

MÚSICA ENGAJADA: MPB, A SERVIÇO DA MOBILIZAÇÃO IDEOLÓGICA

Janaina de Holanda Costa Calazans¹

Resumo: O presente trabalho é um estudo sobre a conjuntura musical brasileira a partir da década de 60 com o surgimento da música engajada. Esse gênero foi responsável por utilizar a música como veículo da ideologia. Essa observação se dá levando em consideração o aspecto político-social que influenciaram diretamente na produção cultural nesse período e fez com que a música se tornasse uma das principais estratégias de engajamento utilizadas pelos grupos de oposição ao regime repressor para expressar seus descontentamentos e seus anseios para a sociedade civil.

Palavras-chave: MPB, análise do discurso, política, história, censura.

1. Música e política

A campanha pelas eleições diretas no Brasil tem início em 1984 com a luta pela aprovação da emenda Dante de Oliveira, que propunha eleições diretas para Presidente da República. O movimento ganhou força e tomou conta das ruas das principais capitais brasileira, sendo responsável pela criação de novos espaços de confronto até então não existentes, que acabaram por dar origem a arenas de debates.

Grandes comícios passaram a ser realizados em todo o país, pressionando tanto as bases do governo como os setores mais moderados, representados por Tancredo Neves, que pretendiam uma solução negociada com o governo militar.

O ponto alto da campanha pelas diretas foi o comício realizado na praça Rio Branco, em Belo Horizonte, que contou com a participação de 300 mil mineiros. O próprio Tancredo Neves, organizador do comício através de uma comissão suprapartidária, cuidou para que a população não sofresse nenhuma forma de repressão, mas para que também não houvesse nenhuma expressão de radicalismo.

Nesse momento, era difícil fazer a distinção entre artistas populares e políticos, que se misturavam em defesa de uma mesma causa, a democracia.

¹ Doutoranda vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco; coordenadora do curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade Boa Viagem.



A partir desse momento, a música popular brasileira passava a ter participação efetiva nos principais eventos políticos realizados no país. Passou a ser comum ver a MPB misturada ao hino oficial da república, muitas vezes cantados pela mesma voz, a do artista popular. A trilha sonora desse momento político invadiu ainda as emissoras de rádio que apoiavam a campanha das Diretas.

Com o passar do tempo, as músicas passaram a fazer parte, inclusive, da programação de emissoras estatais, como foi o caso da rádio Inconfidência FM, que ao invés de optar pela música internacional, tinha uma proposta que contemplava somente a música popular brasileira. Além disso, o diretor artístico da emissora, Fernando Brant, e seu assessor, Gonzaguinha, eram presenças constantes nos palanques dos comícios e tinham suas músicas sempre entoadas durante os eventos.

As músicas cantadas nos comícios eram encaradas pela população como verdadeiros hinos, capazes de mobilizar de forma eficiente a multidão a partir de uma vontade de redemocratização presente na massa. Exemplos disso são “Menestrel das Alagoas”², “Vai Passar”, “Virada”, “Travessia”, “Coração Civil”, “Pra não dizer que não falei das flores” e “O Bêbado e o Equilibrista”. Outras composições surgiram como crônicas daquele período e são verdadeiras narrativas do momento político pelo qual passava o país, como por exemplo, Pelas Tabelas, de Chico Buarque, e Coração de Estudante, que foi marcante na ocasião da morte de Tancredo Neves.

2. Música e Mobilização

Citada como uma das canções que mais contribuíram para a mobilização popular, Menestrel das Alagoas traz uma letra que narra a história de um político – no caso Teotônio Vilela - que se rebela contra o regime autoritário militar, com o objetivo de descobrir um Brasil livre e democrático.

Quem é esse saltimbanco
Falando em rebelião
Como quem fala de amores
Para a moça do portão?

De quem é essa ira santa
Essa saúde civil
Que tocando a ferida
Redescobre o Brasil?

Esse cenário é narrado por Chico Buarque de Holanda em “Vai Passar”.

² Composição de Fernando Brant e Milton Nascimento, em homenagem a Teotônio Vilela, um dos idealizadores da campanha Diretas Já.

