Canções de protesto dos anos 1970: uma leitura semântico-discursiva da ditadura militar no Brasil¹

Lílian Latties²

<http://lattes.cnpq.br/1119386188480358>

<https://orcid.org/0000-0001-6808-2661>

189

Enviado em: 21/11/2018

Aceito em: 21/12/2018

RESUMO: Com esse trabalho proponho analisar, do ponto de vista semântico-discursivo, algumas canções com teor de protesto, lançadas e difundidas nos anos de 1970, durante a Ditadura Militar no Brasil. Dessa forma, contextualizo os “anos de chumbo”, nos quais se deu a produção das *Canções de Protesto*, e discuto como estas produções assumiram um papel de resistência durante a Ditadura Militar no Brasil, a partir de um discurso poético e político. A metodologia adotada foi revisão bibliográfica fundamentada na leitura e na análise semântico-discursiva de letras de músicas com teor de protesto que tiveram repercussão nacional nos anos 1970. Assim sendo, analiso as canções: "Apesar de Você", "Cálice" e "Meu Caro Amigo" e, para tal análise, valo-me de autores como Carocha (2006) e Proença Filho (2008).

Palavras-chave: Ditadura Militar. Canções de Protesto. Discurso poético.

ABSTRACT: In this article I propose to analyze, from the semantic-discursive point of view, some songs with content of protest, launched and diffused in the years of 1970, during the military dictatorship in Brazil. In this way, I contextualize the "years of lead", which the production of Protest Songs took place, and I discuss how these productions assumed a role of resistance during the military dictatorship in Brazil, from a poetic and political discourse. The methodology adopted was a literature review based on the reading and the semantic-discursive analysis of protest lyrics that had national repercussions in the 1970s. Thus, I analyze the songs: "Apesar de Você", "Cálice" and "Meu Caro Amigo" and for this analysis, I use authors such as Carocha (2006) and Proença Filho (2008).

Keywords: Military dictatorship. Protest Songs. Poetic speech.

1 APONTAMENTOS INICIAIS

Albertoni e Pereira (2005) e Lontra (2000) nos mostram que um estilo poético se populariza no Brasil, na segunda metade do século XX, com as canções populares. Mantendo o senso estético e poético, vários compositores da Música Popular Brasileira (MPB) produziram poesias que, através de meios de comunicação, como a rádio, alcançaram uma parcela significativa da população brasileira, fato este que os livros não haviam conseguido, se

¹ Este artigo foi inicialmente escrito há 7 anos e é um recorte da pesquisa que realizei como trabalho de conclusão de curso na graduação, há 8 anos. Por essa razão, além da atualização de algumas referências também revisei minhas percepções atuais sobre a discussão que apresento. Além disso, aproveito, ainda, para agradecer a leitura atenta feita deste texto pela professora Cristiane de Mesquita Alves (UNAMA/UEPA).

² Doutoranda em Língua e Cultura pela UFBA, mestra em Linguística Aplicada pela Unisinos, licenciada em Letras Português/Espanhol. É professora Assistente na UEAP, atuando no ensino de línguas (português e espanhol), bem como suas respectivas literaturas. E-mail: lilian_latties@hotmail.com

considerarmos o índice de analfabetismo no Brasil em quase 40% nos anos de 1960³.

Assim, as canções com teor de protesto surgiram durante a Ditadura Militar no Brasil (1968-1985) e valorizaram as letras musicais de modo a serem usadas para contar histórias e/ou para denunciar os abusos do governo da época, aproximando-se do papel da literatura social. Desse modo, os fatos contados nas canções estavam atrelados aos acontecimentos do período e as repressões sofridas pelos movimentos sociais, já que

As canções de protesto repetiam a fórmula dos antigos trovadores e dos folclóricos repentistas, valorizando a letra da canção, narrando histórias – neste caso de injustiça social –, denunciando mentiras, promovendo o ideal revolucionário [...] (BLANC, 2010, p. 46).

A função social assumida por produções literárias é discutida por Coutinho (1978, p. 9) quando o autor afirma que

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio.

Esta “transfiguração do real”, descrita por Coutinho, é facilmente visualizada nas *canções com teor de protesto* escritas e lançadas durante o regime militar no Brasil, através das quais os autores utilizavam desse mecanismo para expor sua leitura dos fatos vividos e/ou visto por eles, através do gênero (escrito e oral) canção. Os autores deram vida a muitas histórias, que teriam sido esquecidas ou não conhecidas, e, a partir de tais produções, iniciaram um processo trabalhoso e difícil que foi a movimento de resistência contra a Ditadura Militar.

