem que lhe era familiar e com uma constru o poética cujas rimas (a maioria terminada em “ o”), mais que meramente pobres (no sentido poético do termo), ganham em efetividade quando a ideia   o apoio   memória. Quanto   harmonia e a melodia da can o, procede-se de modo equivalente, com vistas ao referido reforço de sentido.

Com um vocabulário popular, um violão e dois acordes, veio   tona *PND*, cuja rela o letra/música ampliou seu poder de repercussão e reforçou sua fixa o na mente dos que a ouviam, afinal, estes conseguiam cantar tranquilamente suas estrofes, sentindo-se “em casa” quanto ao seu vocabulário, e confortáveis quanto   tessitura vocal. A localiza o, na pauta musical, tanto da nota mais grave quanto da nota mais aguda, está situada numa região confortável para a maioria dos registros vocais (baixo, barítono, tenor, contralto, soprano). Vale ressaltar, ademais, a repeti o textual (insistência nos versos “caminhando e cantando e seguindo”) dialogando com a repeti o da estrutura melódica. Esta quase não se difere entre estrofes e refrãos.

Entretanto, o cuidado, por parte do artista, em inter-relacionar dimensão textual e dimensão acústica na constru o do sentido parece ter passado despercebido pelos olhos da crítica, composta por militares, mas também por pessoas do meio artístico, jornalístico e acadêmico.

Ao que parece, suas afirma es, de modo geral, inclinavam-se (e ainda inclinam-se) para ideia de que a constru o musical (melodia, harmonia e ritmo) era “simplória” e, conseqüentemente, insignificante. Todo o teor significativo da can o, segundo esta visão, estava contido apenas no interior da letra. Com efeito, inúmeras críticas foram feitas apontando para o mesmo fato, sugerindo, devido   pretensa pobreza sonora de *PND*, uma experiência acústica que não passava de mero pano de fundo da letra. Em outras palavras,

uma canção cujo teor revolucionário estava todo concentrado na dimensão textual (SILVEIRA, 2011, p. 79).

O julgamento da crítica e dos demais, entretanto, é questionável se olhado sob as lentes do diálogo entre composição linguístico-poética e melódico-harmônico-rítmica, principalmente ao se tratar deste último, isto é, o ritmo, vítima de recorrente incompreensão.

Vide, neste caso, o comentário do maestro Gaya, dizendo que *PND* era uma guarânia e, portanto, “ótima para representar o Paraguai, não o Brasil” (SILVEIRA, 2011, p. 78). O que ele e os demais não perceberam, todavia, é que este podia ser mais um atributo do qual se pode obter sentido relevante, carregado do tal “teor revolucionário da canção”, restrito, até então e pela maioria dos críticos, somente a sua letra.

O compasso da referida música é ternário, compasso composto e organizado em três tempos musicais, típico de guarânias e valsas, como em *Merceditas*, de Ramón Sixto Ríos, e *Danúbio Azul*, de Johann Strauss. É verdade que essa característica não significa tanto se aplicada num outro contexto, afinal, o que um “mero” compasso musical tem a dizer? No caso de *PND*, muito.

A canção, como se sabe, foi composta no contexto da ditadura militar e este, por sua vez, era dotado de suas particularidades musicais. Uma delas era a presença do gênero musical denominado marcha militar, cuja característica rítmica principal eram os compassos binário e quaternário, ou seja, aqueles estruturados e organizados respectivamente em dois e quatro tempos musicais. Estes compassos, devido a sua marcação rítmica uniforme e bem dividida, acabaram se tornando típicos dessas marchas [e dos hinos em geral], ficando conhecido também como ritmo marcial, devido a sua execução, sobretudo, por grupos musicais ligados às forças armadas.

A palavra “marcha” tem amplo significado. Mas parece que o sentido musical do termo advém da aplicação do ritmo à atividade militar, marcial, como aludido. Assim, o andamento “cíclico/livre” do compasso ternário combate, resiste, protesta contra o andamento quadrado/uniformizante do outro. A unidade de compasso ternário, ademais, não pode ser representada, na pauta musical, por apenas uma figura. Exige, pelo menos, mais uma figura ou pontos (estes representam metade do valor das figuras). Já a unidade de compasso binário compreende como unidade de compasso a possibilidade de ser representada por apenas uma figura. Se esses tempos representam, como proposto, esferas distintas (ditatorial/popular), pode-se dizer que existe aí, no modo como se organizam as figuras, uma alusão referente a dois modos de governar: um plural (participação da comunidade) e outro singular (uma única voz mandante).

Trata-se, então, não de ritmos sem pretensão alguma, mas de atributos musicais funcionando como discurso que remetem e representam lados opostos: os que pretendem “marchar” para uniformizar e os que pretendem “caminhar” para ser livres. Se a palavra “marchar” parece ser inerente ao mundo militar, Vandré propõe uma que lhe possa soar *de revés* – “caminhando”. Se um compasso binário ou quaternário lhe   familiar, Vandré apela para um que soe estranho – ternário.

  por isso que o ritmo de *PND* tem tanto a dizer, pois, ao compor uma música num compasso incompatível ao da marcha, ou seja, não militar, Vandré parece enxertar no seu compasso a insatisfa o em rela o   época. A execu o em compasso ternário lhe permite nuances que jamais dariam certo em outro compasso (binário ou quaternário). Aquele lhe d  liberdade para emprestar fragmentos de tempos anteriores e ceder a tempos posteriores no que diz respeito   execu o melódica.

Isso explica a sensa o de atraso em rela o   voz do intérprete (Vandré) sentida pelo ouvinte ao escutar *PND*. Nesse sentido, a *performance* vocal parece até proposital, imprimindo a sensa o de que a voz do cantor ou se adianta ou se atrasa em rela o   execu o vocal dos versos. No minuto 2:29, quando se pronuncia a palavra “canhão”, a sensa o de atraso e retomada fica bem clara¹⁹.

O esforço em romper com a uniformiza o   tamanho, que além do compasso ternário e a *performance* vocal, o referido compositor grava a can o em uma frequência não padrão. Em vez de produzir *PND* em 440 hertz, afina o padrão, o faz numa altura acima, entre 447 e 450 hertz²⁰. Isso faz com que as notas da can o medidas com diapasão, soem fora do tom. Talvez fosse assim que Geraldo Vandré se sentia em rela o   realidade que o cercava – “fora do tom”.

A conclusão que se chega, portanto,   que essa can o não foi feita para “marchar”.  , ao contrário, um protesto contra “marcha” nos dois sentidos aqui aludidos da palavra – o musical e o militar. Um protesto contra a uniformiza o imposta pelos militares, a qual o intérprete não consegue adaptar-se. O ritmo que lhe   exigido   estreito demais. Não há espaço para a liberdade. Assim, a revolta   tanta que o faz traduzir sua necessidade de liberdade não só na tensão linguística caminhando/marchando de *PND* como também em sua constru o musical.

Como se pôde notar, o tempo *ternário* da can o, a *performance* vocal atrasada e a *frequência* alterada da grava o, acabaram por reforçar a repulsa do compositor ao padrão

¹⁹ Ouvir a faixa 5 do cd.

²⁰ Ouvir as faixas 6, 7 e 8 do cd.

uniformizante e castrador das liberdades. Esse amálgama, intolerante a formatos enrijecidos, torna-se o hino das esquerdas brasileiras. Mais que isso: *PND* passa a ser considerada, para muitos, o verdadeiro hino nacional.

Vale a pena aqui falar um pouco sobre o Hino Nacional para apontar os contrastes. Rogério Silva Pereira fala sobre o hino nacional, situando-o dentro da lógica composicional dos hinos, que “devem falar mais ao coração do que ao cérebro, devem ter apelo popular, devem estimular o canto coletivo. E o principal: devem convidar à ação mais do que à reflexão” (PEREIRA, 2009, p. 8).

O Hino Nacional brasileiro faz isso com propriedade. Aliás, talvez não haja canção (no país) que o faça com tanto vigor. Entre seus acordes, a letra professa a grandeza da nação e convida/convoca todos os patriotas para cantar/agir em conjunto (Cf. PEREIRA, 2009, p. 8-9).

Entretanto, o poema do referido hino é contraditório. Segundo Pereira, ao mesmo tempo em que são encontradas, em sua letra, marcas que aludem a um chamamento coletivo cujo objetivo é congregar o povo, o Hino se recusa a fazê-lo na linguagem popular. Conseqüentemente, o Hino rejeita o coloquialismo do dia a dia, preferindo uma sintaxe e um léxico parnasiano e engravatado para se configurar.

Além disso, seu apelo convocatório não é realizado pelo povo. A voz por trás daqueles versos cultos (“Ouviram do Ipiranga as margens plácidas [...]”) é a da elite republicana dos pecuaristas e cafeicultores. Vale ressaltar também a defasagem semântica do verso aludido. Trata-se do grito da Independência, o qual, no contexto do Hino, não é realizado, nem pela voz do imperador (D. Pedro I), nem pela voz do povo. Pereira (2009) cita o “proclamador dessa República”:

Não é o povo brasileiro que proclama a República. Esta foi proclamada de fato por uma mistura de acordo de casa-grande com golpe militar [...] O povo não foi consultado: Canudos, a Revolta da Vacina etc. são a prova das enormes diferenças entre povo e elite naquele período (PEREIRA, 2009, p. 11).

A presença da referenciada contradição do Hino Nacional brasileiro não é encontrada em *PND*. As preposições “de”, “com”, “para” e “por”, se aplicadas a esta canção, apontam para o mesmo rumo: é do povo, é com o povo, é para o povo e é pelo povo. E tanto seus aspectos textuais quanto seus aspectos musicais, como se viu, traduzem o caráter popular da canção. Seu linguajar é o mais simples possível para facilitar a memorização e a execução em

conjunto. Seu compasso, o mais flexível (ternário), para ser mais facilmente “acompanhada” por todos.

