

## MÚSICA POPULAR BRASILEIRA, POLÍTICA E UTOPIA EM CHICO BUARQUE

Luciano Marcos Dias Cavalcanti<sup>1</sup>

Nos tempos de trevas  
Também haverá de se cantar?  
Há de se cantar  
Os tempos de trevas.  
(Bertolt Brecht)

**RESUMO:** O engajamento político das canções de Chico Buarque salta aos olhos de qualquer ouvinte de suas canções; no entanto, é importante destacar que em seu universo poético não encontramos apenas um discurso político. A poesia de Chico faz uma análise crítica da sociedade, coloca-se contra a ideologia oficial e contesta a insensibilidade do sistema para com os humildes, mas nunca deixa de lado a elaboração estética, distanciando-o muito do puro engajamento. Este trabalho busca verificar a relação existente entre a Música Popular Brasileira e utopia, utilizando, especificadamente, as canções de Chico Buarque.

**PALAVRAS-CHAVE:** Musica Popular Brasileira; utopia; Chico Buarque

**ABSTRACT:** The political engagement of the songs of Chico Buarque jumps to the eye of any listener of his songs; However, it is important to highlight that in his poetic universe is not just a political speech. Chico's poetry makes a critical analysis of society, against the official ideology and disputes the insensitivity to system with the humble, but never puts aside the aesthetics, distancing it from the pure engagement. This work seeks to verify the relationship between Brazilian Popular Music and utopia, using, specifically, the songs of Chico Buarque. This paper seeks to verify the relation between the Brazilian Popular Music (MPB) and utopia, dwelling more specifically on Chico Buarque's lyrics.

**KEYWORDS:** Brazilian Popular Music; utopian; Chico Buarque

De acordo com José Ramos Tinhorão, a marcha e o samba, gêneros musicais tipicamente urbanos, “surgiram e se fixaram” no Brasil em cerca de sessenta anos (1870 a 1930). Anterior a este período, o que havia em nosso país “era a música operística da elite”, “os gêneros estrangeiros das polcas, *shotishes* e quadrilhas” e “o batuque, de sabor africano, exclusivo dos negros que formavam o grosso da camada mais baixa, mas aos quais não se poderia chamar de povo.” (TINHORÃO, 1997, p. 17).

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria e História Literária (UNICAMP); Pós-Doutorando em Literatura Brasileira (UNESP-Araraquara). Professor do Programa de Mestrado em Letras da UNINCOR e autor de *Música Popular Brasileira e Poesia: a valorização do “pequeno” em Chico Buarque e Manuel Bandeira* (Ed. PAKA-TATU).

O aparecimento da primeira marcha carnavalesca deu-se em fins do século XIX, com a composição “Ó Abre Alas” da Maestrina Chiquinha Gonzaga, inspirada, de acordo com Tinhorão, “na cadência que os negros imprimiam à passeata enquanto desfilavam cantando suas músicas bárbaras” (TINHORÃO, s/d, p. 119) ao som de instrumentos de percussão, enquanto que, entre a população branca, grupos de portugueses ainda saíam às ruas malhando bumbos no Zé- Pereira. Naquela época, a palavra samba era usada para designar uma espécie de dança de umbigada, de origem africana, com ritmo marcado por palmas, chocalhos e outros instrumentos de percussão e às vezes acompanhados por violão e cavaquinho.

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

Ao invés dos saraus, nos quais se ouvia a modinha e a polca, o que se escutava na periferia da cidade era “um tipo de música particularmente tocada por baianos que viviam no Rio de Janeiro, e que se constituía de um estribilho cantado, ao ritmo de palmas e violas ao qual se juntava um improviso cantado pelo participante de maior talento.” (CESAR, 1993, p. 62). Essas reuniões, como as que patrocinava a baiana Tia Ciata, doceira e mãe-de-santo, denominavam-se “partideiros”, isto é, de gente que se dedicava ao “partido alto” (a expressão provém da alta dignidade desse samba, cultivada por minorias negras). Foi na casa de Tia Ciata, na presença dos moradores desta parte da cidade aos quais se juntavam foliões, mestiços e músicos como Donga, João da Baiana, Pixinguinha, Sinhô, Heitor dos Prazeres, que nasceu a primeira música gravada como “samba” – informação que constava no selo do disco – “Pelo Telefone”, em 1916, tendo Ernesto dos Santos, o Donga, registrado a canção como de sua autoria, o que foi contestado por muitos. O samba teria sido produto de uma roda de partido-alto com as participações de Mauro de Almeida (jornalista), de Sinhô, entre outros. “Pelo Telefone” poderia ser considerado, então, uma “criação coletiva”, pois além de trazer essa confusão relativa à autoria, fazia referências a aspectos folclóricos muito populares na época.

