

CÁLI(CE): CANTOS DE RESISTÊNCIA

FERREIRA, Valéria Rodrigues.
advocatus@infonet.com.br

SANTOS, Josane Cristina Batista
Graduada em Letras e História, Mestre em Literatura Brasileira, Professora
da Universidade Tiradentes dos Cursos de Letras e História

RESUMO

As décadas de 1960-1970 foram caracterizadas por uma decadência nas liberdades sociais, extrema censura à cultura e aprofundamento de uma grave crise econômica, em decorrência da ditadura militar. Estas décadas foram marcadas pela angústia e aflição dos brasileiros, em consequência da crueldade dos governos militares. Por isso, compositores dessa época expressaram todo o sentimento de agonia, medo, terror e o desejo de mudança política econômica e social através da Música Popular Brasileira (MPB). Estes cantos denunciavam a situação de pobreza, miséria e declínio das liberdades culturais, além de estabelecerem relações intertextuais e dialógicas com a Literatura. Isto é muito importante para estudos na sala de aula, pois, a utilização da MPB para entrosamento da História e, conseqüentemente, da Literatura Brasileira, permitirá o entendimento das características das Escolas Literárias, como também, os acontecimentos vividos à época, fazendo desencadear o lado crítico dos alunos ampliando, dessa forma, os seus conhecimentos.

Palavras chaves: Literatura, MPB, História, Ditadura Militar.

CÁLI(CE): CANTOS DE RESISTÊNCIA

A sociedade das décadas de 1960-70 estava passando por sérios riscos ocasionados pela ditadura militar. A Música Popular Brasileira foi composta, à época, por poetas que estavam vivendo o momento em que pessoas eram brutalmente mortas, torturadas, massacradas e qualquer meio de comunicação era vetado, sendo que só o governo, representado pelos militares, era quem detinha o poder. Essas músicas foram também consideradas de grande resistência política, pois, eram letras que, de certa forma, divulgavam o momento, o terrorismo, e de alguma maneira, influenciavam as pessoas a se voltarem contra toda aquela aflição e angústia vividas nessas duas décadas. Isso foi muito importante para a História e para a Literatura pois, a partir da MPB, conhece-se o que estava se passando e quais os sentimentos existentes e propagados na época.

Neste artigo que tem como tema *Cáli(ce): Cantos de Resistência* se fará um estudo sobre a MPB, caracterizando-a, identificando quais os principais cantores na época e os que mais se destacaram; quais os acontecimentos mais importantes que se deram neste período, fazendo uma análise das músicas, das letras e dessa forma, procurar estabelecer uma relação dialógica e intertextual com os estilos literários e com a História.

Sabe-se que o mundo do trabalho vivencia transformações que vêm acarretando impactos e novos desafios para a área educacional. Pode-se afirmar que os fatores: globalização e novas propostas de ação vêm norteando os rumos da política educacional brasileira contemporânea. Dentre estes, a pesquisa sobre os acontecimentos de uma época e os fatos marcantes sobre a música popular brasileira, principalmente nas décadas de 1960-70, conscientes de que a utilização da MPB na sala de aula para entrosamento da História e, conseqüentemente, da Literatura Brasileira, possibilitará o entendimento das características

das escolas literárias, como também, o entendimento da época, e o porquê daquelas letras estarem escritas de tal forma, quais os acontecimentos vividos à época.

A MPB na escola é uma forma de educação que pode funcionar como motivadora, informativa e desencadeadora de polêmicas, desenvolvendo, assim, a capacidade de expressão e o lado crítico dos alunos.

As letras da MPB estão presentes nos quatro cantos do País. Muitos professores vêm descobrindo que o estudo dessas letras pode ser tão educativo quanto o uso de livros e cadernos. Seu valor está na possibilidade da busca de mudanças no processo ensino-aprendizagem nas aulas de Literatura Brasileira e de História com essa inserção no Ensino Fundamental e Médio.

A utilização da MPB na sala de aula se dará em duas etapas: a primeira, o aluno conhecerá as letras das músicas, os cantores, em que época foram escritas, o contexto e o momento histórico e, finalmente, a relação entre a Música Popular Brasileira e a oposição civil ao regime militar, no período entre 1960 e 1970. Na segunda etapa, o aluno fará uma relação com a literatura e suas escolas literárias. O objetivo principal deste artigo é aprofundar a hipótese de que a MPB é uma expressão sociocultural privilegiada para analisar os dilemas e as peculiaridades que marcam a arte politicamente engajada, quando inseridas na indústria da cultura. A MPB também proporcionará ao aluno a capacidade de interpretação de cada letra de música, fazendo com que consiga criticar e opinar sobre cada autor, enfim, desenvolvendo a sua habilidade de compreensão.