Um aspecto, no entanto, se assemelha ao Hino Nacional: *PND* também é um grito de independência, só que para ser proclamado pelo povo. A voz de Geraldo Vandré, assim como sua canção, é representativa das classes populares que se vêm diante de uma situação que requer movimento.

Talvez seja por isso que *PND* pôde ser considerada o verdadeiro hino nacional do país, ainda que toda a sua construção poético-musical subverta, em quase todos os aspectos (exceto o do apelo convocatório e pelo batismo do povo), o gênero ao qual é enquadrada. A sua relação com a coletividade é mais próxima. Seu gerúndio pode ser indício de um processo de independência contínuo que emerge a partir de uma tensão entre como essa realidade é e como deveria ser.

Em última instância, *PND* é o princípio de um efeito colateral do “remédio” imponente/uniformizador dado pelos militares para a sociedade. Esse, no entanto, causou-lha náuseas e esta, por sua vez, deu lugar à oposição e à revolta, desencadeando a necessidade/desafio de se mexer – “vem, vamos embora”. E muitos foram, embalados pelo gerúndio daqueles versos, além do próprio Vandré, é claro. E reza o mito que ele continua indo.

CAPÍTULO IV

REVIRANDO O JAZIGO DO ÓBVIO

4.1 Entre Cálice (1973) e Cálice (1978): apresentação, censura e liberação

Dentre as muitas canções que sofreram com a censura da ditadura militar, “Cálice”¹ se destaca pela circunstância em que foi censurada. Foi uma sucessão de acontecimentos ao redor da apresentação que estava prevista para o festival de música realizado pela gravadora *Phonogram* em 1973: a notícia da proibição, que censurava a letra da canção; a tomada de decisão, por parte de Chico Buarque e Gilberto Gil, de apresentá-la sem a respectiva letra; e o desligamento dos microfones de Chico Buarque a partir do momento em que começou cantá-la, deixando claro, sobre o palco, seu desdém pela censura que os impelia à interdição². Jairo Severiano e Zuzi Homem de Mello, ao se referirem à grosseria realizada pela gravadora *Phonogram*, mencionaram:

No dia do show, quando os dois começaram a cantar “Cálice” desligaram o microfone [...]. Irritadíssimo com o microfone desligado, Chico tentava outro mais próximo, que era cortado em seguida, e assim, numa cena tragicômica, foram todos sendo "calados", impedindo-o de cantar “Cálice” até o fim³ (itálico nosso).

A contar de maio de 1973, passaram-se, aproximadamente, cinco anos e meio para, finalmente, ser permitida a gravação de “Cálice”. Em novembro de 1978, Chico Buarque a incluiu em seu LP anual intitulado *Chico Buarque*, ao lado de outras canções que também haviam sido proibidas. O compositor ainda declarou que estas canções não eram o tipo de música que estava compondo na época, entretanto, seu registro era indispensável, pois a tardia liberação das mesmas não pagaria o prejuízo de pouco mais de meia década de proibição⁴.

Liberada, então, após longo período de censura, a canção foi gravada por Chico Buarque com participação de Milton Nascimento, que interpretou as estrofes que foram escritas por Gilberto Gil. O grupo *MPB4* também participou, fazendo o coro com o qual a música é iniciada (arranjo e regência de Antônio José Waghaby Filho, conhecido como Magro) e os demais arranjos vocais ao longo de toda a composição⁵.

Com efeito, a música, cuja letra havia sido proibida e cuja execução comprometida pelos cortes dos militares no local (isto em 1973) obtinha, em 1978, passe-livre, não só para

¹Buarque, C.; Nascimento, M. “Cálice.” C. Buarque, G. Gil [Compositores]. In: ---. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram, p1978. 1 CD. Faixa 2.

²O registro deste momento está em áudio, no cd que acompanha a presente dissertação, e pode ser acessado também em: <https://www.youtube.com/watch?v=3wRUI3Guu3Y>.

³Nota sobre *Cálice* disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuzi_calice.htm.

⁴Id.

⁵Id.

ser gravada, como para ser executada em sua plenitude, podendo, assim, ser enriquecida no âmbito sonoro. Dispunha, dentre outros, de mais um intérprete de peso (Milton Nascimento) e de recursos que só uma gravação em estúdio poderia oferecer. O quadro abaixo traz as formas musicais de cada uma das versões com vistas a esboçar suas mudanças:

QUADRO 4 - "Cálice": versões de 1973 e 1978

(Continua)

| Gravação de 1973 ⁶ | Gravação de 1978 ⁷ |
|---|---|
| Introdução: execução da melodia com violão por Gilberto Gil | Introdução: execução da melodia com as vozes do <i>MPB4</i> |
| <p>Refrão 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cantado uma vez; • Execução vocal simultânea (Chico B. canta enrolado ao mesmo tempo em que Gilberto G. solfeja a melodia); • Melodia executada com violão; • Com padrão rítmico; | <p>Refrão 1:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cantado duas vezes • Primeira vez, execução vocal sucessiva (Chico B. canta uma linha, Milton N.a outra); • Melodia executada pelo coral (<i>MPB4</i>); • Sem padrão rítmico; |
| <p>1ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal feita, em sua maior parte por Gilberto G. solfejando a melodia; e Chico B. pontuando-a com a palavra "cálice"; • Melodia executada com violão; • Com padrão rítmico; | <p>1ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal por Milton N.; • Melodia executada com violão; • Inserção de padrão rítmico (4/4); |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

⁶O presente esboço se baseia em duas gravações de "Cálice", uma referente à apresentação no *Phono 73*, realizada pela *Universal Music* e a outra realizada em 1978, pela *Pholigram/Philips*. É importante ressaltar, ainda, que o esboço daquela se baseia na forma musical descrita no artigo *Notas sobre Cálice*, de Walter García (2014, p. 119).

⁷Ouvir faixa 9 do cd.

QUADRO 4 – “Cálice”: versões de 1973 e 1978
(Continuação)

| Gravação de 1973 | Gravação de 1978 |
|---|---|
| <p>Refrão 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal simultânea apenas na primeira linha (Chico B. canta a primeira linha, “pai, afasta de mim esse cálice”, e o som de seu microfone é cortado por um tempo; Gilberto G. solfeja a melodia); • Melodia executada com violão; | <p>Refrão 2:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal dividida (Chico B. canta a primeira linha, “pai, afasta de mim esse cálice”; as demais linhas são cantadas, simultaneamente, por Chico B. e Milton N.); • Presença do coral (<i>MPB4</i>) cantando a palavra “pai” a partir da segunda linha; • Melodia executada por violão e teclado (ou órgão); • Presença de síncope (coral entoando “pai”, da primeira linha, no contratempo ou tempo fraco; o primeiro acorde feito pelos instrumentos é, também, atacado no tempo fraco); |
| <p>2ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal simultânea (Chico B. canta, ironicamente (?) “arroz à grega”, solfeja a melodia e grita “meu som”; Gilberto Gil solfeja a melodia); • Melodia executada com violão; | <p>2ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal por Chico B.; • Melodia executada com dois violões (uma dedilhada e outra solada); |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

QUADRO 4 – “Cálice”: versões de 1973 e 1978
(Continuação)

| Gravação de 1973 | Gravação de 1978 |
|--|---|
| <p data-bbox="507 398 614 425">Refrão 3:</p> <ul data-bbox="427 477 746 902" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="427 477 746 779">• Execução vocal simultânea (Chico B. canta a letra na íntegra “pai, afasta de mim esse cálice [...] de vinho tinto de sangue”; Gilberto G. solfeja e melodia; <li data-bbox="427 831 746 902">• Melodia executada com violão; | <p data-bbox="978 398 1085 425">Refrão 3:</p> <ul data-bbox="818 477 1297 1350" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="818 477 1297 969">• Execução vocal dividida (Chico B. canta a primeira linha “pai, afasta de mim esse cálice”; o “pai”, da segunda linha, é cantado pelo coral, e o restante da segunda linha, “afasta de mim esse cálice”, é cantada por Chico B.; o “pai”, da terceira linha, é cantado pelo coral, e o restante da linha pelas vozes conjuntas de Chico B. e Milton N., que, de igual modo, terminam a última linha, “de vinho tinto de sangue”; <li data-bbox="818 1014 1297 1086">• Melodia executada com violão e teclado; <li data-bbox="818 1131 1297 1350">• Presença de síncope (coral entoa “pai”, da primeira linha, no contratempo ou tempo fraco; o primeiro acorde feito pelos instrumentos é, também, atacado no tempo fraco); |
| <p data-bbox="539 1406 579 1433">----</p> | <p data-bbox="962 1406 1098 1433">“Interlúdio”</p> <ul data-bbox="818 1485 1297 1821" style="list-style-type: none"> <li data-bbox="818 1485 1297 1697">• Ocorre uma espécie de (nova) <i>preparação</i> para as estrofes seguintes, executada com tons de bateria, violão e teclado (melodia feita a partir de uma sucessão de notas graves); <li data-bbox="818 1742 1297 1821">• Introduce uma intenção obscura na música; |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

QUADRO 4 – “Cálice”: versões de 1973 e 1978
(Continuação)

| Gravação de 1973 | Gravação de 1978 |
|--|--|
| <p>3ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal simultânea (Chico B. e Gilberto G. solfejam a melodia); • Melodia executada com violão; | <p>3ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal por Milton N.; Coral canta “cálice” na primeira estrofe, entre a primeira e a segunda linha; canta “pai” no meio da terceira linha e “cálice” entre esta e a quarta linha da estrofe; • Execução rítmica com tons de bateria; execução melódica com violão e teclado (sequência de notas em regiões mais graves em relação as do início da canção); |
| <p>Refrão 4:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal simultânea (Chico B. canta a letra na íntegra “pai, afasta de mim esse cálice [...] de vinho tinto de sangue”; Gilberto G. solfeja e melodia); • Após a performance do quarto refrão, o microfone de Chico B. é cortado novamente, por um tempo; • Melodia executada com violão; | <p>Refrão 4:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Execução vocal simultânea (Chico B. e Milton N. cantam o refrão juntos, exceto o primeiro “pai”, cantado só por Chico B. e reforçado, uma única vez, pelo coral no contratempo (ou tempo fraco)); • Melodia executada por violão (notas mais agudas em relação ao início); • Presença de síncope (coral na primeira linha canta “pai” no contratempo; as demais linhas são atacadas, instrumentalmente, em seu início, no contratempo); |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