Na verdade, o samba “Pelo Telefone” pode ser visto quase como um embrião da canção de protesto que iria fazer escola na década de 60, pois ironizando a repressão policial à jogatina praticada pela sociedade carioca da época fazia severas críticas ao chefe de polícia em seus esforços para acabar com o jogo de azar:

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

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

Fixado como gênero musical por compositores de camadas baixas da cidade, a partir de motivos ainda cultivados no fim do século XIX por negros oriundos da zona rural, o samba criado a base de instrumentos de percussão passou ao domínio da classe média, que o vestiu com orquestrações, logo estereotipadas, e o lançou comercialmente como música de dança de salão. A partir desse momento, ao correr da década de 30, passou a haver não um samba mas vários tipos de samba, conforme a camada social a que se dirigia: os netos dos negros da zona da Saúde subiram os morros tocados pela valorização do centro urbano e continuavam a cultivar o samba batucado logo conhecido por “samba de morro”; a baixa classe média aderiu ao samba sincopado (o samba da gafieira); a camada mais acima descobriu o samba-canção, e, finalmente, a alta classe média forçou o aboleramento do ritmo do samba-canção, a fim de torná-lo equivalente ao balanço dos *fox-bues* tocados por orquestras de gosto internacional no escurinho das boates. (TINHORÃO, 1997, p. 20-21).

No entanto, nesta época cantar samba ou tocar violão era uma atividade socialmente marginalizada; coisa da classe baixa, de ex-escravos, malandros, boêmios, seresteiros, entre outros desqualificados socialmente, e a divulgação de suas músicas era feita somente através dos Teatros de Revista como Recreio e Carlos Gomes – existentes já desde a metade do século XX. Nesse sentido, José Miguel Wisnik aponta que

no Rio de Janeiro do começo de século, para dar um exemplo, uma certa música de concerto, o repertório leve dos saraus, o carnaval elegante e a ópera podiam ser vistos pela gente bem situada como música saudável, enquanto as batucadas dos negros, os teatros de revista, os sambas e a boêmia seresteira portavam o estigma do ruído rebaixante, objeto frequente de repressão policial (veja-se o episódio do *Triste fim de Policarpo*

*Quaresma*, em que o pequeno funcionário cheio de boas intenções patrióticas torna-se discriminado por aprender a tocar violão). (WISNIK, 1992, p. 115).

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

a malandragem sambística, nesse contexto, aparece como um mal a ser erradicado, como ruído e dissonância destinados a serem resolvidos num acorde coral. Através de um certo aliciamento indireto, o Departamento de Imprensa e Propaganda incentiva os sambistas a fazerem o elogio do trabalho contra a malandragem. Convite em grande parte fracassado, no entanto, e por uma razão que podemos entender bem. Embora alguns sambas procurem efetivamente assumir um *ethos* cívico no nível das letras, essa intenção é contradita pelo gesto rítmico, pelas pulsões sincopadas, que (...) opõe um desmentido corporal ao tom hínico e à propaganda trabalhista. A tradição da malandragem resiste, de dentro da própria linguagem musical, à redução oficial, produzindo curiosas incongruências de letra e música, e sobrevive certamente intata ao Estado Novo. (WISNIK, 1992, p. 120).

Com o impulso dado à indústria fonográfica, iniciou-se uma ascensão nas vendas de discos: o rádio e a vitrola começam a dar um destino mais popular, uma maior propagação à música brasileira, mais precisamente ao samba canção. Este período, marcadamente áureo na música popular brasileira, propiciou o surgimento de compositores, poetas e cantores até hoje famosos em nosso cancioneiro popular, fazendo com que o nosso samba se tornasse matéria prima tipo exportação.

Na década de cinquenta aparece, no Brasil, um novo gênero musical revolucionário, a Bossa Nova. Influenciada pelo *Jazz* e pelo *Be-bop* ela teve como precursores Tom Jobim e Billy Blanco com a composição “Sinfonia do Rio de Janeiro” (1954). Mas a Bossa Nova só iria se afirmar como uma estética musical bem fundamentada e estabelecida em 1958. De acordo com Rocha Brito, na música popular brasileira anterior existia uma valorização do virtuosismo do cantor perante o instrumental da música propriamente dita.

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência.

O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito que ele existe em função da obra não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se afirma sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece. (BRITO, 1993, p.22).