Vai passar
Nessa avenida um samba popular
Cada paralelepípedo
Da velha cidade
Essa noite vai
Se arrepiar. (...)
Meu Deus, vem olhar
Vem ver de perto uma cidade a cantar
A evolução da liberdade
Até o dia clarear.

O samba popular ao qual a música se refere pode ser entendido como o grito de liberdade da sociedade brasileira, oprimida pela ditadura, mas disposta a expressar sua vontade e poder de mobilização capaz de colocar “uma cidade a cantar”, em busca da abertura, da “evolução da liberdade”.

O outro trecho da música faz uma alusão ao regime militar e suas consequências para a construção social da pátria.

Num tempo
Página infeliz da nossa história
Passagem desbotada na memória
Das nossas novas gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão distraída
Sem perceber que era subtraída
Em tenebrosas transações.

O período da ditadura é tratado como “página infeliz da nossa história”. O autor atribui ainda à pátria características humanas, quando afirma que “distraída” era subtraída, ou seja, era roubada, uma provável referência à liberdade do seu povo usurpada pelo regime opressor.

Um dia, afinal,
Tinham direito a uma alegria fugaz,
Uma ofegante epidemia
Que se chamava Carnaval.

No final da letra, o Carnaval a que o autor se refere é o próprio movimento pelas eleições diretas, como confirma o próprio Chico Buarque de Holanda. “Comecei a ter a idéia musical e algumas pinceladas do que eu queria como letra. Foi na época daquela euforia das diretas” (BUARQUE DE HOLANDA, 1989)³. A alusão ao Carnaval se deve ainda pela semelhança entre os comícios pelas diretas e a festa popular, além do

³ Entrevista concedida por Chico Buarque, em 1989, à Rádio Eldorado, disponível em www.chicobuarque.com.br.

tema Diretas Já ter sido incorporado naquele ano de 1984 às letras dos sambas e marchinhas carnavalescas:

Nunca um tema político ocupou tanto espaço no carnaval. O brasileiro aproveitou a visibilidade concedida por Momo para expressar seu desejo de votar para presidente, fazendo uso de paródias, alegorias e muito bom humor. Nem o peso da crise econômica que se abatera nos últimos dois anos foi suficiente para esmorecer os ânimos e a esperança no voto direto. (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, P.437).

No entanto, nem todas as composições que fizeram parte da trilha sonora desse período propunham a revolução pela festa popular. Outra música bastante executada nesta época, Virada, composta por Noca da Portela, em 1978, sugere a mudança por meio da luta.

Vamos lá rapaziada,
Ta na hora da virada,
Vamos dar o troco,
Vamos botar lenha nesse fogo,
Vamos virar esse jogo que é jogo de carta marcada,
O nosso time não está no degredo,
Vamos à luta sem medo
Que é hora do tudo ou nada.

Outra canção presente nos comícios foi “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, composta em 1988, pode ser considerada um marco na campanha das diretas pelo poder de mobilização da massa.

Caminhando e cantando
E seguindo a canção.
Somos todos iguais, braços dados ou não.
Vem, vamos embora que esperar não é saber.
Quem sabe faz a hora, não espera acontecer.

Mas a mobilização não era a única função ideológica da música. Muitas delas pretendiam devolver a esperança à população e elevar a auto-estima do brasileiro. É esse espírito que se percebe na canção “Coração Civil”, de Milton Nascimento e Fernando Brant.

Quero a alegria muita gente feliz
Quero que a justiça reine em meu país
Quero a liberdade, o vinho e o pão (...)
Quero nossa cidade sempre ensolarada
Os meninos e o povo n o poder, eu quero ver (...)
Sem polícia, nem a milícia, nem feitiço, cadê poder?
Viva a preguiça, viva a mancia que só a gente é que sabe ter
Assim dizendo a minha utopia eu vou levando a vida
Eu vou viver bem melhor
Doido pra ver o meu sonho teimoso
Um dia se realizar.