Este artigo apresentará a Música Popular Brasileira em todos os seus aspectos, nas décadas de 1960 e 70, análise do contexto histórico no Brasil nestes anos, a proposta da Jovem Guarda, movimentos culturais como o Tropicalismo em suas expressões e, finalmente,

a interpretação e análise de músicas que denunciam o contexto histórico do Brasil nestas duas décadas.

CONTEXTO HISTÓRICO NO BRASIL DÉCADAS 1960/1970

Há 40 anos, no dia 1º de abril de 1964, iniciava-se a ditadura militar no Brasil. Perseguições políticas, tortura, morte e grandes agitações culturais e sociais são os aspectos mais lembrados pelos brasileiros quando se fala sobre este período. Durante essa época, os militares colocaram no poder cinco generais presidentes. Foi uma fase marcada por autoritarismo, suspensão dos direitos constitucionais, perseguição policial e militar, prisão e tortura dos opositores ao regime e censura aos meios de comunicação e às manifestações sociais que se estenderam até o final do processo de abertura política, em 1985.

Entre 31 de março e 1º de abril de 1964, os militares aplicaram o Golpe de Estado que tirou do poder o presidente João Goulart, conhecido como Jango, dando, dessa forma, início à ditadura. Esse golpe foi apoiado por parte da imprensa, por setores da Igreja e por membros OAB, sendo justificada, a ditadura, por seus líderes como a única maneira de evitar o comunismo – era um grande medo na época – pois, Jango, como tinha sido Ministro do Trabalho, mantinha boas relações com os sindicatos trabalhistas. Além disso, alegava-se que havia uma desordem econômica no País. A situação ficou insustentável quando Jango, durante o famoso comício de 13 de março de 1964 perante 300 mil pessoas, defendeu as reformas de base (educação, saúde e reforma agrária), anunciou a estatização das refinarias de petróleo, e desapropriou, para a reforma agrária, propriedades às margens de ferrovias, rodovias e zonas de irrigação de açudes públicos. Paralelamente a tudo isso, cumpre assinalar que a economia encontrava-se extremamente desordenada.

Seguiu-se, então, uma série de presidentes nomeados pelos militares. O Marechal Castelo Branco governou de 1964 a 1967, quando foi substituído por Costa e Silva. Nesta época, os brasileiros ainda tinham a ilusão de que o regime democrático retornaria mas, com o tempo, esta acabou. A partir de então, vários movimentos de estudantes e trabalhadores passaram a exigir de volta a democracia. A resposta dos militares foi direta e objetiva: mais perseguição, mais repressão e mais violência. Nesses dois mandatos, ainda foram decretados os conhecidos Atos Institucionais, que foram retirando os direitos de liberdade dos cidadãos para consolidar a ditadura. O mais rígido dos Atos foi o Ato Institucional-5 (AI-5), que caracterizou um golpe dentro do próprio golpe, restringindo de vez a participação do povo na política, marcando o início de uma opressão ainda mais cruel. Foi a fase considerada mais dura do regime e perdurou ao longo dos mandatos dos ex-presidentes Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici. Este governou de 1969 a 1974. A sociedade brasileira só conseguiu organizar-se de forma mais efetiva e vislumbrar um pouco de liberdade a partir de 1974, já no período de Ernesto Geisel (1974/1979).

Após 10 anos de regime militar, nos quais os generais presidentes controlaram com autoritarismo a economia e a política no Brasil – nomeando governadores e prefeitos de capitais, caçando deputados e senadores, fechando o Congresso quando este se colocava em posição contrária aos militares, enfim, controlando acirradamente a política brasileira – a cúpula militar deu os primeiros sinais de que uma abertura estava próxima: era o início do governo Geisel. A posse do quarto presidente militar, Ernesto Geisel, em 15 de março de 1974 marca o começo do processo de abertura política contra a ditadura brasileira. É claro que não foi muito fácil porque havia pressões de todos os lados, mas o próprio Geisel desejava, a abertura deveria ser lenta, gradual e segura.