No entanto, a posição da Bossa Nova não é hostil em relação a uma tradição viva, porque foi inovadora em sua época. “Assim, Noel Rosa, Assis Valente, Ari Barroso, Dorival Caymmi, José Maria de Abreu e muitos outros são valorizados e, às vezes, retomados, principalmente por João Gilberto” (BRITO, 1993, p. 26). Soma-se às inovações no campo da criação musical propriamente dita (o acompanhamento, a harmonia, o ritmo) a incorporação de uma temática literária moderna. Segundo Wisnik, desde a década de 30, a música popular urbana era considerada símbolo do nacional.

De Noel Rosa a Dorival Caymmi, Ary Barroso, e o samba canção. Tudo isso dá um salto na bossa nova, que faz uma releitura radical dessa tradição por intermédio de João Gilberto, criando uma nova concepção harmônica que está ligada a Debussy, assim como também ao jazz (por Tom Jobim). Mudam-se as letras das canções, que passam a ser feitas por letristas com alguma formação literária, que leram Drummond, Mário de Andrade, ou como o próprio Vinícius de Moraes, que era um poeta de livro que migrou para a canção. (WISNIK, 1997, p. 58).

A Bossa Nova alcança seu ápice com as composições de dois de seus artistas mais emblemáticos: Tom Jobim, com “Samba de uma nota só” e “Desafinado” (exemplo do modo de cantar da Bossa Nova) e João Gilberto, com “Chega de Saudade”.

Surge, então, a MPB. De acordo com Ruy Castro “a sigla que não queria dizer apenas *música popular brasileira*”, concepção musical impossível de ser totalmente determinada. Em seu início, a MPB “parecia algo que já não era Bossa Nova”, não tinha compromissos com o

samba e queria flertar com outros ritmos, temas e posturas, querendo ser, principalmente, “nacionalista”. A MPB era uma espécie de “frente musical” em que cabia quase tudo que não fosse ‘ie-ie-iê’. (...) Ironicamente, seu plenário foi o programa *O fino da Bossa*, na TV Record, de São Paulo.” (CASTRO, 1990, p. 377).

A Moderna Música Popular Brasileira, no dizer de Walnice Nogueira Galvão, “apresenta uma proposta nova dentro da tradição”. Historicamente surgida a partir do desenvolvimento da Bossa Nova, a MMPB tinha o projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata e apresentava duas faces.

No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) e da canção rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca, particularmente em suas concreções mais próximas, brasileiras. Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc. (GALVÃO, 1976, p. 93).

Para Walnice Galvão, a nova proposta da “Moderna Música Popular Brasileira” está no ajuste da realidade cotidiana e presente, com o “aqui agora”: “esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”.(GALVÃO, 1976, p. 93).

Até a presente época, as letras do samba canção retratavam dramas passionais. A Bossa Nova tratava com uma temática leve – bem de acordo com o cenário da zona sul carioca: falava do mar, do sol, do amor, do barco, da garota da praia. Entretanto, a partir de 1962, identificados com o meio universitário, com os objetivos da União Nacional dos Estudantes (UNE) e do Centro Popular de Cultura (CPC), estas composições passam a fazer parte de uma política engajada, denominadas pelos letristas e teóricos de uma corrente de samba chamada “participante”. Essa vanguarda participante e suas canções politizadas aparecem nas composições de, por exemplo, Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, e nas vozes de Nara Leão, Bethânia, entre outros.

Assim, após o período inicial (1958-1962) as músicas da Bossa Nova – de letras que se prendiam a temas intimistas, falando do “mar, amor e luar” – passam a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa

no período pré-64 para, finalmente, desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar. Neste momento histórico, arte e política andavam juntas – como podemos notar no depoimento de Heloísa Buarque de Hollanda.

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p. 15).

Como se pode notar, na década de 60 a juventude intelectual acreditava que a obra de arte deveria estar necessariamente vinculada ao engajamento político-social. Portanto, arte e sociedade andavam intrinsecamente ligadas. Em 1962, de acordo com o anteprojeto do CPC, havia três posições possíveis para os intelectuais no Brasil naquele momento: o conformismo, o inconformismo ou a atitude revolucionária consequente, das quais a última era a orientação do CPC que tinha como prerrogativa a ideia de que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (HOLLANDA, 1980, p. 17). Mas para a plena existência da “arte popular”, o artista deveria adequar sua linguagem para poder “expressar corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (HOLLANDA, 1980, p. 19).

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

mais um solavanco nas torres de marfim de uma estética puramente formal, conservadora e reacionária, onde a palavra esvaziada de supostos objetivos que a determinam como o pulso onde transita o som e o sangue de toda a realidade, é apreciada por critérios exclusivamente externos (com o seu ritmo aparente, raridade, aplicação exótica) e ressalva sempre para o sentido do “divertissement” e ornamental. (FÉLIX, 1963 *apud* HOLLANDA, 1980, p. 20).