Na década de 1960, três grandes tendências musicais surgiram e tiveram sua importância. O primeiro estilo foi denominado de *Canções de Protesto*, tendo como um dos principais representantes Chico Buarque. O segundo ficou conhecido como *Jovem Guarda* ou ‘*iê-iê-iê*’, sofreu influência do Rock inglês e norte-americano, seus principais representantes foram Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. Já o terceiro estilo foi formado pelos Tropicalistas, artistas que se dedicaram a promover experimentações e inovações estéticas na música, seus principais representantes foram Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A última tendência foi breve e a maior crítica a ela se deu porque os demais artistas acreditavam se tratar de um movimento vago e sem comprometimento político. Segundo a crítica da época, o estilo não condizia com a realidade nacional, já que neste período, diversos artistas (independentes de seus movimentos) lançaram canções abertamente críticas à ditadura. Os Tropicalistas se defenderam afirmando não estarem interessados em promover, através de suas músicas, referências temáticas tradicionais relacionadas às problemáticas político-ideológicas levantadas pelo movimento de *Canções de Protesto*, pois estes acreditavam que a experiência estética vale por si mesma e ela própria já é um instrumento social revolucionário.

Contudo, mesmo não assumindo características de protesto, os artistas pertencentes ao Tropicalismo sofreram com a repressão do governo, encerrando o movimento e migrando, de certo modo, para o movimento de *Canções de Protesto*, a exemplo do Gilberto Gil. O

³ Dados publicados pelo INEP (2003) no “Mapa do Analfabetismo no Brasil”.

curioso foi que muitos artistas, mesmo pertencentes a estilos diferentes, circularam, no decorrer dos anos, pelas *Canções de Protesto*, principalmente, em função dos problemas sócio-políticos que o país vivia, que quanto mais se agravavam e tomavam maiores proporções, mais as manifestações populares se faziam necessárias e assumiam vertentes diferentes.

As *Canções de Protesto* visavam não apenas defender a cultura nacional brasileira, mas, posicionarem-se contrárias ao imperialismo cultural, cujos compositores acreditavam na música como veículo crítico, político e social, o que inclui a produção de Geraldo Vandré, “*Pra não dizer que não falei das flores*”, interpretada no *Festival de Música Popular Brasileira* em 1968. No entanto, em 1989 (após o fim da Ditadura Militar), durante uma entrevista dada a *Rádio Eldorado* para Geraldo Leite, Chico Buarque esclarece que

Existe alguma coisa de abafado, pode ser chamado de protesto... eu nem acho que eu faça música de protesto... mas existem músicas aqui que se referem imediatamente à realidade que eu estava vivendo, à realidade política do país. Até o disco da samambaia, que já é o disco que respira, o disco onde as músicas censuradas aparecem de novo. Não havia mais a luta contra a censura. Enfim, a luta contra a censura, pela liberdade de expressão, está muito presente nesses cinco discos dos anos 70. São discos com a cara dos anos 70.

Mesmo que artistas como Chico Buarque não reconheçam suas produções como *Canções de Protesto*, reconhecem que as mesmas assumiram *teor de protesto*, o que podemos visualizar no comentário de Chico Buarque, na entrevista. Por outro lado, o que me proponho a seguir é discutir o que foi o movimento musical e social denominado de *Canções de Protesto*, apresentando uma proposta que faço de classificação a cerca do estilo das produções, problematizando a conversa entre o discurso poético assumido nas canções e o discurso político do período da história do Brasil. Desde já, defendo a importância deste movimento em um período de repressão reforçada pelos Atos Institucionais (AI's) publicados e mantidos durante os governos do regime ditatorial brasileiro.

2 CANÇÕES DE PROTESTO

[...] o processo de criação poética se nutre tanto da cultura erudita quanto do que é espontâneo e contextual e que determina a expressão estética. Como antena e prisma de um patrimônio cultural coletivo, o artista que usa a palavra poética produz um discurso que é sempre a dialética das práticas sociais, na confluência de suas inspirações subjetivas. (CYNTRÃO, 2004, p. 119-120).

Ao discutir sobre as canções populares brasileiras, Cyntrão (2018) aponta para a necessidade de se reconhecer tais produções nos estudos literários por se tratarem de textos multidimensionais, de caráter híbrido e esteticamente resgatam o papel das produções orais, as quais tiveram início com as canções medievais. Do ponto de vista ético, a poética cancionista possibilita a “[...] expressão de múltiplas subjetividades sendo voz em variados centros [...]” (CYNTRÃO, 2018, p. 181). Dessa forma, canções de artistas, como Chico Buarque, não representaram/representam apenas as subjetividades dos autores, mas permitiram, a exemplo dos anos de 1970, o debate e a formação de opinião sobre o contexto sócio-histórico vivenciado no Brasil (ALBERTONI; PEREIRA, 2005).

Isso porque, segundo Cyntrão (2004, p. 122),

A lírica brasileira [...] sempre trilhou o veio político. Política como forma de reflexão sobre as

grandes questões sociais que envolvem a um tempo as ações individuais e as ações coletivas, identificando o indivíduo em seu momento histórico, contextualizando-o, denunciando forças e fraquezas e abrindo espaço para uma autocrítica poderosa.

Com o período ditatorial brasileiro, as artes assumiram o papel de defender a liberdade de pensamento e expressão. Todavia, as manifestações de maior destaque, neste período, deram-se a partir das canções. Assim sendo, as canções populares produzidas a partir dos anos de 1960 são, segundo Cyntrão (2004), produções líricas, pertencentes a uma vanguarda própria, mas dentro da proposta do movimento modernista brasileiro, já que a canção “tornou-se um fenômeno complexo”, sendo um “veículo de expressão do imaginário popular, que desliza do subjetivo para o coletivo e vice-versa” (CYNTRÃO, 2004, p. 122), passando a ser um “novo canal de manifestação poética”.