QUADRO 4 – “Cálice”: versões de 1973 e 1978
(Conclusão)

| Gravação de 1973 | Gravação de 1978 |
|------------------|---|
| ---- | <p data-bbox="1011 360 1121 387">4ª estrofe:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="890 443 1294 925">• Execução vocal por Chico B. (canta a 7ª estrofe e no intervalo de cada linha o coral canta “cálice”, aumentando o número de vezes – uma vez na primeira, duas na segunda, três na terceira e, na quarta linha, canta “pai” e três vezes “cálice”; Chico B. canta a 8ª estrofe com voz dobrada e, a cada linha, o coral canta “cálice” uma vez); <li data-bbox="890 981 1294 1189">• Execução rítmica com tons de bateria; execução melódica com violão e teclado (sequência de notas em regiões mais graves em relação as do início da canção); <li data-bbox="890 1245 1294 1547">• É importante dizer que a execução rítmica acima dura até a primeira linha da 8ª estrofe e depois o som é cortado – só permanecem as vozes, que também são cortadas antes do término do compasso; |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

Como se vê, a versão de “Cálice”, gravada em 1978, se comparada à versão apresentada no show *Phono73*, não só é reproduzida sem cortes, como é enriquecida no âmbito sonoro, desde a *performance* vocal à *performance* instrumental. Em linhas gerais, toda a composição aparenta estar mais trabalhada. À vista disso, surge uma questão: será que o acréscimo desses recursos se deve ao fato de ter sido liberada e produzida em estúdio (e, nesse sentido, as novas ideias vieram) ou será que esses acréscimos comportam um sentido que vai

além, isto é, a tentativa de representação mais detalhada do percurso histórico de censura (e repressão e tortura) pela qual a canção e seus compositores passaram?

Segundo Gilberto Gil, em documentário sobre “Cálice”, as primeiras ideias a respeito dessa canção surgiram no mês de março, ao redor dos dias da paixão de Cristo. Este contexto, segundo o compositor, foi o responsável para que a primeira ideia viesse à tona. Ele conta que, por telefone, entrou em contato com Chico Buarque e disse: “[...] Chico, eu tive uma ideia [...] de um ‘cálice’. Hoje é sexta-feira, ficou essa ideia, a coisa do ‘cálice’. [...] Vamos partir por aí?”⁸. De acordo, Chico Buarque o convidou para ir até a sua casa, para juntos desenvolverem a ideia do referido “cálice”.

No dia seguinte, Gilberto Gil mostrou a Chico Buarque os primeiros versos que havia escrito e o que viria a ser o refrão da canção (“Pai, afasta de mim este cálice/ de vinho tinto de sangue”), perguntando, em seguida, sobre as suas impressões e contribuições. Chico Buarque, então, apercebido das intenções que Gilberto Gil imprimiu ao ‘cálice’, acrescentou: “[...] Pois é, tem o cálice, esse, e tem o *cale-se* [...]” (itálico nosso). Wagner Homem (2009) descreve o referido encontro da seguinte maneira:

Gil mostrou a Chico a primeira estrofe e o refrão “Pai, afasta de mim esse cálice”, referência à data em que os escrevera, uma sexta-feira Santa; O parceiro viu, mais do que depressa, o jogo de palavras “cálice x cale-se”. Foi necessário apenas mais um encontro para que terminassem a canção de quatro estrofes – a primeira e a terceira de Gil, e as outras, de Chico (HOMEM, 2009, p. 119-120).

Foi aí, a partir da homofonia da palavra “cálice”, que ambos os artistas compuseram a referida canção. O valor semântico conferido à palavra “cálice”, portanto, era duplo: o substantivo “cálice”, que aludia ao sofrimento promovido pela tortura, emprestado do contexto bíblico e adaptado ao contexto ditatorial no qual nascia a canção; e o verbo “calar”, flexionado na terceira pessoa do imperativo afirmativo acrescido da partícula “se” (cale-se), representação da censura inerente ao golpe militar, sobretudo, após a instalação do AI-5. Gilberto Gil sintetiza da seguinte maneira:

[...] Então foram as duas coisas. A ideia do tormento, do sofrimento físico [...] pela tortura [...]. O ‘cálice’ de Jesus e o ‘cale-se’ do verbo ‘calar-se’ que era a censura na época. E aí nós sentamos e fizemos [...] a canção que acabou censurada¹⁰.

⁸Entrevista com Gilberto Gil disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8CnSiaP-jLA>.

⁹ Id.

¹⁰ Ibid.

4.2 Pai (5X) ou (p)AI-5?

O coro introdutório da gravação de 1978 possui uma conotação religiosa cuja execução melódica tem suas raízes no canto gregoriano¹¹. Consiste (a introdução), mais precisamente, na *mistura* de aspectos sonoros decorrentes do desenvolvimento da linha melódica desse canto que avançou, entre os séculos IX-XV, da monodia (monomelodia) para a polifonia (multimelodia), até chegar à melodia tonal¹² (séc. XVI-em diante) (Cf. SCHURMANN, 1990, p. 58-69; JOURDAIN, 1997, p. 133; WISNIK, 2011, p. 83, 118). A importância disso para a análise de “Cálice” decorre de uma emblemática luta de classes que encontra, em cada uma dessas manifestações sonoras, aspectos (musicais) que lhe representam e identificam, e que podem estar presentes, em algum nível, na composição da referida canção.

O fato é que, naquela época, o canto, em suas primeiras manifestações (monofônicas), foi concebido como um instrumento de dominação social e política. Em decorrência disso, a sua prática e execução eram norteadas pela classe dominante, cujo destaque aqui, a título de exemplo, é dado às instituições religiosas. Nesse sentido, o canto gregoriano, funcionando como canto unificado de uma Igreja (cuja função social era, dentre outras, a de garantir a autoridade dos representantes das classes dominantes), pressupunha uma organização e execução melódica¹³ favorável à propagação dessa ideologia (Cf. SCHURMANN, 1990, p. 50, 58):

O texto, portanto, em assumindo a peculiaridade de uma fórmula ritual, faz alusão exatamente aos traços de necessidade e imutabilidade [...]. A primeira coisa que nos chama a atenção quando observamos esta estrutura melódica é o uso de uma determinada altura sonora – LÁ –, na qual se encontra a maior

¹¹Caracterizado pela privação de instrumentos rítmico-percussivos, pela falta de padrão rítmico, pela ausência de divisão vocal e pela presença de uma única linha melódica de oscilação ascendente e descendente (Cf. JOURDAIN, 1997, p. 130).

¹²Trata-se enfim de um longo processo, em uma forma de música monódica sucessiva e “horizontal”, a melodia do cantochão desacompanhado (que significa justamente canto “plano”), se converte, através das melodias simultaneizadas da polifonia, numa nova forma de sucessividade simultânea (a melodia tonal com seu acompanhamento harmônico, discurso musical que se articula ao mesmo tempo na dimensão ‘horizontal’ e ‘vertical’ do som”. (Cf. WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 119).

¹³Consistiam [os cantos] de uma única linha melódica, que oscilava para cima e para baixo [...] sem qualquer marcação de compasso [...]. Os primeiros cantos, de fato, não passavam de orações enfeitadas [...]. Eram as palavras, em vez dos tons, o que mais importava para os cantores”. (Cf. JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. São Paulo: Objetiva, 1998, p. 131). Em outras palavras, tratava-se de enfatizar o que se estava dizendo e reforçar seu sentido através de uma espécie de vocalização do texto.

parte do texto. Esta altura que, pela sua constante recorrência, acaba por adquirir uma função específica, sugerindo uma espécie de *dominação* sobre as outras, é designada pelo termo *dominante*. De fato, toda a trajetória percorrida pela voz parece estar vinculada a esta dominante, com a qual mantém uma relação de íntima dependência. Ora, só este fato de que a maior parte do texto é recitada nessa altura sonora dominante já contribui para impregná-lo de um caráter autoritário favorável ao desempenho da função social acima referida (Cf. SCHURMANN, 1990, p. 60, *itálico nosso*).

Enquanto isso, se de um lado essa Igreja (herdeira da tradição dominante da civilização romana) primava por este modo de comunicação (musical) homofônica, que se mostrou eficaz na defesa de sua posição hegemônica, as classes populares (herdeiras da tradição bárbara), em contrapartida, rumavam em direção a práticas musicais heterofônicas, por se tratar de uma comunicação que lhes garantia, a nível cultural, uma identidade distinta, constituindo-se em “um importante elemento [...] no confronto com a cultura dominante” (Cf. SCHURMANN, 1990, p. 67-68).

Essa oposição entre categorias (dominador e dominado; dominação e resistência; luta entre classes) representada pelas manifestações musicais da Idade Média também pode ser notada em “Cálice”. Em linhas gerais, o texto descreve uma situação de silêncio e sofrimento, perpetrados, arbitrariamente, pela figura do opressor, e sofridos, forçosamente, pela figura do oprimido. A dimensão acústica é paralela à dimensão textual.

O coro inicial resgata as características mais primárias do que viria a ser a música modal (ausência de instrumentos percussivos e de padrão rítmico) e, posteriormente, a música tonal (presença de várias vozes executando linhas melódicas diferentes), as quais carregam em seu extrato acústico resquícios de uma significação histórica que lhes identificam, representam e distinguem.