Nessa perspectiva, o escritor no *Violão de Rua* abre mão de sua própria linguagem, cedendo seu espaço tradicional enquanto intelectual ligado às elites para dar voz às camadas sociais desfavorecidas. De acordo com essa visão estética, a qualidade poética estava mais associada ao engajamento político-social do que à expressão formal, causando um retrocesso da poética da década de 60 em relação à de 45, considerada exemplo de atributo poético.

No entanto, é necessário ressaltar a importância que a arte engajada ocupou no Brasil no período ditatorial, concordando com o argumento de Heloisa Buarque de Hollanda de que

é importante lembrar, contudo que a função desempenhada pela “arte popular revolucionária” correspondeu a uma demanda colocada pela efervescência político-cultural da época. Apesar de seu fracasso enquanto palavra política e poética, conseguiu, no contexto, um alto nível de mobilização das camadas mais jovens de artistas e intelectuais a ponto de seus efeitos poderem ser sentidos até hoje. (HOLLANDA, 1980, p. 28).

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

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

Pois é a partir de toda a tradição do samba e da década de 60 (e de seus acontecimentos políticos e culturais) que Chico Buarque vai surgir no cenário cultural brasileiro com suas canções extremamente elaboradas musical e poeticamente, construídas a partir da tradição do samba de Noel Rosa, Cartola, Pixinguinha, Ismael Silva, entre outros, e da musicalidade e do canto renovador da Bossa Nova, continuando a tradição de Tom Jobim e João Gilberto.



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

tal afloração de festivais, apaixonadamente vividos pelo público composto sobretudo por estudantes, refletia bem o clima da época: canalizavam parte da necessidade de agremiação, de debate público, de insatisfação e vontade insofrida de participação da juventude. (MENESES, 1982, p. 30).

A autora explica ainda essa situação circunstancial da canção com “Milagre Brasileiro”, composta por Chico Buarque em 1974. Essa canção faz uma crítica severa e direta ao “milagre econômico” da época do governo Médici, “milagre concentrador de renda, cujo o santo foi o garroteamento salarial do proletariado.” (MENESES, 1982, p. 18).

Cadê o meu?  
Cadê o meu, o meu?  
Dizem que você se defendeu  
É o milagre brasileiro  
Quando mais trabalho  
Eu menos vejo o dinheiro  
É o verdadeiro “boom”  
Tu tá no bem bom  
Mas eu vivo sem nenhum<sup>2</sup>

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

Para uma plateia de estudantes, vivendo em plena ditadura militar, “Sabiá” era considerada uma canção “alienada” e completamente desvinculada da realidade político-social do país, enquanto que a canção de Vandré exercia a função política que se esperava de uma composição naquele momento. Em um ano conturbado como o de 1968, a juventude

---

<sup>2</sup> Todas as letras das canções de Chico Buarque de Holanda foram retiradas de HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

precisava mesmo era de um hino que suscitasse o espírito de rebeldia e revolta, incitando os jovens a participarem ativamente da luta contra o regime militar e até mesmo de uma luta armada (ideal que sempre acompanhou determinados grupos da esquerda no Brasil). A canção de protesto evidente de Vandrê servia como modelo estético esperado por uma juventude engajada e insatisfeita com o momento histórico presente.

Comparada ao engajamento explícito de “Caminhando”, “Sabiá” era vista como uma canção desvinculada da realidade brasileira e essencialmente lírica: “a pouca gente, naquele instante de exaltação, ocorreu tomá-la [“Sabiá”] como uma nova e premonitória canção do exílio”. (WERNECK, 1989, p. 80). Uma canção lírica sim, mas que era uma paródia da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, e que apresentava um eu lírico fixo em sua terra natal, falando de um exílio. Mas que exílio era esse se a condição *sine qua non* para ser um exilado é estar fora de sua terra natal?

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

Minha terra *tem palmeiras*,  
Onde canta o Sabiá;  
(...)  
Nosso céu *tem mais estrelas*,  
Nossas várzeas *mais têm mais flores*,  
Nossos bosques *tem mais vida*,  
Nossa vida *mais amores*.  
(...)  
*Mais prazer encontro eu lá;*  
(“Canção de Exílio”, grifos nossos).

Enquanto que na “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, a terra é descrita como uma terra primorosa onde há pássaros, flores, amores e prazer; na canção de Chico Buarque é apresentada a ausência de tais elementos, problematizando essa pátria configurada pela ausência, uma “pátria esvaziada”:

*Vou deitar à sombra*  
*De uma palmeira*

Que já não há  
*Colher a flor*  
Que já não há  
(“Sabiá”, grifos nossos).