Em 1968 a repressão aos movimentos intensificou, pondo fim ao movimento Tropicália e provocando que seus representantes passassem, em repúdio ao regime, a produzirem canções com teor de protesto. Tanto o movimento de *Canções de Protesto*, propriamente dito, quanto o Tropicalismo visavam romper. O primeiro pretendia romper com as temáticas de cada estilo que estavam ligadas a uma classe social, ou seja, as composições de cada estilo representavam uma realidade da sociedade brasileira (samba costumava está ligado à favela, a bossa nova, a elite). Contudo, o segundo movimento visava romper com os padrões estéticos e primava pela liberdade de criação independente dos instrumentos.

Não obstante, os “protestos” foram um estado de reação, uma tendência, na qual muitos artistas embarcaram com a intenção de resguardar seus direitos civis e políticos, através das canções com “letras poéticas” (CYNTRÃO, 2004). O movimento das *Canções de Protesto* teve seu objeto de apreciação baseado na realidade política do Brasil a partir dos anos 1968, uma vez que, “[...] Como no blues americano, a ideia era ‘três acordes e a verdade’”. Destacavam a simplicidade e o apelo emocional [...]” (BLANC, 2010, p. 46).

As *Canções de Protesto*, inicialmente, compuseram um movimento com características diversas. Tal movimento, não apresentou um ritmo ou balada definida, pois diversos compositores escreveram músicas de protesto em ritmos e baladas diferentes, como: samba, reggae, pop, rock, bossa nova. Entretanto, a repressão musical vivida a partir de 1968 com o AI-5 impossibilitou a permanência do estilo, pois as músicas não podiam mais ser chamadas de *Canções de Protesto* e a solução encontrada adveio em razão dos compositores e intérpretes participarem dos Festivais de Música Popular Brasileira. Dessa forma, as *Canções de Protesto* passaram a ser unicamente chamada de Música Popular Brasileira (MPB).

Contudo, como movimento, as *Canções de Protesto* permaneceram sendo vistas como “uma espécie de frente ampla contra a ditadura”, segundo Carocha (2006), “[...] não foi por acaso que ocorreram muitas parcerias, de *shows* e discos, entre os artistas [...]” (CAROCHA, 2006, p. 191). No entanto, a parceria não é uma característica única desse movimento ou das canções, Cyntrão (2004) nos mostra que, no Brasil, a parceria entre poetas e músicos populares advém do romantismo, período em que houve a tentativa de construção de um nacionalismo político com a participação da literatura. Por outro lado, o movimento de protesto foi de fato uma vanguarda, pois músicos como: Raul Seixas, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto, Chico Buarque, Rita Lee, Milton Nascimento e outros assumiram o papel de guardiões da identidade nacional, defendendo a cultura brasileira.

Na tentativa da construção da identidade musical genuinamente nacional, almejada pela Tropicália, tornou-se possível com os Festivais de Música Popular Brasileira, pois neles se apresentavam vários artistas e compositores de gêneros diferentes que a cada festival

traziam inovações, o que se tornou uma característica desses festivais e da MPB. A identidade que nascia não se baseava meramente na estrutura musical ou nas disposições dos acordes, mas, apresentava-se na levada e gingada brasileira, na diversidade de estilos, na possibilidade de compor em gêneros musicais diferentes, não necessitando, portanto, assumir um.

3 CARACTERÍSTICAS DAS CANÇÕES COM TEOR DE PROTESTO

Não basta denunciar, num estilo primoroso, os abusos e as injustiças, nem fazer a psicanálise brilhante e negativa da classe burguesa, nem mesmo colocar a pena a serviço dos partidos sociais: para salvar a literatura, é necessário tomar posição na nossa literatura, por que a literatura é essencialmente tomada de posição. (JEAN-PAUL SARTRE apud PROENÇA FILHO, 2008, p. 42)

Diante do exposto, durante a pesquisa intitulada “Canções de protesto: A produção literária que assumiu importância sócio-política nos anos da Ditadura Militar no Brasil”, realizada em 2010 sob a orientação da professora Simone da Silva Guedes de Souza, selecionei canções com teor de protesto de 1968 até o início dos anos 1990 (o que totaliza diferentes produções, datadas do período da Ditadura Militar brasileira até o processo de redemocratização do país). Após a seleção do *corpus*, passei a fazer uma leitura flutuante, identificando os recursos linguísticos utilizados do ponto de vista semântico, e pude observar que as *Canções de Protesto* poderiam ser estudadas como produções com linguagem simples, clara e com significados mais diretos (como em *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré), ou como produções cujo significado é codificado e subliminar (produções que fazem uso de jogos de palavras e figuras de linguagem, possibilitando dúvida significativa, como em *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil).