Sintetizando, são os aspectos da monodia gregoriana que por muito tempo constituiria a principal forma musical da cultura dominante e um modo especial de veicular um poema (cantado) repleto da ideologia de dominação que lhe era própria. Tratava-se de “um instrumento poderoso para garantir a hegemonia no domínio cultural” (SCHURMANN, 1990, p. 50); e os aspectos da heterofonia “popular” que, por ter a sua origem na cultura bárbara, acabou se estabelecendo como uma “real oposição aos valores instituídos pela cultura dominante” (SCHURMANN, 1990, p. 67). Schurmann (1990), sobre esta manifestação musical “bárbara-popular”, pontua:

[...] a música era parte integrante da vida comunitária e, como tal, estava em oposição à civilização, onde se tratava de *obedecer a normas musicais que eram impostas* em função da consolidação de uma estrutura social de

dominação. [...] Não resta dúvida, portanto, que certos princípios inerentes à heterofonia [...] podiam ser aplicados à música vocal, dando origem a incipientes formas polifônicas [...]. O surgimento dessas primeiras manifestações polifônicas vem qualificar-se, portanto, a nível político como a emergência de formas ainda incipientes de *movimentos sociais* (SCHURMANN, 1990, p. 54, 68-69).

“Cálice” parece ser análoga a essas questões. O texto da canção tem vestígios desse conflito histórico de dominação cultural, e de resistência a essa, praticado, como já foi dito, muito comumente, por instituições religiosas, e sofrido pela classe popular. Isto fica evidente já no início da letra, cujo contexto revela a figura do opressor pela imagem bíblica do “Pai”, emprestada dos *Evangelhos*, e a figura do oprimido imagem, também bíblica, do “filho”, oriundo da mesma fonte. Se se pensar que estas figuras, no contexto de “Cálice”, aludem à posição do governo ditatorial e à posição dos cidadãos, sobretudo, dos artistas, é possível notar as semelhanças existentes entre os aspectos linguísticos e sonoros da canção com o papel das normas musicais mencionado por Schurmann (1990) na citação acima, praticadas, por uns, para imposição e consolidação “de uma estrutura social de dominação”; e “violadas”, por outros, para a tendencial ruptura em relação à mesma canção.

A audição da melodia introdutória alude à liturgia da missa católica¹⁴. A execução melódica ascendente e sem padrão rítmico pode ser interpretada como a presença do governo autoritário que ficará mais notória à medida que se iniciar o texto cantado. É o efeito sonoro daquilo que tem suas origens no canto gregoriano e, conseqüentemente, em seus princípios disciplinadores e dominadores. Esse ambiente religioso, entretanto, não está imune à inserção de elementos próprios ao canto heterofônico, com destaque à melodia descendente e à divisão de vozes que podem, por sua vez, ser interpretadas como a presença dos cidadãos e dos artistas insatisfeitos com o *status quo* do qual fazem parte (isto é clarificado na letra).

Quanto aos movimentos melódicos ascendentes e descendentes, ainda, é muito comum que sejam associados à alegria e à tristeza, respectivamente (SCHURMANN, 1990, p. 73). Essa conotação é favorável, em algum nível, à canção, principalmente no que diz respeito à tristeza. Esta atravessará sua letra do começo ao meio, dando lugar, depois, a um misto de dor, tristeza e revolta, como se notará a partir das terceira e quarta estrofes.

¹⁴ Aqui é útil trazer o exemplo da canção “Sentinela”, de Milton Nascimento e Fernando Brant. Também ela é gravada duas vezes, uma em 1969 e a outra em 1980. Nesta última, coloca-se um coro introdutório que alude a uma missa de sétimo dia, à semelhança do coro de “Cálice”. Outro ponto em comum: em ambas a ideia é lamentar os mortos da ditadura.

Deste modo, os 20 primeiros segundos¹⁵ sinuosos do fonograma instalam um ar medieval e, ao mesmo tempo, um ambiente dual, que prepara o ouvinte para os próximos 3 minutos e 42 segundos de música. Esses darão, gradualmente, concretude ao choque entre as forças de dominação (militares) e as forças de resistência (cidadãos, sobretudo, artistas), através de recursos textuais e acústicos, dos quais se destacam as imagens bíblicas subvertidas presentes na letra e as construções melódicas, os arranjos instrumentais e a atuação do coral presentes na composição musical (melodia/harmonia/ritmo).

Após a introdução, o primeiro verso do refrão (“Pai, afasta de mim esse cálice”) apresenta uma construção linguística que remete diretamente à narrativa bíblica, encontrada nos evangelhos de Mateus, Marcos e Lucas. Esta descreve a prece do Cristo no Monte das Oliveiras, o qual pede a Deus que o livre do “cálice”, símbolo da dor e do sofrimento futuros pelos quais terá de passar: o flagelo a crucificação e a morte. Segue a narrativa na íntegra, segundo o evangelho de *Marcos*: “[...] *Aba*¹⁶, Pai, todas as coisas te são possíveis; afasta de mim este cálice; não seja, porém, como eu quero, mas o que tu queres” (In: Bíblia Sagrada. Marcos 14:36 - Almeida Corrigida e Revisada Fiel).

O modo como Jesus se dirige a Deus no versículo acima não é recorrente, especialmente no Antigo Testamento. Não era comum a um judeu se referir a Deus como “pai”, tampouco utilizar a expressão “Aba”. O dicionário teológico do Novo Testamento (*Theological dictionary of the new testament*) comprova isso ao mencionar, na definição do vocábulo “Aba”, que este, “quase nunca”, era aplicável a Deus no judaísmo. “Aba”, segundo os próprios judeus, soava desrespeitoso. Já no cristianismo, a mesma palavra é descrita como algo que denota “intimidade infantil e confiança, não desrespeito”, expressando o novo relacionamento com Deus, anunciado e praticado, pela primeira vez, por Jesus¹⁷.

De posse das definições da palavra “Aba”, é possível dizer que o vocábulo “pai”, presente na oração de Jesus, acrescido do vocábulo “aba”, assume uma conotação de autoridade diferente da noção comum que se tem, associada, em suma, a alguma forma de força ou violência, como menciona Hannah Arendt (ARENDR, 1992, p. 129). A autoridade desse “pai”, expressa nas narrativas bíblicas, não parece dispor de algum meio de coerção. Não parece, tampouco, advir pelo uso da força e da violência, característico de um governo tirânico ou ditatorial, que elimina, por sua vez, forçosa e arbitrariamente, a liberdade de

¹⁵ Ouvir a faixa 10 do cd.

¹⁶ Segundo o dicionário de teologia do novo testamento, a palavra “Abba” é de origem aramaica e é um modo familiar de dizer “pai”. Cf. KITTEL, Gerhard. FRIEDRICH Gerhard. *Theological dictionary of the new testament*. Translated by Geoffrey W. Bromiley. 1ª Ed. 1985, p. 3.

¹⁷ Id. (p. 3).

expressão, a tomada de decisão e a participação dos cidadãos na construção de um espaço comum.

Ao contrário disso, apesar da figura paterna, expressa na narrativa acima, deter autoridade e poderio, além de um propósito que depende da obediência do “filho”, exerce-os sem impedir a réplica, a contestação, a manifestação do mesmo. A figura do “filho” tem liberdade para falar, ademais, para pedir algo que contrarie a vontade daquele que lhe é superior (“Pai [...] afasta de mim este cálice [...]"). Com efeito, a relação hierárquica existente entre os dois não parece resultar de ameaças ou mesmo barganhas. A obediência (do “filho”) é voluntária. É verdade que autoridade pressupõe obediência, mas, neste caso, esta não parece ser fruto de imposição.

Em resumo, deduz-se que o “filho” tem espaço para expor sua contrariedade frente à causa paterna que aponta para a tortura e para a morte. Falar não é proibido, ainda que o pedido seja o oposto do que se gostaria de ouvir e, mesmo diante de monótonas repetições (três vezes dizendo as palavras “Pai, afasta de mim este cálice”), não há uma interrupção sequer. Pelo contrário, um anjo é enviado do céu para fortalecê-lo, algo que confere à narrativa uma conotação de cuidado e encorajamento da parte do “pai” em relação ao “filho” (In: Bíblia Sagrada. MARCOS 14:39-40; LUCAS 22:43 - Almeida Corrigida e Revisada Fiel).

Na canção, entretanto, o mesmo texto parece assumir conotações avessas à narrativa bíblica. O “filho” não tem a mesma sorte (ou o mesmo “pai”). Suas condições são outras, diferentes daquelas referentes à simbologia cristã. Não há, na letra, espaço para contestações ou pedidos de outra ordem. A homofonia das palavras “cálice e cale-se”, juntamente com outras expressões ao longo da letra, converge para o mesmo sentido:

Pai, afasta de mim esse *cálice*/.../Mesmo *calada a boca*, resta o peito/...]
Como é difícil *acordar calado*/.../Esse silêncio todo me atordoa/.../Essa
palavra presa na garganta/.../Mesmo *calado o peito*, resta a cuca/...].

Não se pode perder de vista que esse “cálice/cale-se”, devido ao seu duplo valor semântico, pressupõe violência. Nesse sentido, além da problematização do “calar”, no interior da canção, há também o exercício da força, a prática da violência. Logo, este “pai” não visa somente o cerceamento da voz do “filho” (“cale-se”). Seu objetivo avança até a “ingestão” forçada do conteúdo deste “cálice”, o qual é intragável:

O Cálice, que seria sagrado, na verdade, encontra-se conspurcado pelo vinho

sacrificial que é o sangue dos cidadãos assassinados pelo regime de exceção. Não é o sangue sagrado da doação, mas o vinho tinto, líquido obscuro, do sacrifício daqueles que lutaram por liberdade e foram imolados/assassinados nas câmaras de tortura, dando a vida pelo ideal de liberdade e justiça, em prol da coletividade. [...] O vinho – tinto de sangue – não é um símbolo que redime as culpas, mas apresenta a vida das pessoas aniquiladas pela força bruta da ditadura. Dia a dia, como num ritual às avessas, o sangue dos presos políticos torturados e mortos nos porões do regime era servido à sociedade num cálice simbólico (FONSECA, 2013, p. 35).