Na composição, os autores mostram como é possível sonhar e realizar o “sonho teimoso” de um Brasil diferente. Em “Travessia”, porém, os mesmos autores sinalizam que o caminho a ser percorrido em busca desse “sonho teimoso” é árduo e que a concretização desse sonho só é possível a partir da ação.

Já não sonho, hoje faço
Com meu braço o meu viver
Solto a voz nas estradas
Já não quero parar
Meu caminho é de pedra
Como posso sonhar?
Sonho feito de brisa
Vento vem terminar.

Os obstáculos desse caminho de pedra são cantados em o “Bêbado e o Equilibrista”, composta em 1979 por João Bosco e Aldir Blanc e considerada como um dos carros-chefes da campanha pelas eleições diretas (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 489).

Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente a esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E cada passo dessa linha
Pode se machucar
Azar, a esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar

À medida que as manifestações iam se intensificando, a música além de ganhar uma participação mais efetiva pelo seu poder de mobilização, também ganhava a responsabilidade de narrar os fatos históricos, eternizando-os em forma de poesia.

Um dos momentos narrados pela música de protesto foram as manifestações que tomaram conta das ruas das principais cidades do país dias antes da votação da emenda Dante de Oliveira na Câmara dos Deputados⁴. Uma delas, realizada no dia 16 de abril de 1984, reuniu uma multidão de um milhão e quinhentas mil pessoas, que participaram de um comício no Anhangabaú, em São Paulo. Nenhum tipo de repressão foi capaz de calar a voz do povo até o dia da votação da emenda, nem mesmo as proibições decretadas pelo então presidente João Figueiredo por meio das Medidas de Emergência.

A população atendia ao chamado do Comitê Pró-Diretas e promovia seu “barulhão”. Em São Paulo houve baterias de fogos e concentração na escadaria da Catedral da Sé, além de passeata com frigideiras e panelas na avenida Paulista. No Rio houve passeatas em Copacabana e concentração em frente ao

⁴ A votação da emenda Dante de Oliveira aconteceu no dia 25 de abril de 1984.

Palácio Guanabara. Manifestações semelhantes reproduziram-se em Porto Alegre, Belo Horizonte e capitais do Nordeste. Também em Brasília, a cidade sitiada pela emergência, já a partir do final da tarde os manifestantes foram às ruas (RODRIGUES, 2003, p. 92).

“Pelos Tabelas”, de Chico Buarque, narra esse momento de conflito, utilizando-se de um outro conflito como pano de fundo, a vida amorosa do personagem da canção.

Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
Eu achei que era ela puxando um cordão
Dão oito horas e danço de blusa amarela
Minha cabeça talvez faça as pazes assim
Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
Eu pensei que era ela voltando para mim.
Quando eu vi a galera aplaudindo de pé as tabelas.

Mais uma vez, assim como em “Vai Passar”, o autor se utiliza do Carnaval (puxando um cordão) para se referir ao clima da festa cívica em prol das Diretas, mas dessa vez faz uma referência direta às manifestações a favor da medida Dante de Oliveira, quando se refere ao “bater de panelas” e à “galera aplaudindo de pé as tabelas”, numa referência à população que acompanhava a votação através das ‘tabelas’⁵.

Em uma passeata deste período, realizada nas ruas do centro do Rio de Janeiro, ao som de um trio elétrico e dois carros com alto-falantes, a festiva multidão cantava versões de músicas de Carnaval, que criticavam a política econômica e gritava palavras de ordem: ‘Voto direto derruba Delfim Neto’ e ‘O povo está a fim da cabeça do Delfim’ (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 461).

A historiadora Heloísa Starling analisa como a contraposição entre esfera pública e privada se manifesta nessa canção de Chico Buarque e conclui que

Talvez o Brasil de Chico seja isso: um dos poucos países no mundo onde uma canção ainda se apodera dos esboços de construção do mundo público para experimentar outras maneiras de pensar e de reconstruir os percursos da sociabilidade republicana – mesmo que, nos versos da canção, o desenho desse percurso aconteça apenas de modo indireto, num jogo de passes, pelas tabelas (STARLING, 2004, p. 115).