Como já fora dito, o texto literário parte também das vivências humanas. Entretanto, quando se trata de poemas cantados (canções), a letra e a melodia são igualmente importantes, bem como ambas compõem a produção estética do texto em questão, mas, para que uma leitura (análise) da produção seja possível é necessário olharmos para apenas um desses elementos, a letra da canção (CYNTRÃO, 2004). Assim sendo, observo que este cuidado também foi uma preocupação dos artistas, pois para que outros aspectos, como a melodia, não “roubassem” a cena e desviasse atenção das letras, as *Canções de Protesto* eram compostas com poucos acordes tornando o ritmo contínuo e simples.

A repetição de trechos ou expressões servia para enfatizar a mensagem e auxiliar na memorização das letras pelos ouvintes, contribuindo assim, para propagação da mesma. Embora, a linguagem empregada nas primeiras produções fosse mais direta, havia a presença de passagens metafóricas ou estruturadas com metonímias, possibilitando que estas produções pudessem, como os demais textos literários, “[...] abrigar a presença de elementos identificadores de um real concreto, quase sempre garantidor de verossimilhança [...]” (PROENÇA FILHO, 2008, p. 37).

Por outro lado, após o AI-5, a censura nas produções se intensificou, demandando de artistas, como o Chico Buarque, o uso de maiores recursos semânticos para driblar o sistema, o que conferiu ao Chico Buarque a antonomásia de “Mestre das entrelinhas”. A crítica direta presente nas primeiras produções deu lugar a uma crítica de caráter polissêmico e ambíguo, na qual se acentuou o uso dos recursos linguísticos de cunho semântico como a metáfora, a metonímia, o eufemismo e a anáfora. O objetivo era “disfarçar” o protesto para que as canções não fossem impedidas de circularem livremente na sociedade brasileira.

Carocha (2006) assinala que os meios utilizados pelos cantores e compositores

[...] desenvolveram mecanismos muitos específicos tentando sempre driblar a censura. O uso de figuras de linguagem, metáforas, invenções de palavras, inserção de barulhos como buzinas, batidas de carros, dentre outros, ou a supressão total da melodia no momento em que deveria aparecer a frase ou palavra censurada eram largamente utilizados por aqueles que estavam preocupados em transmitir sua mensagem para o público, mesmo de forma sutil. (CAROCHA, 2006, p. 194).

A ideia era fazer uso da “linguagem da fresta”, definida por Carocha como sendo as informações presentes nas entrelinhas das canções. A autora descreve que um grupo de artistas, preocupados em camuflarem seu protesto,

[...] Enveredaram pelos caminhos do chamado “desbunde”, expressão utilizada para designar na MPB as canções cujas letras se fizeram a partir de uma utopia não localizada no tempo ou no espaço, com “viagens”, “portos”, “cais”, “partidas”, “trens”, “estações” ou “festas”, “brincadeiras”, “carnavais”, etc. Assim, tentaram fazer com que o público assimilasse sua proposta de novos valores para uma nova sociedade. (CAROCHA, 2006, p. 194, marcações do texto original).

A característica “linguagem da fresta” pode ser notada já nas canções tropicalistas. Contudo, nas canções de protesto ganha o teor de um ideário baseado no que o artista deseja que represente o amanhã. Expressões com a ideia de “hoje” e “amanhã” são frequentes, pois o poeta expõe a realidade e o futuro que almeja (ou seja, o fim do regime), geralmente, através da comparação de “como está” e o que ele “acredita ser o ideal”. No entanto, expressões como “noite” e “escuridão” têm seu sentido ligado à ditadura e ao que ela representa (tortura, morte, exílio, censura).

Outro ponto importante nesse segundo momento de produção mais subliminar está atrelado ao sentido das canções, pois é demandado do leitor/ouvinte que deduza alguns significados de palavras que o autor não pode utilizar de maneira exata devido à censura. Com isso, para compreensão de certos enunciados fazia-se necessário que trechos da canção fossem analisados dentro do contexto social, já que, como aponta Proença Filho (2008, p. 37), a linguagem literária

apresenta, assim, seus próprios meios de expressão. Sobreposto ao código da língua, o código literário, em certa medida, altera-o, contradi-lo, opõe-se lhe [...] a linguagem literária é eminentemente conotativa. Os signos verbais, no texto da literatura, por força do processo criador a que são submetidos, à luz da arte do escritor, carregam-se de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sócio-cultural.

Diante do exposto, a partir do comentário de Proença Filho (2008), compreende-se o discurso da/na literatura por sua complexidade materializada através de recursos como a polissemia. Assim sendo, valo-me dos seguintes elementos proposto por Cyntrão (2008) para analisar as canções a seguir: a **estrutura textual** (no que se refere à subjetividade enunciativa); da **unidade semântica do poema** (quanto à projeção de identificação política, a qual é baseada na manifestação crítica e defensiva do eu-lírico sobre um contexto histórico situado) e do **índice de contextualização** (explícito, temporal e baseado na memória discursiva do poeta, já que se tem como espaço-temporal a realidade social vivida durante a Ditadura Militar no Brasil, descritas a partir das percepções do poeta e materializadas nas letras de suas produções).