Durante a ditadura, muitas pessoas foram presas por se oporem ao regime e outras centenas foram exiladas, ou seja, tiveram de sair do País. Para defender os interesses dessas pessoas, teve início um movimento chamado Anistia. Entre os líderes desse movimento, estava a Igreja Católica e a OAB. Também participaram dele o Movimento Feminino pela Anistia e o Comitê Brasileiro da Anistia, liderado pelo senador Teotônio Vilela. Esse comitê lançou várias campanhas que buscavam sensibilizar a sociedade e o governo para a Anistia. Em 1978, foram revogados vários decretos de banimento a presos políticos.

Durante o governo de João Batista Figueiredo, com o mandato mais longo da história 1979/1985 na época, foi proposta a Lei da Anistia, em 28 de agosto de 1979, que beneficiou a todos os que estavam presos ou exilados desde 1964. Aproximadamente cinco mil exilados puderam retornar ao País.

A MÚSICA BRASILEIRA NOS 60 E 70

Nos anos de 1960, surge a Bossa Nova que por sua vez, ganha adeptos. No setor político, o Brasil vivia a euforia do desenvolvimento econômico de Presidente Juscelino Kubitschek, expandiam-se os veículos de comunicação de massa, no meio urbano-industrial, entre os quais a televisão era a grande sensação. Congregava-se um certo número de cantores e instrumentistas muitos talentosos, cuja identidade residia na forma de cantar e tocar os instrumentos, os *bossa novistas* foram cada vez mais se multiplicando. O maestro Antônio Carlos Jobim e o poeta Vinicius de Moraes aderem ao novo estilo musical e se tornam, juntamente com outros, os principais responsáveis pelo movimento.

A Bossa Nova se dividiu em algumas fases, a primeira chamada de “cor local” aborda músicas em que o seu discurso refletem o clima coloquial, descontraído e cheio de

humor, como na música, por exemplo, *Garota de Ipanema* com seus famosos versos: “*Olha que coisa mais linda mais cheia de graça ela é a menina que vem e passa no doce balanço a caminho do mar*”, ou seja, o discurso ainda não havia sido envolvido com as questões político-ideológicas do nosso País.

Vivia-se no País um processo de intensa militância política. Alguns universitários-artistas discordavam da utilização do discurso da Bossa Nova. Então, a outra fase chamada de “participante”, aborda as questões relativas ao subdesenvolvimento brasileiro, destacando-se, então, a exploração do trabalho, a reforma agrária, o latifúndio, o desemprego, o subemprego, as condições de miséria de nosso País, chamada então de Canção de Protesto. Edu Lobo, Carlos Lyra e Geraldo Vandré foram os destaques dessa fase da Bossa Nova.

Em 22 de agosto de 1965, surgiu a Jovem Guarda, na TV Record, tornando-se uma das grandes atrações da emissora. Com base no rock internacional, um grupo de jovens brasileiros criou o pop nacional, *o iê-iê-iê* e se revelaram como um dos maiores fenômenos de comunicação de massa do país. No auge da sua popularidade, a Jovem Guarda chegou a alcançar três milhões de espectadores só em São Paulo, de onde o programa era transmitido. Em videotape, chegava também ao Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre e Recife.

O movimento da Jovem Guarda começou a acompanhar o ritmo internacional da época, o rock’n’roll, com Elvis Presley, Paul Anka, Neil Sedaka e um pouco posteriormente o conjunto The Beatles. Liderada por Roberto Carlos e Erasmo Carlos, a Jovem Guarda se apresentava na rede TV Record, em São Paulo, aos domingos, por esse mesmo grupo de jovens compositores de comportamento apenas aparentemente rebelde, mas politicamente indiferente e até muito conservador.

O uso de cabelos longos e as vestimentas representavam rebeldia às normas sociais vigentes. A música *Quero que vá tudo pro Inferno* foi a mais importante na ascensão de

Roberto Carlos, como também resume as tendências e perspectivas dos jovens e adultos adeptos da Jovem Guarda: individualismo, desinteresse pelos acontecimentos da época, certo comodismo e até apatia.

Roberto Carlos foi o principal líder do movimento e o seu pensamento reflete muito bem a concepção da Jovem Guarda. Na verdade, esse movimento consiste em um grupo de jovens cantores e compositores cujo único objetivo era a popularidade e a conquista de um lugar entre os grandes astros da canção brasileira. As normas estabelecidas pela sociedade não foram motivo de preocupação ou de discussão desses jovens.