A relação entre vida pública e privada é uma temática recorrente nas composições de Chico Buarque. Bomeny (2004, p. 135) afirma que “a música será sempre, no caso do Brasil – país de larga, bem sucedida e reconhecida tradição musical -, reveladorados instantes de afirmação de nossa identidade como nação, como grupo ou como povo”.

⁵ Placares instalados em várias cidades para que o povo pudesse acompanhar a votação da emenda Dante de Oliveira.

Para Bakhtin (1992) a linguagem é um fenômeno social que se dá a partir da interação verbal em que o Outro possui função decisiva na produção de sentido. Sendo assim, o dialogismo é inerente à linguagem, já que a palavra não é exclusividade de um determinado enunciador, pois este faz parte de um processo que envolve outras pessoas e outros discursos.

Quanto à polifonia, Drucrot (2005, p. 70) aponta a presença de mais de uma voz num enunciado isolado, a do locutor⁶ e a do enunciador⁷.

Quando a AD se apropria desses dois conceitos, concebe o sujeito como ser histórico e ideológico que tem em sua fala a presença do discurso de outros e cria o conceito de heterogeneidade. Isso revela que embora tenha a ilusão de ser autônomo e, portanto, origem do seu dizer, o sujeito é descentrado e tem seu discurso construído a partir da exterioridade que dão sentido a suas palavras.

A heterogeneidade pode se revelar de duas formas: a heterogeneidade mostrada e a heterogeneidade constitutiva (AUTHIER-REVUZ, 1990). A heterogeneidade mostrada manifesta-se explicitamente no texto, provocando uma ruptura sintática na qual a voz do outro se revela na forma de discurso direto, de aspas, de referências, de citações, de pressuposições, de negação, da parafraseagem, da imitação, entre outros. Há também outras formas não marcadas de heterogeneidade mostrada em que a ruptura sintática não acontece, provocando incerteza em relação à presença do outro. Isso acontece, por exemplo, quando utiliza-se o discurso indireto livre e a ironia. Já a heterogeneidade constitutiva resulta da mesclagem de diversos discursos, de maneira implícita, o que dá ao sujeito a sensação maior de ser autônomo.

Na música engajada a presença da heterogeneidade acontece frequentemente. Por serem narrativas, a presença do outro se revela por meio do discurso direto, que é recorrente, assim como o entrecruzamento de outros discursos que estão instalados na memória coletiva, utilizando-se do processo de interdiscursividade.

Mainueneau (2006) define interdiscursividade como um conjunto de discursos que mantêm entre si uma relação discursiva. Essa relação acontece sempre que usamos termos de outras esferas ou discursos em nosso próprio discurso.

A presença do interdiscurso tem relação com a memória porque o que dizemos tem a ver com aquilo que já foi dito em outros lugares. Para Fernandes (2004, p.59), essa memória se refere a uma lembrança coletiva na qual ocorre o funcionamento do

⁶ Por locutor compreende-se o responsável pelo enunciado.

⁷ A perspectiva que o eu constrói no discurso, é o sujeito empírico.

discurso em que os sujeitos estão inscritos. A consciência desses dizeres é relativa, já que muitas vezes se apagam da memória que é afetada pelo esquecimento.

A origem dos discursos, portanto, é difícil de ser precisada uma vez que não têm origem em nós, mas na história e na língua.

O conceito de intertextualidade concebido pela AD prevê que a interpretação de um texto esteja interligada ao conhecimento de textos anteriores. A *intertextualidade*, segundo Val (2000), coloca-se como condição prévia na produção e recepção de outros textos. Para que a intertextualidade ocorra é preciso que produtor e receptor conheçam o texto principal (hipotexto). A utilização do intertexto não está condicionada a existência social dos discursos. Neste processo, a linguagem se assenta entre a paráfrase - retomada dos dizeres para que as palavras já ditas voltem a significar. Para Maingueneau (1997, p. 96), a paráfrase “abre na realidade, o bem-estar que pretende absorver, ela define uma rede de desvios cuja figura desenha a identidade de uma formação discursiva”. E a polissemia – que permite que esses dizeres tenham novos sentidos. É a partir dessa relação que procuraremos compreender a relação do político com o linguístico na constituição dos sujeitos e na produção dos sentidos. Nesse caso, as referências trazidas pela música de protesto e já conhecidas pelo receptor de discursos anteriores, facilitando sua decodificação.