Tanto na “Canção de Exílio” quanto em “Sabiá” há um desejo do eu lírico de voltar à terra natal. Na primeira, há um saudosismo e a terra parece corresponder a este saudosismo. Já na segunda, o desejo de regresso vem lado a lado com a postura crítica em relação à realidade presente da terra. O que nos remete a essa postura crítica está no fato de que, quando Gonçalves Dias escreveu seu poema, ele estava realmente exilado do Brasil, encontrava-se em Coimbra em 1843. Já “Sabiá” foi escrita em 1968 quando Chico Buarque ainda estava no Brasil. O grande trunfo de “Sabiá” (e de seu compositor, é claro) – que endossa a tese de que existe uma dimensão tanto política quanto lírica em suas canções, provando sua impressionante capacidade de lidar com as palavras e a existência de inúmeras leituras – é que ela consegue (dadas as grandes conturbações políticas no país) prever algo que viria a acontecer somente alguns meses depois (e que seria a realidade de muitos brasileiros): o exílio físico e existencial. “O exílio torna-se uma realidade vivida por todos os brasileiros conscientes. Exílio real dos que tiveram que procurar outro país, ou exílio interior daqueles que ficaram, mas afastados de seus projetos existenciais.” (MENESES, 1982, p. 24). Um depoimento dado por Fernando Gabeira a respeito da anistia reforça a afirmativa de Adélia Meneses.

Os políticos podem dar o balanço do número de mortos, do número de cassados, refugiados, banidos, mas quem dará o balanço dos *projetos humanos que se frustraram*, dos abraços que se negaram, dos beijos paralisados, tudo por medo? Quem dará o balanço do medo que nós tivemos? (GABEIRA, 1979 *apud* MENESES, 1982, p. 69, grifos nossos).

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

Pede perdão  
Pela duração (Pela omissão)  
Dessa temporada (Um tanto forçada)  
Mas não diga nada  
Que me viu chorando  
E pros da pesada

Diz que eu vou levando <sup>3</sup>

A canção “Sabiá” é um exemplo de como um discurso essencialmente lírico, que aborda uma temática tão parodiada pelos poetas brasileiros <sup>4</sup> (a saudade da terra natal) pode, no ano de 1968 com todo o seu significado para a história do país, ter uma dimensão política. Um estudo mais detalhado da canção denuncia o que podemos chamar de semântica do autoritarismo ou “semântica da repressão”, conforme a denominação de Adélia Meneses.

E algum amor  
Talvez possa espantar  
*As noites que eu não queria*  
E anunciar o dia.

(“Sabiá”, grifos nossos).

Uma palavra muito utilizada para referir-se ao período em que governos autoritários exercem seu poder é *escuridão*. Esta palavra ou outras do mesmo campo semântico são uma perfeita metáfora para a ditadura. Era na calada da noite que prisões eram feitas, que golpes eram dados, que pessoas eram torturadas. Em “Sabiá”, o eu lírico deseja espantar as “noites” que ele não queria e ver nascer um novo dia. O novo dia é algo que será ansiosamente aguardado e anunciado em várias canções de Chico Buarque. Em “Sabiá”, o novo dia vem em contraposição à noite, significando por oposição o anúncio de novo tempo, um tempo em que não haja mais autoritarismo, um tempo utópico em que os problemas vão ser resolvidos e as pessoas poderão viver plenamente.

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

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

Vou voltar  
Sei que um dia vou voltar

---

<sup>3</sup> Os versos colocados entre parênteses são os originais, vetados pela censura.

<sup>4</sup> A “Canção do Exílio” é o poema mais parodiado da literatura brasileira: Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Casimiro de Abreu, Oswald de Andrade são alguns de seus parodiadores.

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

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

(“Sabiá”, grifos nossos).

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

Vemos que a dimensão político-social de “Sabiá” é ressaltada pela marcação do descompasso que há entre o exílio físico de Gonçalves Dias em “Canção do Exílio” e o temporal-existencial em “Sabiá”. Isso é possível porque a canção é paródia do poema. São justamente essa contraposição com “Canção do Exílio” e o contexto situacional em que foi escrita “Sabiá” que permitem a possibilidade de lê-la como um discurso lírico interpenetrado pelo discurso político ou vice-versa. Longe de ser uma canção “alienada”, “Sabiá” é uma sábia amostra da consciência política e estética de Chico Buarque, compositor que desta época em diante travará uma intensa luta, sempre através da canção, contra a censura e a ditadura militar brasileira. Portanto, Chico Buarque vai refletir em suas canções sobre o momento político em que estava inserido, não de uma forma panfletária, mas a partir de muito trabalho e elaboração, fazendo sua crítica de maneira extremamente poética. Prova disso é a criação do “Samba Duplex” pelo compositor. Chico cria o personagem Julinho da Adelaide,

compositor carioca, malandro, autor de três canções: “Acorda amor” (que possui grande semelhança com sua prisão de Chico em 1968), “Jorge Maravilha” e “Milagre Brasileiro”, todas de 1974.