4 ANÁLISE DAS CANÇÕES COM TEOR DE PROTESTO

Buscar na letra poética da canção sentidos significa identificar as estruturas psicológicas e sociológicas significadas em sua semântica, já que, se a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, os signos emergem do processo de interação entre uma consciência individual e outra, e a construção do objeto poético subordinam-se à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo. (CYNTRÃO, 2004, p. 120).

As canções, que serão analisadas a seguir, foram selecionadas pela significação que apresentam sobre as inquietações desse período histórico. Não se pretende afirmar que outras canções não tenham tal reconhecimento, mas as canções analisadas aqui representam e foram as de maior aceitação nacional e são lembradas até hoje, quando se recorda do regime militar e se se refere a outra forma de repressão na atualidade. As canções foram organizadas aqui de modo cronológico e podemos notar a maturação do discurso poético e político presente nas composições, de acordo com os fatores sócio-históricos da época.

Desse modo, com o AI-5 em 1968, as produções selecionadas nos anos 1970 são as que apresentam maior linguagem subliminar. Nas três canções (*Apesar de você*, *Cálice* e *Meu caro amigo*) de Chico Buarque em parceria com os compositores, respectivamente (a segunda e a terceira), Gilberto Gil e Francis Hime é possível observar o movimento de uma linguagem mais direta (como em *Apesar de você*) para uma codificada e subliminar (*Cálice*), ambas no governo Médici, e, por fim, outra produção, já em 1976, com uma linguagem mais direta (*Meu caro amigo*), uma vez que já se estava no governo mais brando de Gleisel. Chico se tornou um dos maiores compositores e representantes das canções com teor de protesto, tanto pela quantidade, quanto pela recepção da população. Além disso, as três canções foram escolhidas por estarem entre as mais conhecidas e as representativas quando nos recordamos dos anos de 1970.

4.1 Apesar de você

Na canção “Apesar de você”, composta em 1970 por Chico Buarque e censurada no mesmo ano pelos militares, só é regravada no disco de 1978. Essa canção é vista como importante para o movimento, pois expressa, ao mesmo tempo, indignação e esperanças sobre o fim do regime.

A partir de um diálogo tecido pelo eu-lírico contra os opressores, há um jogo com as palavras “hoje” e “amanhã”. Trata-se de um caso de antítese construído metaforicamente tecendo um paralelo entre os acontecimentos da época, referentes ao “hoje”, e ao futuro (o qual se ansiava que não fosse distante), relacionado ao “amanhã”, o que pode ser confirmado nos trechos “E eu vou morrer de rir / E esse dia há de vir / antes do que você pensa”.

Nos trechos abaixo, nota-se a presença de musicalidade e rima na organização dos versos, como há em toda a canção.

Hoje é você quem manda / Falou, tá falado / Não tem discussão, não / A minha gente
hoje anda / Falando de lado e olhando pro chão. (grifo meu)

Os recursos foram usados na canção para direcionar a crítica. Há expressões que foram utilizadas para substituir determinadas pessoas ou papéis sociais. Na expressão “você é quem manda”, o eu-lírico se refere a um sujeito que figurativamente representa o governo

ditatorial e a sua forma de controle através da repressão que era inquestionável, presente na canção nos trechos “Falou, tá falado / Não tem discussão, não”. Ao retratar o espírito da população em “A minha gente hoje anda / Falando de lado e olhando pro chão”, o eu-poético sugere que a pessoa sabe do que o governo é capaz de fazer e, portanto, as inquietações e manifestações não podem ser abertas.

Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / **Vou cobrar com juro. Juro!** / Todo esse amor reprimido, / **Esse grito contido, / Esse samba no escuro.** (grifo meu)

Nos versos anteriores é possível perceber uma relação desigual entre o eu-lírico e o sujeito com quem ele estabelece uma “conversa”, na qual o outro estabelece uma relação de poder sobre o eu-lírico. No entanto, nos versos seguintes é possível perceber demonstrações de esperança de que chegará o momento em que tanto o “sofrimento”, consequência dessa relação desigual, acabará. O eu-lírico segue dizendo que “ele” (represente neste contexto de todos que sofreram os abusos) vai “cobrar com juro” as torturas e demais formas de opressão caladas através do “grito contido” “no escuro”.

Você que inventou esse Estado / Inventou de inventar / Toda escuridão / **Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar o perdão.** (grifo meu)

Nessa passagem, pode-se observar a referência feita ao próprio regime, uma vez que foram os militares que inventaram a necessidade de sua própria intervenção, marcada pelo autoritarismo, ou seja, pelo “pecado” que originou o fechamento do congresso, as mortes, as torturas, os exílios de civis e outros fatores, mas “esqueceu-se de inventar o perdão”, uma solução que previsse nenhuma dessas medidas. Em outro momento, o eu-lírico se atreve a questionar os opressores ao perguntar como este “vai proibir” quando “o galo insistir em cantar”. A questão era: como proibir que o movimento exigisse que os opressores fossem punidos? A discussão é reforçada em “Você vai pagar, e é dobrado/ cada lágrima rolada/ nesse meu penar” e em “você vai se amargar/ vendo o dia raiar/ sem eu lhe pedir licença”.