Essas referências que ancoram a decodificação, inclusive para os censores, fez com que a relação de Chico Buarque com o Estado se tornasse conturbada. A ficha do autor é recorrente nos arquivos do DOPS, onde encontra-se observações como a preocupação com sua participação na 5ª Festa do Avante, do Partido Comunista Português. Em maio de 1972, em Recife, Chico Buarque foi intimado a prestar esclarecimentos no DOPS por ter silenciado (segundo seu relato em Pernambuco) nas duas palavras censuradas de sua canção *Partido Alto*: “titica” e “brasileiro” durante um show em Recife. No depoimento anexo a ficha de Chico Buarque, o músico respondeu com ironia as perguntas, afirmando que não tem problemas com a Censura e que até tomava cafezinho com os censores e que eles sempre compareciam aos seus shows. Chico foi novamente intimado em julho do mesmo ano, no Rio de Janeiro, mas alegou ter cantado a versão aprovada.

Em 1973, a peça Calabar escrita por Chico Buarque em parceria com Ruy Guerra foi proibida pela Censura, causando um dos maiores prejuízos financeiros do teatro brasileiro⁸. O texto, escrito em parceria com Ruy Guerra, discutia a posição de

⁸ Estima-se que o prejuízo tenha ficado em torno ao equivalente a R\$ 30 mil

Domingos Fernandes Calabar no episódio histórico em que o mulato tomou partido ao lado dos invasores holandeses contra a corte portuguesa, e por isso foi condenado à morte como traidor. Havia, no entanto uma referência clara ao capitão Carlos Lamarca, que em janeiro de 1969 abandonou o Exército para integrar-se à guerrilha, levando consigo armas e munições. Segundo Chico Buarque, o texto da peça havia sido aprovado com restrições referentes a palavrões e algumas palavras que deveriam ser cortadas. No entanto, a segunda censura, a do espetáculo, da qual dependia a estreia, não compareceu ao ensaio e dessa forma “chegou uma hora em que não havia como manter aquela produção em pé, então, falimos [...] A gente recorreu e meses mais tarde ela foi proibida pelo general Bandeira, que era o chefe do serviço de censura”, explica Buarque⁹. O veto ao espetáculo não foi totalmente explicado.¹⁰

O Exército produziu um cáustico parecer de oito páginas sobre a peça Calabar, o elogio da traição, de Chico Buarque e Ruy Guerra. A intenção do parecer era forçar a Polícia Federal a censurar o espetáculo, cujo texto foi considerado ‘subversivo’ pelo CIE (FIGUEIREDO, 2005).

A imprensa foi proibida de noticiar a proibição e não pode sequer mencionar a palavra “Calabar”. Nem mesmo a nota que tratava do cancelamento da estreia trazia o nome da peça.

Proibida de ser mencionada, a palavra “Calabar” veio implícita e estrategicamente colocada na música, tema da peça. CALA a boca, BÁRbara”. Mesmo com a peça censurada, o livro Calabar foi um sucesso de vendas, contando com seis edições entre 1973 e 1974.

Chico teria mais problemas ao tentar grava as canções que integravam a peça Calabar. O disco que se chamava inicialmente Chico canta Calabar, perdeu a capa que traziam um muro pichado com a inscrição *Calabar* e ganhou capa branca apenas com a inscrição Chico Canta. No processo arquivado no DCDP de Brasília são vetadas integralmente duas canções, *Ana de Amsterdam*¹¹ e *Vence na vida quem diz sim*. As demais poderiam ser gravadas com a classificação de “divulgação em recinto fechado para maiores de 18 anos”¹². Quanto a *Ana de Amsterdam*, o chefe da Censura, Rogério Nunes, neste mesmo parecer, escreve o seguinte: “A letra *Ana de Amsterdam*, conforme

⁹ Entrevista a Geraldo Leite da Rádio Eldorado, em 27 set. 1989, publicada integralmente no *site* oficial do músico. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.com.br/sanatorio>>. Acesso em: 23 jan. 2004.