Julinho da Adelaide é um pseudônimo criado para burlar a censura, já que depois que Chico Buarque volta ao Brasil, em 1970, é um dos compositores mais visados pelos órgãos da censura. Qualquer canção que trouxesse o nome de Chico Buarque como autor era analisada com mais rigor. O compositor chegou a declarar nos jornais que a cada três canções mandadas à censura, apenas uma era liberada. Em alguns casos a censura era política; em outros, moral, reafirmando, segundo Adélia Meneses, “aquele velho esquema de qualquer ditadura, a aliança da repressão política com a repressão sexual.” (MENESES, 1982, p. 38).

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

Em setembro de 1974, Chico “assume” o personagem Julinho, dando uma famosa e longa entrevista a Mário Prata e Melchíades Cunha Jr. para o jornal *Última Hora*. Nessa entrevista Julinho conta toda a sua história: era filho de uma moradora da favela, Adelaide de Oliveira, que entre um dos maridos teve um alemão de sobrenome Kuntz, motivo pelo qual Julinho se orgulhava de ter um meio-irmão loiro, o Leonel. Esse irmão o explorava, mas Julinho o considerava seu protetor. Na entrevista, Julinho além de falar de sua vida e de suas canções, que segundo ele estavam sendo gravadas por compositores importantes como Chico Buarque, expõe a “teoria do samba duplex”: aquele que pode mudar de sentido se for necessário. Vejamos um pequeno trecho da entrevista em que Julinho tenta explicar como seria construído o “samba duplex”:

(J.A.) Eu acho bobagem a pessoa falar que a censura prejudica, quando eu acho que o negócio é fazer samba, tem que fazer muito samba mesmo, entende? Eu faço muito samba, quer dizer, faço vários por dia mesmo (...) e faço samba duplex também. (...) E quase todos são duplex. (...) São sambas que você pode mudar, entende?

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

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

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

(U.H) Eu tenho a impressão que o samba duplex vai ser muito bem recebido no seio da família brasileira.<sup>5</sup>

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

Numa festa imodesta como esta  
vamos homenagear  
todo aquele que nos empresta a sua testa  
construindo coisas pra se cantar  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia  
que o otário silencia  
toda festa que se dá ou não se dá  
passa pela fresta da cesta e resta a vida<sup>6</sup>

Essa canção retrata o compositor (no caso Chico) como um artista que malandramente utiliza a linguagem da fresta para dar o seu recado; daí se conclui que para se “pronunciar” determinadas coisas, em certos momentos históricos, só sendo malandro; “o otário silencia”. Um exemplo claro da teoria do “samba duplex” feita por Chico Buarque é a famosa canção “Apesar de Você”. Quando Chico decidiu voltar ao Brasil, depois de uma temporada “um tanto forçada” de um ano e meio na Itália, recebeu de Vinícius de Moraes um conselho: já que ele havia decidido voltar ao Brasil, que voltasse fazendo muito barulho. Eis que nasce “Apesar de Você” que, segundo o compositor, era um samba feito com os nervos, bem a cara dos anos de 1970. Neste ano, o governo brasileiro era exercido pelo General Garrastazu

---

<sup>5</sup> PRATA, Mário; CUNHA JR, Melchiádes. O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide. In: *Jornal Última Hora*, São Paulo, 07 e 08 de setembro de 1974. (entrevista).

<sup>6</sup> Esta música de Caetano Veloso se encontra no disco de Chico Buarque *Sinal Fechado*, de 1974.

Médici. Seu governo foi marcado por grandes violências policiais, um grande aparelho repressor e a censura era uma das armas mais letais que dispunha o general.