Nos versos acima é reforçada a importância das *Canções de Protesto* em repúdio ao regime. Ao iniciar todos os coros com o trecho “Apesar de você / amanhã há de ser outro dia”, o autor afirma que o regime passará. Em um dos versos o eufemismo “amor reprimido” é usado para se referir tanto os sofrimentos, “o grito contido”, “cada lágrima rolada” na árdua luta travada contra a ditadura.

Dessa forma, o último questionamento tratado na canção acontece na última estrofe, antes do 4º coro:

Como vai se explicar / Vendo o céu clarear, de repente, / Impunemente?

A pergunta é mera retórica e exprime, mais uma vez, a vontade do eu-lírico de ver os opressores presos e respondendo pelos males que causaram à sociedade brasileira em diversas áreas como: a política, a economia, a educação e a saúde. No trecho se expressa o sonho de ver os responsáveis pelo retrocesso do país julgados pelos crimes que cometeram, pois será cobrado, o que pode ser visto em “Como vai abafar/ Nosso coro a cantar/ Na sua frente” e em “Você vai se dar mal, etc. e tal”.

4.2 Cálice

Na canção “Cálice”, em parceria com Gilberto Gil em 1973, Chico Buarque utiliza-se do trecho “Pai, afasta de mim esse cálice” como um apelo ao ser maior, assemelhando-se a Jesus Cristo na oração do Pai-Nosso. Tal súplica está ligada à opressão sofrida pela população brasileira (incluindo músicos e compositores) no período em que a liberdade de pensamento e de expressão foram censuradas. A canção representou a tamanha ousadia dos compositores em suas manifestações contrária ao regime, principalmente se lembrarmos do presidente desse período, Emílio Médici (1969-1974).

A palavra “cálice”, utilizada no mesmo trecho, foi organizada de modo que a entonação e as repetições da mesma permitissem o sentido da expressão “cale-se”. Diante disso, nota-se que o eu-lírico valeu-se deste recurso para disfarçar seus sentimentos diante da repressão da produção cultural sofrida como uma forma arbitrária do Estado na tentativa de calar manifestações artísticas contrárias ao ideário do regime. Em seguida, o eu-lírico finaliza a estrofe com a expressão “Pai, afasta de mim esse cálice/ De vinho tinto de sangue”, referindo-se as torturas e mortes ocorridas no período, oriundas do processo de censura.

No decorrer da canção, descreve-se o silêncio imposto de modo mais violento, expondo a censura de forma institucionalizada nítida nos versos

Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta / **Mesmo calada a boca, resta o peito.** (grifo meu)

Em “Como beber dessa bebida amarga” problematiza-se a dificuldade de se viver com tamanha violência que “mesmo calada a boca” ainda “resta o peito”, argumentando-se que mesmo com o silenciamento, ou seja, sem manifestações ou protesto ditos ou cantados, não há como não sentir dor diante da barbárie apresentada. Ainda na mesma estrofe os autores parecem dialogar diretamente com o presidente Médici no verso “silêncio na cidade não se escuta”, fazendo-se referência aos encontros entre militantes realizados na “calada da noite”, as apreensões policiais e as torturas, pois existia a ameaça explícita e reforçada pelo uso da violência contra os opositores. Vale lembrar que o governo Médici foi o que mais oprimiu e valeu-se de “tanta mentira, tanta força bruta”.

Nos versos “De que me vale ser filho da santa / Melhor seria ser filho da outra” notamos que no decorrer da estrofe, mostra-se tamanha indignação com o regime, intercalam a rima com a terminação em “uta” como em: labuta, escuta e bruta, levando o leitor a identificar o significado da palavra “outra”. E a violência volta a ser apontada nos versos:

Como é difícil acordar calado / **Se na calada da noite eu me dano** / Quero lançar um **grito desumano** / Que é uma maneira de ser escutado. (grifo meu)

Nesse trecho, assinala-se o conflito entre ficar “calado” diante do regime ou “bater de frente” com ele, pois o “dano” da noite é às prisões políticas que aconteciam neste horário para manter a discrição dos atos que, às vezes, culminavam em tortura e morte, interpretada, nessa análise, como “grito desumano”, o grito daqueles que sofreram em sacrifício pelo bem social, associado ao sofrimento de Jesus Cristo na cruz, tema sugerido pela repetição das palavras “Pai”, “vinho”, “sangue” e “cálice”. O conflito, o sofrimento e o “sacrifício” padecido por vários civis contra o regime também são reforçados nos quatro primeiros versos abaixo, nos quais, observa-se que o eu-lírico tenta se preparar para o que também

pode ocorrer com ele:

Esse silêncio todo me atordoa / Atordoados eu permaneço atento / Na arquibancada pra a qualquer momento / Ver emergir o monstro da lagoa.
De muito gorda a porca já não anda / De muito usada a faca já não corta / Como é difícil, pai, abrir a porta / Essa **palavra presa na garganta** / Esse pileque homérico no mundo / De que adianta ter boa vontade / Mesmo calado o peito, resta a cuca / Dos bêbados do centro da cidade. (grifo meu)

Na penúltima estrofe, a construção dos versos nos possibilita perceber com a expressão “palavra presa na garganta”, que os autores veem possibilidade de resistência e em “De muito gorda a porca já não anda / de muito usada a faca já não corta” representa a figura de um Estado invasor e agressor, em que a faca (as torturas) que muito cortou perde sua utilidade e não impedem os protestos. Em “esse pileque homérico do mundo / de que adianta ter boa vontade / mesmo calado o peito resta a cuca”, evidencia uma embriaguez coletiva que deixa a todos desorientados que mesmos calados, ainda se pensa sobre os fatos.