Trata-se, portanto, de uma voz imponente que silencia e obriga. Nestes termos, não se pode mais falar no exercício da autoridade, pois, como menciona Hanna Arendt (1992, p. 129), “[...] onde a força é usada, a autoridade fracassou”. Assim, para que haja a ingestão de um “cálice”, cujo conteúdo foi alterado e cujo sabor é “desagradável”, só resta o uso de “força bruta:

[...] De vinho tinto de sangue/Como beber dessa bebida amarga/Tragar a dor,
engolir a labuta/[...]/Tanta mentira, tanta força bruta

Há, ainda, a diferença quanto à posição do “cálice” bíblico e o “cálice” da canção, traduzida pelo emprego dos pronomes “este/esse”. No primeiro caso (*Este cálice*), a suposição é a de que, pelo emprego do pronome “este”, esteja próximo a quem fala, ou seja, na mão do “filho”, que prima pela obediência. No outro caso, o pronome demonstrativo utilizado é (“esse”), cuja aplicação modifica a posição do “cálice”. Este, agora, está próximo da pessoa com quem se fala, situação que denota desobediência por parte do “filho”. Claro, esse “cálice” não é efêmero como o bíblico, cujo ritual carece da tortura e morte literal apenas uma vez, para depois realizar-se, simbolicamente, através de pão e vinho. Por isso, a vontade desse “filho” é, certamente, distanciar-se do referido “cálice”, afinal, em vez de simbólico, é diabólico.

Ademais, a canção não tem vestígios de uma relação íntima, respeitosa, encorajadora entre os personagens. O “filho”, inclusive, lamenta o fato de “pertencer” a esse “pai” e deseja, a todo custo, se “emancipar” (ao contrário do “filho” bíblico que prima pela obediência):

[...] De que me vale ser filho da santa/melhor seria ser filho da outra/[...]/
Quero *perder* de vez *tua cabeça* [cálice]/Minha cabeça *perder teu*
juízo/[cálice]/Quero cheirar fumaça de óleo diesel/[cálice]/Me *embriagar* até
que alguém me esqueça/[cálice]

Os versos do refrão 1, analisados a partir do ponto de vista da dimensão textual, podem ser enriquecidos levando-se em conta as características expressivas localizadas no nível da dimensão acústica.

O texto “Pai, afasta de mim esse cálice (3X) / de vinho tinto de sangue”, como salienta Walter Garcia (2014, p. 131), é cantado, performaticamente, “com amargura por Chico Buarque e, sobretudo, por Milton Nascimento”. A ausência de padrão rítmico contribui para a *performance vocal* que permite o alongamento de algumas palavras ou sílabas por parte dos intérpretes, imprimindo a mesma um ar de sofrimento que reforça o sentido de prece dolorosa do refrão¹⁸.

Vale observar, ainda nesse trecho, a importante função que desempenha a construção melódica para acentuar a expressividade do texto. Por se tratar de uma oração de destaque nas escrituras, a qual ficou marcada pelo alto teor de agonia e aflição expresso nas palavras do Cristo, nada mais justo do que a tentativa de potencializá-lo, na canção, através de recursos sonoros. O resultado é analisado e descrito por Walter García (2014):

Cantado três vezes, o verso “Pai, afasta de mim esse cálice” tem a expressão de súplica e o efeito de sofrimento intensificados pelo modo como se organizam as três primeiras frases musicais, ou seja, pelo movimento ascendente que altera as notas iniciais/finais das frases (Sol#; Lá; Si) e as notas do salto de 8ª (Si – Si; Dó – Dó; Dó# – Dó#) (GARCÍA, 2014, p. 131).

Este movimento ascendente, além de acentuar “a expressão de súplica” e “o efeito de sofrimento”, é capaz de reforçar o apelo ao afastamento do “cálice”. O “filho” da canção, assim como o “filho” bíblico, insiste na repetição dos versos iniciais (3X). Estes são traduzidos na estrutura da melodia vocal, realizada também a partir de três frases melódicas semelhantes. Contudo, não para por aí o esforço dos compositores em reiterar, musicalmente, o que o texto diz.

A repetitiva súplica pelo afastamento do “cálice” se traduz no modo como se organiza a sucessão de notas entoadas pelos intérpretes. A cada vez que é cantado o verso acima (três vezes), as notas (ou melodia vocal) entoadas para pronunciar as palavras “afasta” e “cálice” dão saltos ascendentes (Si – Dó – Dó#) (Sol# – Lá – Si), convergindo com a ideia do afastamento expresso na letra. Em outras palavras, a cada verso essas notas ficam mais

¹⁸Ouvir a faixa 9 e 11 e atentar para o modo como são cantadas as palavras “cálice” (0:30), “cálice pai” (0:42) e “cálice” (0:51). A *performance vocal* acentua a conotação de prece lamentosa e a sensação de tristeza, dor, lamento.

agudas, *afastando-se*, gradualmente, de sua posição inicial na pauta musical, como mostra o quadro abaixo:

QUADRO 5 - Ascendência melódica sinalizando a ideia do "afastamento do cálice"

| Notas | Primeiro Verso | Segundo Verso | Terceiro Verso |
|-------|----------------|---------------|----------------|
| Dó# | | | fas- |
| Dó | | fas- | |
| Si | fas- | | ta cá- li- ce |
| La# | | | |
| Lá | ta | ta cá- li- ce | Pai |
| Sol # | Pai cá- li- ce | Pai | |
| Sol | | | |
| Fá # | | | |
| Fá | | | |
| Mi | | | |
| Ré # | | | |
| Ré | | | |
| Dó # | | | a- |
| Dó | | a- | |
| Si | a- | | |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

Assim se concretiza o primeiro refrão, cantado duas vezes, uma por Chico Buarque e outra por Milton Nascimento, sem a utilização de instrumentos musicais, nem padrão rítmico, permitindo maior mobilidade à interpretação vocal, conferindo aos versos um acréscimo de lamento e solenidade que lhe são inerentes. Ao seu favor se estrutura a melodia também, contribuindo para o reforço de sentido do texto. A junção desses fatores é capaz de instaurar na canção, segundo pontua Walter García (2014, p. 131), uma espécie de prece sofrida, suplicante e monótona¹⁹.

O caráter religioso, contudo, sofrerá, ao longo dos próximos minutos de *Cálice*, profundas alterações. As interpolações entre estrofe e refrão (tanto no nível textual, quanto no nível musical) darão conta de subvertê-lo, fazendo com que seu teor lamentoso e suplicante dê lugar a outro, revoltoso e de protesto. Todavia, essa mudança não ocorrerá subitamente. Far-se-á necessário, então, analisar as partes subsequentes da canção dividindo-as em blocos comparativos. O primeiro será composto por estrofe 1, refrão 2, estrofe 2, refrão 3; o segundo, por estrofe 3, refrão 4, estrofe 4 – contrastando-os, ainda, com o refrão 1 da canção.

¹⁹ Com relação à monotonia (e a importância das estruturas melódicas na construção/reforço de seu sentido), o referido autor menciona que a mesma será traduzida e confirmada pela estrutura melódica das estrofes que virão logo adiante, formadas por quatro frases melódicas semelhantes, aludindo à repetição no nível textual (GARCIA, 2014, p. 131-132).

uniformidade à melodia. Deve-se destacar também, como ruptura (gradual) da liturgia, a desrespeitosa construção “filho da outra”, que sugere, pela sonoridade das rimas anteriores, a troca de “outra” por “puta”.

Com isso, o comportamento suplicante do “filho” no refrão 1, traduzido pelo modo como foram entoados os versos iniciais, sofre considerável alteração a partir do refrão 2. Os versos continuam os mesmos (“Pai, afasta de mim esse cálice...”), porém o modo como são cantados é diferente.

Devido à já mencionada entrada de padrão rítmico, o refrão 2 é cantado com uniformidade por Chico Buarque e Milton Nascimento, os quais não alongam mais as palavras para sugerir lamento: de dolorosa, a voz lírica passa a assumir um teor mais agressivo (Cf. PERRONE, 1988, p. 95). Parece que o “filho” se desobriga de suplicar a esse “pai” que o aflige. É preciso frisar, todavia, que essa mudança de tom ocorre aos poucos. O “filho” vai se tornando cada vez mais irreverente.

O refrão 2 apresenta novos aspectos sonoros em relação à execução musical. Nele, diferente do primeiro refrão, a harmonia não mais é feita pelo coral, e sua construção melódica é realizada através de violão e teclado (ou órgão). Este último se destaca, pois, ataca as notas no contratempo (ou tempo fraco), fenômeno musical denominado síncope ou síncope, que desloca o acento rítmico do tempo forte de um compasso para outro que tem batida fraca²¹. Se compreendermos o acento rítmico como um golpe desferido sobre um tempo fraco dentro de um compasso e esse tempo fraco como a representação do artista ou mesmo da sua voz (fragilizada/censurada) sobre a qual o golpe (da censura) é dado, o refrão 2 revela perseguição e resistência (Cf. NEGREIROS, 2011, p. 123-124).

Como se vê, as convergências entre os aspectos linguísticos e sonoros no refrão de “Cálice” são recorrentes, inter-relação essa que conta com mais um elemento que correlaciona texto e música.

Como mencionado anteriormente, a palavra “cálice” é homófona da palavra “cale-se”, as quais, diga-se de passagem, constituem o eixo da canção. Nesses termos, Charles A. Perrone (1988, p. 95) diz que a enunciação ambígua de “cálice/cale-se” advém, nos refrãos (e somente neles), do discurso de um falante apenas. Não se trata do pedido “afasta de mim esse cálice” respondido com um “cala a boca” (cale-se) por outra voz. É, ao contrário, a ressonância (ou uma espécie de eco) das palavras e pensamentos da mesma voz (lírica). Isto é traduzido no campo sonoro, quando Chico Buarque entoa a primeira palavra do primeiro

²¹ Ouvir a faixa 13 do cd.

verso (“pai”), repetida, em seguida, pelo coral, causando também a mesma sensação ressonante²². Em vista da conjectura de Perrone (1988) (talvez) que os intérpretes não cantam, em momento algum, com vozes divididas. Chico Buarque e Milton Nascimento sempre entoam a mesma linha melódica nos refrãos, aludindo à imagem e à imagem projetada ou refletida de um mesmo personagem²³.