¹⁰ Parecer S-103, de 22 de outubro de 1973. Do Centro de Informações do Exército. Confidencial. ArN/DSI-MJ. Cf: FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula*. (1927-2005). Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

¹¹ A música Ana de Amsterdam era o tema da personagem homônima, que era uma prostituta.

¹² Parecer nº. 7057/73, de 29 ago. 1973, Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP.

despacho no processo da peça, não pode ser gravada comercialmente”¹³. A letra trazia o tema dos excluídos, daqueles que viviam a margem da sociedade, tendo sido, provavelmente, considerada uma ameaça à moral do país.

Sou Anna do dique e das docas
Da compra, da venda, das trocas, das pernas [...]
Sou Anna de vinte minutos
Sou Anna da brasa dos brutos na coxa [...].

A canção *Vence na vida quem diz sim*, não teve seu veto justificado, mas é possível chegar a algumas conclusões se compararmos a estratégia linguística utilizada na construção de seu texto com a utilizada em *Mulheres de Atenas*, onde o positivo, na verdade, remete ao negativo, levando à reflexão por parte do receptor. “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas” era um alerta para aquilo que NÃO devia ser feito. O mesmo em “vence na vida quem diz sim/ se te dói o corpo/ diz que sim [...] se te mandam embora/ diz que sim”, sugere uma mudança de postura, que vai da passividade e do conformismo à ação.

A partir daí, Chico passou a ser sinônimo de vigilância severa. A sofisticação literária adotada pelo autor, responsável muitas vezes por confundir os censores, não deixava escapar nem mesmo os trabalhos voltados para o público infantil. Na versão musical de Chico Buarque para *Os Saltimbancos*¹⁴, uma tradução e adaptação da peça italiana *I Musicanti* (de 1976)¹⁵, com música do argentino Luis Enriquez Bacalov e textos do italiano Sergio Bardotti, o referencial político é latente. Para tentar driblar a censura, Chico recorreu não só a estratégias literárias, mas também ao uso de pseudônimos, assinando como Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Esse recurso foi adotado ainda por outros compositores como Adoniran Barbosa, que deu autoria a algumas de suas canções ao seu cachorro Peteleco. Outra composição que teve o nome de seu intérprete alterado pelo mesmo motivo foi *Samba do Arnesto*, quando da inversão do nome de Nicola (Caporrino) para “Alocin”.

...Enfim, aí eu senti que a barra estava pesada e ai falei: vamos experimentar com outro nome que pode ser que melhore. E realmente melhorou. As três

¹³ Parecer nº. 7057/73, com anotação de 20 set. 1973, Arquivo Nacional de Brasília, Fundo DCDP, Censura Prévia.

¹⁴ Encenada sob a direção de Antônio Pedro, em 1977, foi gravada em disco no mesmo ano.

¹⁵ *O Saltimbancos*. Phonogram/ Philips, 1977, nº. 6349.321. Chico Buarque aproveitou os fonogramas originais inserindo os cantos e textos vertidos e adaptados para o português. O disco conta com cantores e cantoras de renome: Miúcha (mãe de Bebel Gilberto e irmã do Chico, no papel da galinha), Nara Leão (como a gata), Ruy (do MPB-4 como o cão) e Magro (também do MPB-4, como o jumento). No coro, as crianças Lelê, Lolô, Lulu, Bee, Pipa e Bebel. O disco em vinil, diferente de sua versão em CD (de 1993), traz um livreto, com textos e ilustrações, que dá contorno a uma produção direcionada para crianças. Afinal, há que se destacar que este foi um dos primeiros projetos discográficos voltados ao público infantil, que até então só conhecia as histórias infantis narradas.