Nos dois primeiros versos da última estrofe, os autores apontam uma esperança ou a tentativa de desqualificar a construção ideológica do governo

Talvez o mundo não seja pequeno / Nem seja a vida um fato consumado.

Nos trechos acima, procura-se “quebrar” a ideia geradora do conformismo, típica das camadas sociais beneficiadas pelo “milagre econômico”. Busca-se mostrar que as ideologias são mutáveis, que a vida é um processo, história e não está escrita e nem é inalterável, sendo passível, portanto, de ações transformadoras. Sobre isso, o eu-lírico nos diz:

Quero inventar o meu próprio **pecado** / Quero morrer do meu próprio **veneno**. (grifo meu)

Os autores afirmam que a transformação é aquela que permite “inventar” possibilidades, definida no verso como “pecado”, e “morrer do meu próprio veneno” pode ser entendida como concedendo que o povo governe e pague pelos próprios erros. Não impondo a verdade através de um Estado centralizador, mas assumindo sua responsabilidade por meio do sistema democrático. No entanto, nos últimos versos nos mostra uma confusão e desorganização das ideias, como se houvesse uma embriaguez que não o permite pensar corretamente, quase que como efeito e/ou consequência do próprio regime, podendo ser visto em “Quero perder de vez tua cabeça/ Minha cabeça perder teu juízo/ Quero cheirar fumaça de óleo diesel/ Me embriagar até que alguém me esqueça”.

4.3 Meu caro amigo

Nas canções “*Apesar de você*” e “*Cálice*”, anteriormente analisadas, os poetas direcionaram sua crítica a um governo em especial, Emílio Médici (tido como o governo mais radical do regime). Contudo, na canção “Meu caro amigo”, feita em parceria com Francis Hime e lançada no disco de 1976, intitulado “Meus caros amigos”. Esta canção tem um formato diferente, a começar pelo emissor, pois é “endereçado” a um “caro amigo”.

O texto se assemelha a uma carta escrita em homenagem ao dramaturgo brasileiro Augusto Pinto Boal, amigo declarado de Chico que foi exilado em 1971. Conhecido pela obra “Teatro do oprimido” baseada nas produções de Paulo Freire, Augusto Boal também foi o

diretor de teatro que ficou conhecido internacionalmente e teve suas obras traduzidas para diversos idiomas.

Na carta-canção o eu-lírico inicia desculpando-se por “mandar notícias” através da música, entendida, aqui, como meio de comunicação encontrado, visto que com a censura ninguém estava seguro ou confiava nos tradicionais recursos de comunicação. Assim, pode se observar, ao longo da canção, as inúmeras tentativas e possíveis meios comunicação entre o “emissor”, como telefonar ou escrever, mas todas foram excluídas porque “a tarifa não tem graça” ou porque “o correio andou arisco”, como pode ser visto nos trechos a seguir:

*Meu caro amigo me perdoe, por favor / Se eu não lhe faço uma visita / Mas como agora **apareceu um portador** / Mando notícias nessa fita.* (grifo meu)

Meu caro amigo eu quis até telefonar / Mas a tarifa não tem graça. (grifo meu)

*Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever / Mas **o correio andou arisco** / Se me permitem, vou tentar lhe remeter / **Notícias frescas nesse disco.*** (grifo meu)

As ações como “visitar”, “telefonar” e “escrever” são tidas como impossíveis em razão da censura, sendo a canção o meio encontrado para colocar o amigo (Augusto Boal) “a par de tudo que se passa”. Entretanto, a carta-canção, na verdade, é um aviso ao amigo para que este não retorne, pois no meio das quatro estrofes sempre aparece a seguinte informação: “**mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta**”. Desse modo, pode-se observar que as estrofes da carta-canção são organizadas para começarem com as mesmas informações, que parecem aleatórias em “Aqui na terra ’tão jogando futebol/ tem muito samba, muito choro e rock’n’roll/ Uns dias chovem, noutros dias bate sol”, para, após o uso da conjunção “mas” seguida da expressão “a coisa aqui está preta”, descrever como, de fato, se está lidando com os problemas vivenciados no país, que mudam a cada estrofe, como pode ser visto abaixo:

Muita **mutreta** pra levar a situação / **Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça** / E a gente vai tomando que, também, sem a cachaça / Ninguém segura esse rojão. (grifo meu)