Resistir à perseguição é tema da segunda estrofe, que aprofunda a problematização da censura e a busca de expressão por parte do artista. É tamanha a dificuldade de (r)existir nessas condições e de se manifestar:

Como é *difícil* acordar calado/[...]/Quero lançar um grito desumano/[...]/
Esse silêncio todo me atordoa

Já o refrão 3 é semelhante ao refrão 2 em todos os aspectos menos um. Ao compará-los, nota-se uma pequena mudança em relação à *performance* vocal dos intérpretes. No refrão 2, Chico Buarque canta a primeira linha (“Pai, afasta de mim esse cálice”) e, nas três restantes, é acompanhado, em uníssono, por Milton Nascimento. No refrão 3, contudo, Chico Buarque entoa as duas primeiras linhas sozinho e Milton Nascimento só começa a acompanhá-lo a partir da terceira linha²⁴. Nota-se aí um sutil recurso, cuja supressão de vozes alude à problematização do calar – no último verso, serão os instrumentos e o tempo do último compasso que serão suprimidos (drasticamente).

A contar do término do refrão 3, o próximo bloco desta versão de “Cálice” será consideravelmente diferente do primeiro bloco e o diálogo entre letra e música será mantido.

A terceira estrofe, que inicia o referido bloco, é precedida de um interlúdio²⁵ que parece mudar algumas intenções da canção. A dimensão religiosa criada, no início, através de recursos sonoros – a execução vocal em coro, ausência de padrão rítmico, melodia ascendente e descendente, dentre outros – é subvertida pela nova execução melódica, um interlúdio introduzido, orquestralmente feito à base de instrumentos percussivos (possíveis tons de uma bateria) e violão. A melodia executada pelo violão, uma escala realizada com notas graves apenas, acrescida de um “rufar de tambores” através dos tons da bateria, expressa escuridão, obscuridade e confusão. A música do referido interlúdio se assemelha à música de guerra,

²²A sensação de eco, resultado do que é chamado na teoria musical de *cânone ou delay*, fica evidente na estrofe 4 de “Cálice”, cujas repetições aumentam a cada linha da referida estrofe. Na faixa 19 do cd que acompanha a presente pesquisa, é possível conferir mais claramente o efeito mencionado.

²³No vídeo-clip da canção, o refrão 2 enquadra a imagem de Chico e Milton cantando em uníssono, trabalhando a noção de imagem e imagem refletida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HcyV-SgZnGQ>.

²⁴Ouvir a faixa 15 do cd.

²⁵Ouvir a faixa 16 do cd.

utilizada nos campos de batalha²⁶. Se comparados interlúdio e coro inicial, dir-se-ia que se referem a temas diferentes.

Não só os aspectos sonoros voltam mudados, mas o texto da terceira e quarta estrofes também. Restam poucos vestígios do lamento inicial e o espaço textual da estrofe 3²⁷ é ocupado por protestos e reflexões provocativas, sem deixar de fora, é claro, a tematização do calar (FONSECA, 2013, p. 39). Até mesmo a “boa vontade” é contestada quando se vive numa realidade cerceadora, como aquela ao redor do AI-5.

De muito gorda a porca já não anda/[...]/Como é difícil, pai, abrir a porta/Essa palavra presa na garganta/[...]/De que adiante ter boa vontade/[...]

Sobre esses versos, Aleilton Fonseca (2013) compõe magistral análise:

A ditadura é um sistema de ação, gerenciamento e governo da sociedade. Aqui ela é ironizada como “porca gorda”, que emperra, que não anda, pois obriga os cidadãos a ficarem estáticos diante do poder. E, assim, o poder também fica estático, em posição de vigilância dos cérebros e dos braços e das pernas, operando a contensão arbitrária contra o direito de pensar, ir e vir, e fazer. A palavra é – presa –, detida antes de se manifestar, ainda na garganta (FONSECA, 2013, p. 31-41).

Interpolado a essa estrofe está o refrão 4²⁸ (será a última vez que o refrão será entoado), quase imperceptivelmente diferente daqueles que o antecederam. A execução melódica dos versos “Pai, afasta de mim esse cálice/de vinho tinto de sangue” está mais agressiva, e todas as linhas, exceto a palavra “pai” inicial, são cantadas em uníssono por Chico Buarque e Milton Nascimento. Pode ocorrer aqui uma pergunta sobre a referida supressão apontada no primeiro bloco de “Cálice”, no qual os refrãos 2 e 3 se diferenciavam pela perda da voz de um dos intérpretes na execução de um dos versos do refrão. A partir deste refrão (4), comparação semelhante não poderá ser realizada, afinal, não haverá um quinto refrão para o contraste.

Há, portanto, uma ruptura no encadeamento lógico que a própria canção estabeleceu, organizando-se a partir da sequência – estrofe/refrão – a que o próprio ouvinte se habituou.

²⁶ Os instrumentos, sobretudo os percussivos, eram utilizados para transmitir ordens, organizar as hordas e imprimir medo no inimigo (CARVALHO, Vinicius Mariano de. *História e tradição da música militar*. Sem data. Acessado em: 10 de maio de 2015. Disponível em: <http://www.ecsbdefesa.com.br/fts/MUSICAMILITAR.pdf>).

²⁷ Ouvir a faixa 17 do cd.

²⁸ Ouvir a faixa 18 do cd.

Nesses termos, a supressão é ainda mais intensa que no primeiro bloco, não anulando apenas a voz de um dos cantores de uma única linha, mas, todas as vozes, linhas e sons.

A última e decisiva estrofe resgata novamente terminologias que são análogas à esfera cristã. Palavras como “consumado” e “pecado” fazem conexão com a continuidade da narrativa bíblica, citada no começo da análise, apontando para a morte e ressurreição do Filho de Deus – redenção. A hipótese de mudança é cogitada e os resquícios de esperança (“mesmo calada a boca resta o peito/mesmo calado o peito resta a cuca”) somados a um misto de revolta, coragem e utopia:

QUADRO 7 - As vozes encarnando "filho" e "pai"

| Fala o filho | Manifesta-se o pai |
|-------------------------------------|-------------------------------|
| Talvez o mundo não seja pequeno | [cálice] |
| Nem seja a vida um fato consumado | [cálice, cálice] |
| Fala o filho | Manifesta-se o pai |
| Talvez o mundo não seja pequeno | [cálice] |
| Nem seja a vida um fato consumado | [cálice, cálice] |
| Quero inventar o meu próprio pecado | [cálice, cálice, cálice] |
| Quero morrer do meu próprio veneno | [pai, cálice, cálice, cálice] |

Fonte: SOBREIRA, 2016.

Enfim o “pai” se manifesta. O coro incorpora o arbítrio e o ódio paterno que, devido à possibilidade de emancipação desse audacioso “filho”, irrompe em frenéticas tentativas de silenciá-lo. A potência vocal é tamanha, que a palavra “cálice”, a partir do segundo verso, começa a ecoar²⁹. Nesse ponto, se é permitido uma extrapolação, pode-se dizer que esse eco também tem valor semântico. A reverberação pode remeter às instituições religiosas (igrejas) antigas, cujas paredes, construídas em pedra, possibilitavam o eco constante dos sons. Isso é representativo, na canção, da dura (pedra) realidade que empareda os arredores do personagem, cujo “pai” e seus gritos ensurdecadores perturbam até a alma. Quando não é o silêncio (censura) que enlouquece e domina tudo, é o grito ecoante (tortura) que o faz.

O final é inesperado. No quinto verso da última estrofe, o “cale-se” (linhas 5 e 6, onde, como vimos, canta o pai), que é cantado pelo coral e que, além de incorporar arbítrio e ódio

²⁹Segue áudio demonstrativo – faixa 19.

paternos, sinaliza a “problematização do calar”, torna-se mais contundente, silenciando quase tudo: desaparece o som de todos os instrumentos³⁰. A única exceção é a voz do intérprete, cujo esforço se estende ao limite – talvez a gravação de voz dobrada de Chico Buarque traduza o referido esforço. Porém, ao passo que o “filho” insiste em ressaltar, corajosamente, seus desejos (“quero perder de vez tua cabeça [...] quero cheirar fumaça de óleo diesel”), o “cale-se” paterno (entre as linhas dos versos) logra maiores resultados. Esta afirmação parece duvidosa, uma vez que o “filho” conclui a execução vocal de todos os versos da estrofe 4. Ele, contudo, é impedido de entoar o refrão por uma última vez, o qual já é esperado pelo ouvinte devido à lógica que a música estabelece ao longo de sua execução, como já foi mencionado.

Agrega-se a isso, ainda, a impressão de que a canção “acaba antes do fim”. Isso ocorre pelo fato de o intérprete encerrar a melodia vocal no tempo 2 de um compasso composto por quatro tempos. E como só resta o som da melodia vocal, pois o som dos instrumentos fora suprimido há alguns segundos, fica uma forte impressão de que a canção termina ali, juntamente com o pronunciamento da última sílaba da palavra “cálice” (3’59”). Os segundos continuam contando até que se complete 4’02” minutos de música, porém os derradeiros 3 segundos passam em silêncio. Soa até irônico, mas parece que a referida canção tem sua reprodução novamente boicotada/interditada.