primeiras músicas que eu mandei, onde eu assinava como Julinho da Adelaide, passaram. Se fossem com o meu nome, provavelmente, não passariam. Foi um artifício que funcionou durante pouco tempo. Depois ficou meio marcado, porque só se gravava esse tal de Julinho de Adelaide, e começou a correr a suspeita de que o Julinho de Adelaide seria um pseudônimo, até que o *Jornal do Brasil* publicou uma matéria falando sobre a censura e divulgou a verdade: que o Julinho da Adelaide era realmente um pseudônimo¹⁶

Ao compor a trilha sonora do filme *Os Saltimbancos Trapalhões*, de 1981, baseado na peça, a canção *Rebichada* foi vetada em primeira instância pela Censura. O motivo foi o refrão da música: “Au, au, au. Hi-ho, hi-ho. Miau, miau, miau. Cocorocó”, no qual o compositor faz uma alusão à exploração dos animais pelo circo. Além disso, a letra da música faz ainda referência ao caráter cíclico da história: “Não sou eu quem repete esta história/ é a história que adora uma repetição/ uma repetição/ uma repetição [...]”.

Outra obra de Chico Buarque voltada ao público infantil que revela essa articulação poética é o livro *Chapeuzinho Amarelo*. O livro conta a história de uma menina que tinha medo de tudo, mas principalmente do lobo, mesmo sabendo que não existiam lobos onde morava, “mesmo assim a Chapeuzinho tinha cada vez mais medo do medo do medo do medo de um dia encontrar o lobo”. O medo de chapeuzinho só tem fim, quando ela encontra o lobo, que não consegue assustá-la e por isso fica deprimido. A repetição da palavra ‘lobo’, um jogo semântico do autor, faz com que ‘lobo’ se transforma em ‘bolo’. “Era um bolo de lobo fofo, tremendo que nem pudim, com medo da Chapeuzinho. Com medo de ser comido com vela e tudo, íterim” (BUARQUE, 2002, p. 24).

A primeira edição do livro data de 1979 e traz mais uma vez a proposta de promover uma transformação das relações sociais a partir de uma poética que alia o lúdico à ideologia. Nesse caso, o lobo era a representação da ditadura, que continuava viva através do medo, decisivo na manutenção de modelos de comportamento impostos pelos militares.

Apesar da alegada consciência política de esquerda, alguma coisa mais forte – que vem pela história, pela memória, pelas filiações de sentidos constituídos em outros dizeres, em outras vozes, no jogo da língua atravessada pela história, marcada pela ideologia e pelas posições relativas ao poder – traz em sua materialidade os efeitos que atingem esses sujeitos apesar de suas vontades (ORLANDI, 2000, p.32)

¹⁶ Entrevista concedida por Chico Buarque, em 1989, à Rádio Eldorado, disponível em www.chicobuarque.com.br.

3. Música e Tristeza

Mesmo com o empenho da nação em prol das eleições diretas, a emenda Dante de Oliveira não obteve a quantidade de votos necessária para sua aprovação no Congresso Nacional. O Carnaval de rua dava lugar à frustração popular.

A dor era maior que as grandes manchetes dos jornais. A folha de S. Paulo, o maior esteio jornalístico da campanha das Diretas Já, estampou o sentimento do país: NAÇÃO FRUSTRADA, acompanhada da devida informação: ‘Apesar da maioria de 298 votos, faltaram 22 para aprovar as Diretas’. A frustração foi, realmente, muito profunda. Algo como uma morte, irrecuperável, irrecorrível, impossível de substituir (LEONELLI; OLIVEIRA, 2004, p. 601).

Passada a revolta, o momento era de negociar uma situação política menos desfavorável para a população, já que a ideal não era possível ainda. A solução viável apontada pelos brasileiros aparecia personificada pela figura de Tancredo Neves, candidato da oposição representada pelo PMDB, que disputaria eleições indiretas contra o candidato situacionista do PDS, Paulo Maluf. Agora, ao invés de Diretas Já, o slogan proclamado pelo povo era Muda Brasil, Tancredo Já! A incorporação da ideologia do movimento pelas Diretas Já ao nome do candidato da oposição fez com que Tancredo passasse a representar a derrota da ditadura militar. Era a desmoralização de um Colégio Eleitoral cada vez mais desmoralizado diante da mobilização popular.