É **pirueta** pra cavar o ganha-pão / **Que a gente vai cavando só de birra, só de sarro** / E a gente vai fumando que, também, sem um cigarro / Ninguém segura esse rojão. (grifo meu)

Muita **careta** pra engolir a transação / **E a gente tá engolindo cada sapo no caminho** / E a gente vai se amando que, também, sem um carinho / Ninguém segura esse rojão. (grifo meu)

As palavras “mutreta”, “pirueta” e “careta” são empregadas na canção para expressar o modo como os artistas (e demais civis) encaravam a censura imposta a população brasileira, o que se reforça em “Que a gente vai levando de teimoso e de pirraça”. Além disso, também se observa que em “mutreta” é “pra levar a situação”, “pirueta” é “pra cavar o ganha-pão” e “careta” é “pra engolir a transação”, sendo, portanto, formas de driblar o regime e a censura, mantendo os protestos e, ao mesmo tempo, seguir vivo. Contudo, é possível perceber o sentimento do eu-lírico em “a gente vai cavando só de birra, só de sarro” e “a gente tá engolindo cada sapo no caminho”, compensando com prazeres como cachaça, cigarro e amor porque senão “Ninguém segura esse rojão”.

Nos trechos acima os autores descrevem como se sentem diante do regime, pois para dar continuidade a sua produção foi preciso enfrentar com “teimosia e pirraça”, e para burlar a censura foi necessário agir com “birra” e tirando “sarro” e, por fim, tiveram que engolir alguns “sapos no caminho”, pois se corria o risco de ser torturado, exilado ou morto. Para suportar e lidar com tal repressão a música descreve as ações “tomando”, “fumando”

e se “amando”, semelhante ao lema do “sexo, drogas e rock ‘n roll”, muito difundido neste período.

A relação de amizade é reforçada e a confirmação da identidade do emissor é violada no final da canção quando Chico menciona sua esposa e anuncia “A Marieta manda um beijo para os seus / Um beijo na família, na Cecília e nas crianças”. A segunda pessoa citada pelo autor se trata de Cecília Boal, esposa de Augusto Boal. E para finalizar a carta, emprega-se a saudação final “Adeus”.

Dessa forma, é possível perceber que o eu-lírico esteve presente e viveu os anos da ditadura não como um telespectador, mas como um sujeito crítico e com ações ativas. Ações estas que vão do “conversar” e ameaçar os opressores de responderem por seus crimes, em *Apesar de você*, passando por pedir a Deus que afaste “esse cálice/ De vinho tinto de sangue”, nos piores anos, até a driblar a censura em enviar informações do que se passa no país a um amigo que se encontra exilado com a família, como na canção “Meu caro amigo”.

Considerações Finais

Diante do exposto, é importante reforçar que as canções acima analisadas não são as únicas com teor de protesto, mas são três das que marcaram significativamente o período. Além disso, é indiscutível a contribuição de tais produções semântico-discursivas no movimento contrário ao regime, visto que os demais meios de expressão foram preventivamente e gradativamente censurados ou fiscalizados por órgãos criados para tal fim.

O processo semântico-discursivo através das canções que clamavam contrário ao regime, ou poemas cantados, transcendeu, adentrando a sociedade brasileira e incorporando-se ao movimento social de cunho político, mas cumprindo com seu papel maior, o de construir uma cultura genuinamente nacional através da construção e valorização de uma produção tipicamente brasileira, influenciando em outras artes, como aconteceu com os períodos literários.

Referências

- ALBERTONI, Vivian; PEREIRA, Guilherme. Chico Buarque de Holanda: crítica histórica através da arte. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas – Nau literária*. Dossiê: a literatura em tempos de repressão, Porto Alegre, v. 1, n 1, 2005.
- BLANC, Claudio. 1964: os presidentes da Ditadura Militar. *Revista Grandes líderes da História*, São Paulo, ano 4, n. 28, 2010.
- BUARQUE, Chico. Semana Chico Buarque. Entrevista concedida a Geraldo Leite. *Rádio Eldorado*, 1989. Disponível em: <http://chicobuarque.com.br/texto/entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm>. Acesso em: 12/07/2018.
- CAROCHA, Maika Lois. A Censura Musical durante o Regime Militar (1964-1985). *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 44, 2006.
- COUTINHO, A. Notas de teoria literária. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. As dinâmicas transversais das Canções Populares Brasileiras: Ética entre estéticas. In. _____. (Org.). *O imaginário nos versos vivos da canção*. Brasília: Petry, 2018. t
- _____. O lugar da poesia brasileira contemporânea: um mapa da produção. *Revista IPO-TESE*, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, 2008.

_____. Canção Popular Brasileira e mundialização. *Revista Cerrados*, n 17, ano 13, 2004.

Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira. *Mapa do analfabetismo*. Brasília, 2003.

LONTRA, Hilda Orquidea Hartmann. Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços. In. CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa - Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora UnB, 2000.

PROENÇA FILHO, Domicio. *Estilos de Época na Literatura*. 15ª ed. 7ª reimp. São Paulo: Ática, 2008.