“Cálice” tem mais refrãos do que estrofes. São cinco contra quatro, se se pensar na quantidade de vezes que são cantados/cantadas (aquele, cinco vezes, pois na primeira vez é cantado duas vezes, e estas, quatro vezes, pois cada uma é cantada apenas uma vez). Não há equilíbrio, portanto, entre o número de refrãos e estrofes. Os refrãos têm mais peso e isso talvez não ocorra por acaso. Ainda que cada um deles seja composto, na esfera linguístico/poética, pela voz do “filho”, o número de pedidos (“Pai, afasta de mim este cálice”) sem resposta (quatro refrãos) sinaliza a supremacia de um “pai” que parece simplesmente ignorá-lo. Na esfera musical, o caráter de superioridade do “pai” em detrimento do “filho” é sinalizado por, pelo menos, três recursos sonoros, como já visto: a) a predominância da nota *Sol#* (representativa do “pai”) em relação à nota *Fá#* (representativa do “filho”); b) a entrada de padrão rítmico de um refrão para o outro, sugerindo, talvez, que a força desse “pai” é maior que a força desse “filho” que, por mais que se esforce para alcançar o “afastamento/utopia” ao longo de cada refrão, mais parece ser puxado por seu “pai” e aproximado novamente do detestável “cálice/realidade”; c) a supressão de vozes a cada refrão e a supressão de instrumentos no último.

³⁰ Ouvir a faixa 19 do cd.

Diante disso, é como se os cinco refrãos da canção fossem o espaço do “pai”, enquanto as quatro estrofes, o espaço do “filho”. Aquele predomina sobre este, assim como a censura (a repressão e tortura também) predominou durante a ditadura militar, sobretudo depois do AI-5. É por isso que a resposta àquela pergunta, sobre a representatividade ou não dos recursos sonoros utilizados em “Cálice”, se inclina ao sim. A interdição/proibição da referida canção juntamente com os cortes do microfone de Chico Buarque no *Phono 73* se parecem com aquela interdição presente no final da versão gravada em 1978. Assemelham-se àquelas supressões de vozes (ora Milton canta, ora Milton não canta) e de instrumentos.

À guisa de fechamento, diferente do Cristo do século I, morto pela rebeldia popular na simbólica sexta-feira da Paixão, esse “cristo”, do século XX, é morto, numa diabólica “sexta-feira” de 1973 (*Phono 73*). O que resta é apenas especulação. Se “Cálice” se resume, musicalmente, em quatro estrofes e cinco refrãos iniciados pela palavra “pai”, não é muito dizer que esses cinco refrãos são uma referência (subliminar) aos cinco anos pelos quais a referida canção passou, censurada. Também, e para além do trocadilho, pode-se dizer que ali, cantando “pai”, cinco vezes, o intérprete também pode estar cantando (P)AI-5 – cinco vezes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção popular brasileira, como se viu, assumiu postura de oposição ao regime militar enquanto este vigorou – pouco mais de duas décadas (1964-1985). Essa proposição foi a que impulsionou o principal questionamento desta pesquisa, a saber: é possível que os componentes estritamente musicais (melodia, harmonia, ritmo) contribuam significativamente para a construção de sentido de uma canção? Ou seja, será que, assim como a letra, a melodia, a harmonia, o ritmo, a performance vocal/instrumental, etc., guardam sentidos/significados capazes de serem analisados/interpretados? Com base em alguns aspectos observados ao longo deste trabalho, podemos dizer que sim.

O primeiro aspecto que fundamenta essa conclusão diz respeito ao fato de a canção ser um objeto em que há uma espécie de concatenação de letra, música e performance, como vimos no primeiro capítulo desta pesquisa. Assim, se a letra de canção é criada com a finalidade primeira de ser cantada, e não de ser lida, ela pode/deve ser estudada na forma dentro da qual foi concebida, isto é, conectada com sua respectiva melodia, harmonia, ritmo, performance, dentre outras.

Não significa dizer com isso que não devamos/possamos estudá-la separando a dimensão verbal da musical. Essa prática foi e é recorrente desde a década de 1970, no Brasil, e possibilitou à canção o reconhecimento como artefato cultural e a entrada no universo acadêmico como objeto de análise, sobretudo, literária. Aliás, renomados pesquisadores como Anazildo Vasconcelos da Silva, Affonso Romano de Sant’Anna, Adélia Bezerra de Meneses, dentre outros, a analisaram privilegiando seu conteúdo verbal (raras vezes o musical), prática que rendeu, além de exemplares interpretações acerca dos diversos sentidos presentes no interior de suas letras, um vasto acervo bibliográfico que tratou e trata as canções populares brasileiras como objeto de estudo.

Mais tarde, porém, estudiosos como Luiz Tatit, Lorenzo Mammi, Arthur Nestrovski, Walter García, dentre outros, passaram a analisar os aspectos textuais da canção sem separá-los dos aspectos musicais, sinalizando para o fato de que uma análise dita “completa” precisaria partir não da separação das dimensões da canção, mas sim de sua *relação* para a construção do sentido, afinal, a canção é estruturada por elementos que se inter-relacionam. A partir dessa perspectiva, passamos a entender que ler canção é ler seu poema (letra) e sua música (melodia/harmonia/ritmo) em conjunto, pois estes agem complementarmente e se relacionam para a construção do sentido.

Essa leitura implica no segundo aspecto que fundamenta nossa conclusão. O poema, como vimos, é organismo feito de palavras, inclinado, historicamente, a ter sentido/significado, e que constitui a letra da canção. A música, ao contrário, organismo feito de sons que normalmente partem da não significação e que constituem a parte melódico-harmônico-rítmica da canção. Essa lógica implicou no fato de que, se algo, nesse caso a música, não pudesse ser captado, descrito e analisado em palavras, não poderia, por conseguinte, conter “sentido de verdade”. Assim, a ligação do poema com o universo das palavras e, contrariamente, a ligação da música com o universo dos sentimentos e das emoções, fez com que aquele, ao longo da tradição acadêmica do discurso, ocupasse, frequentemente, o lugar central no estudo das canções e, conseqüentemente, figurasse como o seu principal (quando não, único) objeto de estudo – afinal, era a palavra que podia ser isolada para análise, interpretação e transmissão do sentido.

Percebemos aí certa convenção. Quer dizer que a música, no interior da canção ou de um modo geral, está fadada a não constituir sentido algum? A nossa crença (e a de inúmeros pesquisadores), como já vimos ao longo desta pesquisa, é que não. Ainda mais quando se trata de um objeto, a canção, em que letra e música são concebidas mutuamente e dialogam entre si para a construção do sentido.

Soma-se a isso um terceiro aspecto que aponta para a conexão que a canção popular brasileira tem com o projeto global do Modernismo Brasileiro. Nessa linha, a canção se mostra como gênero, por excelência, que veicula as temáticas relativas à Tradição Republicana, relativas à nação, relativas ao povo brasileiro. Resulta disso uma espécie de vocação da canção. Ao contrário da Música, cuja tendência é não ter sentido, a canção, ancorando-se neste, parece consagrar uma relação de representação: a canção é o país e o país é a canção. Em determinado momento (principalmente a partir de 1940), a canção passa a ser o principal gênero que aqueles que buscam dizer alguma coisa que julgam relevante recorrem para se expressar.

Na esteira disso, a canção passa, também, a ser um produto social. Um produto que, inserido no mercado do disco, no mercado da indústria fonográfica, vai, aos poucos, se profissionalizando, tornando-se, ao mesmo tempo, um dos principais veículos (talvez pela grande expansão através das mídias televisivas) de debate das questões mais cotidianas da vida brasileira. Quer dizer que a canção, apesar de nascer como uma espécie de mercadoria, torna-se, paulatinamente, espelho da nação. Nelas, isto é, em suas dimensões (letra, música, performance), é possível entrever a realidade brasileira (poético e musicalmente) que é ali representada.

A ditadura militar no país que o diga. As canções populares compostas nesse período pareciam atravessar a fronteira de uma composição musical cujo objetivo era o prazer estético, passando a uma composição com valor altamente ético: compor, em plena ditadura, confundia-se com se opor. Era como se, ao redor do regime militar, as canções adquirissem uma missão de criar e disseminar nova consciência em seus ouvintes, que apontasse para mudanças de cunho social, político, comportamental, dentre outras. Era como se as canções, seja qual fosse a temática trabalhada no interior de sua letra/música, tivesse um “ingrediente” em comum: a oposição à ditadura militar.

A representação da oposição presente nas dimensões “poético-musicais” das canções populares brasileiras, sobretudo, naquelas analisadas neste trabalho (“Apesar de você”, “Pra não dizer que não falei das flores” e “Cálice”) constitui o último aspecto que fundamenta a conclusão de que a dimensão musical da canção (melodia/harmonia/ritmo), além de contribuir significativamente para a apreensão de seu sentido, pode e deve ser analisada e interpretada, tornando, assim, evidente o fato de que, apesar de haver a possibilidade de recorrermos apenas à sua dimensão textual/verbal (letra), fazendo isso estaremos, inevitavelmente, não só conceituando certa dimensão em detrimento de outra, como também correndo o risco de propor uma análise/interpretação incompleta do referido objeto.

E se temos razão em pensar assim e em voltarmos nosso olhar para o valor expressivo da dimensão musical da canção e, além disso, para a relação entre letra e música em seu interior, ela se deve ao vasto arcabouço teórico (AGUIAR, CAMPOS, DIETRICH, FINNEGAN, GARCÍA, MAMMI, NESTROVSKI, PERRONE, TATIT, etc.) que sinaliza para a mesma direção e às análises que procedemos ao longo destas páginas.

Vimos em “Apesar de Você”, por exemplo, como a dimensão melódica (notas “Sí” e “Dó”), em relação com a dimensão textual (advérbios “hoje” e “amanhã”), reforçava a tensão entre realidade e utopia no interior da referida canção. Vimos, também, em “Pra não dizer que não falei das flores”, o quanto a ideia de anti-uniformização presente na letra, traduzida, principalmente, pelo uso da palavra “caminhando” no refrão, foi reiterada pelo uso do compasso ternário e do ritmo “guarânia”, sem deixar de mencionar a gravação em afinação fora de padrão (em vez de 440 hertz, a música é gravada entre 447 e 450 hertz), sinalizando, ainda mais, uma espécie de não encaixe naquela realidade de uniformização, de obrigação, promovida pela ditadura militar.