Assim que Chico escreveu esta canção a enviou para a censura para que fosse examinada. O compositor confessou mais tarde que somente por malcriação “e para fazer barulho” é que havia submetido a canção à censura, certo de que não passaria. Mas passou e foi gravada em compacto juntamente com “Desalento”, um samba feito em parceria com Vinícius de Moraes. “Apesar de Você” começou a tocar nas rádios e por pouco não se torna hino contra a repressão. Para quem havia sido vaiado quase unanimemente há dois anos, Chico volta em alta para o Brasil. Um mês depois do lançamento e já caminhando para as 100.000 cópias vendidas, o samba foi proibido e o disco recolhido das lojas. Há quem afirme que a súbita censura veio depois de uma notícia que “Apesar de Você” era uma “homenagem” ao presidente Médici.

Ao refletirmos a respeito desta canção, notamos que no primeiro momento Chico Buarque consegue o que nem ele acha possível: que a canção fosse liberada pelos órgãos da censura. Isso se deu porque o censor não identificou o “você” da canção ao presidente General Médici.

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

É essa a estratégia que Chico Buarque utiliza para burlar a censura da época, compondo canções que podem ser lidas de duas maneiras, como um discurso lírico (muitas vezes amoroso) ou como um discurso político. Portanto, a canção foi liberada porque foi entendida ou lida (como propõe o “samba duplex”) como um discurso lírico-amoroso. Mas num momento posterior foi proibida porque foi interpretada de forma inversa, como um discurso político e de oposição à ditadura. Nesse momento, o “você” foi entendido como o General Médici.

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

Ao ser levado ao interrogatório depois da censura de “Apesar de Você”, Chico Buarque ouviu dos militares a insistente pergunta: “Quem é esse você?”. O compositor



malandramente respondeu que era uma mulher muito mandona e autoritária. A partir desse episódio a censura não daria mais sossego a Chico Buarque, fazendo com que o compositor dispusesse toda sua arte a serviço da malandragem musical; mais tarde, ele confessaria que sua criatividade, em determinadas épocas, estava mais voltada a esse dribble na censura do que para a música propriamente. “Apesar de Você” representa o ápice desse dribble desconcertante que levou a censura do General Médici.

“Apesar de Você”, considerando sua leitura política, pode ser encarada como uma canção de protesto; uma canção em que repercutem ameaças e na qual se propõe uma mudança do presente, uma clara recusa do momento atual e a espera de uma realidade inovadora. Adélia Meneses diz que “Apesar de Você” é uma canção em que imbricam a crítica política e a utopia. Toda a canção repousa sobre a contraposição entre os tempos presente (representado pelo “Hoje”) e o futuro (representado pelo “Amanhã”):<sup>7</sup>

HOJE (presente)	AMANHÃ (futuro)
“Você é quem manda”	“Você vai se dar mal”
“Não tem discussão”	“Enorme euforia”
“Gente falando de lado”	“Coro a cantar”
“Olhando pro chão”	“Água nova brotando”
“Grito contido”	“Galo a cantar”
“Escuridão”	“Céu a clarear”
“Amor reprimido”	“A gente se amando sem parar”
“Lágrima rolada”	“Rir”
“Pecado”	“Dia raiar”
“Tristeza”	“Manhã renascer”
“Samba no escuro”	“Esbanjar poesia”
“Penar”	“Jardim renascer”
“Sofrimento”	“Você vai se amargar”

De um lado do quadro, representado pelo advérbio de tempo “hoje”, estão as características do eu lírico (“Esse meu sofrimento” / “Todo esse amor reprimido” / “Este samba no escuro” / “Cada lágrima rolada/Nesse meu penar”) e também de seu povo (“A minha gente hoje anda/falando de lado/E olhando pro chão, viu”). Vemos que o eu lírico insere dentro de seu discurso pessoal, o povo, sua gente que também compartilha de seu

<sup>7</sup> Parte deste esquema comparativo foi originalmente formulado por MENESES, 1982, p. 77.

penar. A repressão política é sugerida pelos seguintes versos: “Não tem discussão” / “Como vai proibir/Esse grito contido/Esse samba no escuro”. Também a repressão amorosa e sexual é vista no verso: “Todo esse amor reprimido”.

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

Adélia Meneses identifica duas funções sociais em “Apesar de Você” como uma canção de protesto: a primeira suscita a consciência da repressão, “apontando as relações entre autoritarismo-repressão, política-repressão-sexual-supressão do corpo”; a segunda função seria a de desabafo, “de descarregar – através das ameaças – a raiva impotente pela ausência da liberdade” (MENESES, 1982, p. 79); não só da sociedade, mas a do compositor que sentindo-se reprimido se projeta na canção e se vê na imagem do povo que tem “o grito contido”, que “fala de lado olhando pro chão”.