Desenhava-se no céu do Brasil o fim da ditadura militar e a retomada da democracia e da liberdade usurpadas por 21 anos. A longa caminhada parecia chegar ao fim, e seríamos vitoriosos. Tínhamos saído às ruas com a camisa amarela, os rostos cheios de esperança, cantando as canções que habitavam o coração de todos (BRANT, Estado de Minas, 12/jan./2005).

Tancredo representava, assim, toda a esperança de uma nação que clamava pela liberdade de expressar-se. Daí a enorme comoção popular diante da sua morte antes mesmo de assumir a Presidência da República.

Uma canção foi representativa neste momento e dentre todas aquelas que se converteram em verdadeiros hinos das Diretas Já, “Coração de Estudante”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, retratava a comoção popular diante da “morte da esperança” (OLIVEIRA, 2004).

Embora o momento vivido seja definido por Dante de Oliveira (2004) como a “morte da esperança”, a letra da música sugere que a esperança da redemocratização pode se renovar, apesar de todas as adversidades. A esperança é comparada a uma planta viva, que se renova e produz novos frutos, mesmo depois de já tê-los tido podados pelos acontecimentos que “desviaram seu destino”. Assim é vista pelo autor a

república brasileira, verde, nova, tal qual uma planta da qual o povo brasileiro deve cuidar para que possa ter “alegria e muito sonho espalhado no caminho”, de modo a tornar o sonho de liberdade real.

4. Conclusão

A música foi a forma de protesto utilizada de maneira mais efetiva para retratar as inúmeras diferenças entre os diversos grupos sociais que compunham o povo brasileiro o que tornava as representações complexas, muitas vezes complexa demais para ser absorvida por um público despreparado.

É evidente, no entanto, que o engajamento era aqui presença constante. A música passava então a ser utilizada não mais como coadjuvante, mas como parte estruturante de uma ideologia de engajamento que precisava dela para se concretizar de forma ampla e profunda. A trilha passava a ser elemento de construção do cenário da história político-social do País, que passa a ter seus aspectos ideológicos, sociais, culturais e psicológicos cantados e não só mais contados. A música passa a ser compreendida não só como um artifício, mas como uma estratégia capaz de difundir idéias ao mesmo tempo em que caracterizava a realidade apresentada.

Com essa abertura dada à música de protesto, ela passa a ser vista como uma porta para a discussão de temas de interesse nacional e difusão ideológica.

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. *Cadernos de estudos lingüísticos*, 19. Campinas, IEL. 1990.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo, Martins Fontes. 1992.

BOMENY, Helena, os dezessete e setecentos. In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José. *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 117-146.

BRANT, Fernando. Vinte Janeiros. *Jornal Estados de Minas*, Belo Horizonte, 12 jan, 2005.

BUARQUE, Chico. *Chapeuzinho Amarelo*. (Ilustrações de Ziraldo). 11 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

DUCROT, O. Esboço de uma teoria polifônica da enunciação. In: O dizer e o dito. Campinas, Pontes, 1987. (título original, 1984).

FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil*. Rio de Janeiro: Garamound, Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

FIGUEIREDO, Lucas. *Ministério do Silêncio: a história do serviço secreto brasileiro de Washington Luís a Lula. (1927-2005)*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2005.

LEONELLI, Domingos; Oliveira, Dante de. *Diretas Já: 15 meses que abalaram a história*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da Enunciação*. Curitiba(PR): Criar Edições, 1997.

ORLANDI, E. P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas, São Paulo: Pontes, 2000.

OLIVEIRA, Flávia Arlanch M. *Globalização, Regionalização e Nacionalismo*. (Org.). São Paulo, EdUNESP/FAPESP, 1999.

RODRIGUES, Alberto Tosi. *Diretas Já: o grito preso na garganta*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. Uma república pelas tabelas. In: Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa; Eisenberg, José. *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Vol 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p. 105-116.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e Textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.