Em “Cálice”, finalmente, percebemos o quanto a apreensão do sentido de uma canção depende de uma análise da relação das dimensões textuais, musicais e performáticas. Ali, no interior dessa canção, há, como vimos, saltos melódicos análogos à ideia do afastamento do

“cálice” presente na frase “Pai, afasta de mim este cálice”; há a tensão histórica entre dominador e dominado impressa tanto nas palavras “pai” e “filho” quanto na melodia ascendente do refrão e descendente das estrofes – além da predominância das notas Sol# (representativa do “pai”) e Fá# (representativa do “filho”); há a performance vocal, ora lamuriosa pela ausência de padrão rítmico, ora revoltosa pela entrada de padrão rítmico, semelhante à conotação de pedido que, ao longo da letra, se converte numa (quase) ordem dada pelo “filho” a seu “pai”, sinalizando uma espécie de tentativa de emancipação; há, ainda, a supressão das vozes e dos instrumentos, além da suposta supressão do último tempo do compasso final da canção, aludindo e reforçando à problemática do calar que se constrói ao longo de toda sua letra.

Por meio de tais proposições, torna-se oportuno encerrar esta pesquisa dizendo que o espectro de possibilidades que jaz no interior da relação entre as dimensões textual e musical da canção é rico e, embora complexo, passível de análise/interpretação. A canção, assim, antes de ser um fato textual ou um fato musical, é “arte-e-fato”, capaz de representar inúmeros acontecimentos relacionados ao seu contexto de criação, neste caso o contexto de oposição à ditadura militar, proporcionando ao seu ouvinte uma experiência estético-ética com vistas à realização daquilo que seu conteúdo “verbo-musical” alude, remetendo-o, assim, à condição fundamental do (r)existir no contexto ditatorial.

Esperamos, assim, contribuir para o avanço nas pesquisas que promovem a inter-relação entre arte literária e arte musical, com vistas a reforçar não só as afinidades entre poema e música, mas, sobretudo, a existência de uma ação complementar entre letra e música na construção do sentido. Esperamos contribuir, ainda, para reflexões acerca do significado da ditadura militar durante os anos que vigorou no país.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Cristhiano. Apesar de você. In: FERNANDES, Rinaldo de. Et al. (Org.). *Chico Buarque: o poeta das mulheres, dos desvalidos e dos perseguidos*. São Paulo: Leya, 2013. p. 119-127.

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. São Paulo: Scipione, 1993. In: SILVEIRA, Dalva. *Geraldo Vandré: a vida não se resume em festivais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011. 182 p.

ALVARENGA, Oneyda. Música popular brasileira. In: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice. Et al. (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35. (V. 1).

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972. In: SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice. Et al. (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. 1 ed. Vol. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. p. 23-35. (V. 1).

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

ARENDT, Hannah. *Entre o Passado e o Futuro*. Trad.: Mauro W. Barbosa de Almeida. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 1992;

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa. Poesia e verso*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. 2761 p. Vol. II.

BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 17. ed. São Paulo: Ática (Bom Livro), 1983.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 5º ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BOSCO, Francisco. Cinema-canção. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.) *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*. São Paulo: Publifolha, 2007. Cap. 3, p. 41-90.

BUARQUE, C.; NASCIMENTO, M. “Cálice.” C. Buarque, G. Gil [Compositores]. In: ---. Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram, p1978. 1 CD. Faixa 2.

BUARQUE, Chico e NASCIMENTO, Milton. Cálice. Gilberto Gil, Chico Buarque. In: BUARQUE, Chico. Chico Buarque. Philips/ PolyGram, 6349 398, 1978. 1 LP, lado A, faixa 2.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1974. 2 ed. revista e ampliada

CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1.

CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000. p.181-198.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. 2v.

CANELAS NETO, José Martins et al. *Entrevista com Luiz Tatit*. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 34, n. 53, p. 33-42, dez. 2011.

CAVALCANTE, Berenice. Et al. (Org.). *Decantando a república – Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. 1 ed. Vol. 1. Rio de Janeiro, Nova Fronteira/ São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. 190 p.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. [Tese de doutorado] USP, Departamento de linguística da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.

Entrevista com Gilberto Gil. Youtube. Acesso em: 07/03/2015 às 18:23. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8CnSiaP-jL4>

FINNEGAN, Ruth. *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. 41 p.

FONSECA, Aleilton et al. Cálice que não se cala. In: *Chico Buarque: O Poeta das Mulheres, dos Desvalidos e dos Perseguidos/organizado por Rinaldo de Fernandes – São Paulo: LeYa, 2013 (p. 31-41).*

GALINDO, Cláudia Sabbag Ozawa. *Mulheres, Poesia e Música no tempo dos trovadores e dos cantadores modernos*. Londrina: Eduel, 2014.

GARCÍA, Walter. *Notas sobre “Cálice”* (2010, 1973, 1978, 2011). Música popular em revista. Campinas, ano 2, v. 2, p. 110-50, jan. – jun. 2014. Acesso em: 15/05/2015 às 08:37. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/viewFile/280/279>

GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 417 p.

Gilberto Gil explica a música “Cálice”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8CnSiaP-jL4>. Acesso em 31/08/2015.

HOMEM, Wagner. *Histórias das canções*: Chico Buarque. São Paulo: Leya, 2009.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

JOBIM, Tom e MENDONÇA, Newton. Samba de uma nota só. In: JOBIM, Tom. *Jazz Samba* (1962). 1 disco sonoro. Lado A. Faixa 2.

JOURDAIN, Robert. *Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. 441 p.

KITTEL, Gerhard. FRIEDRICH Gerhard. *Theological dictionary of the new testament*. Translated by Geoffrey W. Bromiley. 1ª Ed. 1985.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Ivã Carlos; TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 177 p.

LOPES, Ivan Carlos; TATIT, Luiz. *Ordem e desordem em “Fora da ordem”*. In: Teresa: revista de literatura brasileira. v. 4/5. São Paulo: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Ciências Humanas. Universidade de São Paulo; Ed. 34. 2003. p. 86-107.

MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova*. Novos Estudos CEBRAP, nº 34, novembro, 1992. São Paulo, CEBRAP, p.63-70

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003. 528 p.

MELLO, Zuzana Homem de, SEVERIANO, Jairo. *Nota sobre cálice*. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/letras/notas/n_zuza_calice.htm, acesso em 31/08/2015.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.

MENESES, Adélia Bezerra de. Tempo: tempos. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 147-159 .

NAPOLITANO, Marcos. *No entanto é preciso cantar*. In: 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014 (p. 92-118).

NEGREIROS, Eliete Eça. *Ensaçando a Canção: Paulinho da Viola e Outros Escritos*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011 (p.115-128).

OLIVEIRA, Acauam Silvério de. *O fim da canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. 2015. 412 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 2 ed. 352 p.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1996. 315 p.

PEREIRA, R.S. O Hino Nacional - Trilha Sonora do País. *Discutindo Literatura*, São Paulo, SP, p. 07 - 12, 01 jan. 2009.

PEREIRA, R.S. *O intelectual no romance de Graciliano Ramos*. 2004. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) Programa de pós-graduação em Letras – PUC-MINAS, Belo Horizonte.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras de música popular brasileira*. Tradução de José Luiz Paulo Machado. Rio de Janeiro: Elo, 1988.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. et al. Literatura e música. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003. Cap. 2, p. 49-73.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Chico Buarque: a música contra o silêncio. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004. p. 161-167.

SANTANNA, Affonso Romano de. "Chico Buarque: a música contra o silêncio". In: Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SARTRE, Jean-Paul. Que é literatura? São Paulo: Ática, 2004. 219 p.

SCHURMANN, Ernst F. A música como linguagem: uma abordagem histórica. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990. 186 p.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. A poética de Chico Buarque: a expressão subjetiva como fundamento da significação. Rio de Janeiro: Sophos, 1974.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. O protesto na canção de Chico Buarque. In: FERNANDES, Rinaldo de. (Org.) Chico Buarque do Brasil. Texto sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro. Rio de Janeiro: Garamond/Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p.173-178.

SILVEIRA, Dalva. Geraldo Vandré: a vida não se resume em festivais. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2011.

SNYDERS, Georges. A escola pode ensinar as alegrias da música? Tradução de Maria José do Amaral Ferreira; prefácio à edição brasileira de Maria Felisminda de Rezende e Fusari. – 3 ed. – São Paulo: Cortez, 1997.

SOUZA, Okky de. Vandré espera acontecer. In: SILVEIRA, Dalva. Geraldo Vandré: a vida não se resume em festivais. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011. 182 p.

TATIT, Luiz. O Século da Canção Luiz Tatit. 2004. São Paulo, Ateliê Editorial.

TAVARES, Maria Hermínia; WEIS, Luiz. Carro zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS, Fernando A (org.). História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia Das Letras. 1999. p. 311-409.

TINHORÃO, José Ramos. Da valsa, da polca, do tango – a história do samba. Cultura 8, n. 28 (janeiro 1978), 44 – 54.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular: do gramofone ao rádio e tv. São Paulo: Ática, 1981.

UNESP, Dicionário do português contemporâneo/organizador Francisco S. Borba e colaboradores. São Paulo: UNESP, 2004.

VANDRÉ, Geraldo. Pra não dizer que não falei das flores. São Paulo: Discos RGE - Fermata, p. 1979. 1 LP.

VENTURA, Zuenir Carlos. 1968: o ano que não terminou. São Paulo: Planeta, 2008. 262 p.

VIANNA, Hermano. O mistério do samba. Rio de Janeiro, Jorge Zahar/UFRJ, 1995.

VIANNA, Luiz Werneck. Esquerda brasileira e tradição republicana: estudos de conjuntura sobre a era FHC-Lula. Revan, 2006.

VILARINO, Ramon Casas. A MPB em movimento: música, festivais e censura. 5 ed. São Paulo: Olho d'Água, 2006. 129 p.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.