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

Outra canção na qual Chico nos mostra sua habilidade em construir (simultaneamente) um discurso lírico e político é “Quando o carnaval chegar”, composta em 1972. Em princípio, esta canção apresenta um discurso essencialmente lírico, pois trata da expressão dos sentimentos de um eu pessoal. No plano do discurso lírico temos um eu (sujeito) que mostra um aparente distanciamento e descontentamento em relação ao mundo (objeto). No plano do discurso político temos a mesma impressão, só que adicionada ao significado específico do contexto político-social em que a canção foi escrita. “Quando o carnaval chegar” possui uma grande afinidade com “Apesar de Você”, referindo-se também a uma situação de repressão do

eu lírico e uma contraposição de tempos (presente e futuro) que projetará para o “amanhã” sua libertação do estado de contenção (moral e física) em que se encontra.

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

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

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

A referência quanto à repressão política é bem sugestiva e direta:

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

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

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

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

E cada qual no seu canto  
E em cada canto uma dor  
Depois que a Banda passou  
Cantando coisas de amor  
(“A banda”)

Esse distanciamento do poeta (que é identificado por Adélia a partir da canção “A banda”, de 1966) se apresenta de forma diferente em “Quando o carnaval chegar”: o distanciamento do lírico denuncia uma situação vigente (a repressão sexual e política da ditadura) e também abriga uma promessa futura em tom de ameaça ao regime autoritário, centrada, principalmente, na insistência do eu lírico ao afirmar no refrão: “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”.

E quem me vê apanhando da vida duvida que eu vá revidar  
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar  
(“Quando o carnaval chegar”).

Ao vislumbrar uma situação individual, característica da poesia lírica, o eu poético insere o povo no seu penar, mostrando uma identificação entre o seu sofrimento e o sofrimento dos outros: “Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo pra gente cantar”. A inserção e o chamado do povo e, conseqüentemente, a libertação deste, coincide com a anunciação do novo dia, do novo tempo que está prestes a chegar segundo a visão profética do poeta. O carnaval comparece, nesta canção, como o estado máximo de libertação do eu lírico através de um desabafo gradativo crescente: “Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar/Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”.

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

todo o sofrimento imposto por ele), o eu lírico pode libertar seu “grito contido”, seu “amor reprimido”, a “alegria adiada, abafada”.

As questões levantadas a partir das análises das letras musicais de Chico Buarque mostram que sua habilidade formal para driblar a censura com a criação do “samba duplex” – e de Julinho da Adelaide – foi fundamental nesse processo de ambiguidade proposital, mas ressalta, sobretudo, a elaboração de um discurso poético próprio.

O engajamento político das canções de Chico Buarque salta aos olhos de qualquer ouvinte de suas canções; no entanto, é importante destacar que em seu universo poético não encontramos apenas um discurso político. A poesia de Chico faz uma análise crítica da sociedade, coloca-se contra a ideologia oficial e contesta a insensibilidade do sistema para com os humildes, mas nunca deixa de lado a elaboração estética, distanciando-o muito do puro engajamento.

Chico Buarque é um compositor estigmatizado como um músico essencialmente político; ainda que o compositor tenha negado esse propósito inúmeras vezes, suas canções são normalmente lidas apenas pelo viés político. O que pretendemos mostrar é que Chico inegavelmente transita pelo universo da crítica política, mas sem deixar de lado a experiência formal e, muito menos, sendo panfletário como foram muitos “poetas de livro” considerados maiores na década de 60/70 – vide os poemas do “Violão de Rua”. A própria herança musical de Chico Buarque é propícia à contestação. O samba, com o seu ritmo sensual, trazendo a desinibição do corpo por meio de gestos e movimentos provocantes, contesta a moral burguesa e religiosa de um país que sobrevive muito mais de uma falsa moral do que propriamente da moral enquanto valor ético e organizador de uma sociedade. O samba e o carnaval, originados nos porões das senzalas, criado por negros nas favelas, são elementos contestadores e libertadores por natureza. A música de Chico Buarque une-se a essa tradição e, juntas, libertam, conscientizam e trazem a possibilidade de alegria a um povo sofrido, mesmo que seja em um momento fugaz e utópico.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BRITO, Rocha. Bossa Nova. CAMPOS, Augusto de (Org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CESAR, Ligia Vieira. *Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Carlos: EDUSFCar; São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: uma análise ideológica. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.  
MENESES, Adélia Bezerra. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Editora Hucitec, 1982.

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

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

TINHORÃO, TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

WERNECK, Humberto. Gol de letras. In: HOLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque, letra e música 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

WISNIK, José Miguel. Música, problema intelectual e político (entrevista). *Teoria e Debate*. São Paulo, Julho/Agosto/Setembro, 1997.

**Artigo recebido em agosto de 2012.  
Artigo aceito em outubro de 2012.**