Roberto Carlos, como toda Jovem Guarda, mostra-se *apolítico*: suas canções falavam sobre o amor, a dor. Também sobre o ódio, a praia, o céu, os carros, como na música *O Calhambeque*, também de Roberto Carlos,

Mandei meu cadillac pro mecânico outro dia, pois há muito tempo um conserto ele pedia, como vou viver sem meu carango pra correr, meu cadillac, bip, bip, quero consertar o cadillac (...). Saí da oficina um pouquinho desolado, confesso que estava até um pouco envergonhado, olhando para o lado com a cara de malvado, o calhambeque, bip, bip, buzei assim o calhambeque.

Vê-se o fascínio pelo perigo, enfim, uma variedade de temas sem maiores implicações políticas. Muitas outras músicas envolveram a mesma temática, demonstrando, claramente, que a Jovem Guarda restringiu seu campo temático a poesia ingênua de adolescentes e que hoje são vistos como necessários em uma fase de dor e sofrimento. São seus ícones: Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

Na segunda metade dos anos 60 houve a mais bem investida da indústria têxtil, de calçados e de outros produtos. Roberto Carlos emprestou seu prestígio popular às roupas Calhambeque, nome de uma das suas músicas de maior sucesso. Erasmo Carlos, o Tremendão da época, também transformou este nome em produtos de consumo. Assim, a televisão

divulgava todos os domingos a imagem, a música e os produtos ligados. Logo, as pessoas estavam uniformizadas de roupas Calhambeque ou Tremendão.

O movimento mais importante da década de 1960 foi o Tropicalismo. Nasceu no Festival de MPB de 1967, junto com a *Tropicália*, as músicas *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* de, respectivamente, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A vida política do País declinou, devido o autoritarismo dos governos militares. Em 1968, o presidente Arthur da Costa e Silva assina o Ato Institucional 5 (AI-5), legitimando, por decreto, a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional, as prisões arbitrárias e as cassações de mandatos políticos. A violência e a tortura passariam a ser a forma de o Estado “dialogar” com seus adversários políticos.

Em fins dos anos 60 e início dos 70 só vai a público a música, a peça teatral, o livro, enfim, o produto cultural que os censores julgassem adequados ao momento político. Qualquer obra ofensiva ao Estado seria proibida e seu autor ficaria sob estreita vigilância, surgindo, então, organizações como o CCC – Comando de Caça aos Comunistas, que agindo na peça teatral *Roda Viva* de Chico Buarque, paralisou-a, espancando os atores e espectadores que tiveram que sair em fuga. O Estado, portanto, se omite, revelando a sua cumplicidade nesse cruel ato de vandalismo. O Tropicalismo foi liderado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé; os letristas Torquato Neto e Capinam, o maestro e arranjador Rogério Duprat, o trio Mutantes e as cantoras Gal Costa e Nara Leão e outros cantores. Chico Buarque de Holanda não faz parte do movimento tropicalista, mas seus versos se constituem nos preferidos da juventude de esquerda e de todos aqueles que lutaram contra a Ditadura Política no Brasil daquela época.

A partir do Festival de 1967, a história da Música Popular Brasileira mudaria de rumo, pois se apresentava um cantor baiano audacioso no palco da TV Record, cantando *Alegria, Alegria*, Caetano Veloso.

Caminhando contra o vento
Sem lenço, sem documento
No sol de quase dezembro
Eu vou

O sol se reparte em crimes,
Espaçonaves, guerrilhas
Em cardinales bonitas
Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes, pernas, bandeiras
Bomba e brigitte bardot
O sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não, por que não

Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço, sem documento,
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
E uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

Sem lenço, sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo, amor
Eu vou
Por que não, por que não...

O mundo musical brasileiro estava, após a apresentação de Caetano, sob o impacto da mais nova e revolucionária proposta de transformação da nossa música, houve quem tentasse agredir Caetano fisicamente e anular a sua participação. Não conseguiram. A cidade se dividiu contra e a favor de Caetano e sua música, entretanto, o seu talento e a sua irreverência despertaram a nossa música da crise de criatividade em que ela se encontrava. *Alegria, Alegria* foi classificada em quarto lugar, logo depois de *Ponteio* (Edu Lobo), *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) e de *Roda-Viva* (Chico Buarque). A partir daquele momento estava oficialmente lançado o Tropicalismo. *Alegria, Alegria*, simplesmente representava a ruptura definitiva com os preconceitos musicais.

Os tropicalistas captaram muito bem o momento político e cultural do País, eles trabalharam a política e a estética mostrando as contradições do nosso subdesenvolvimento. *Tropicália* é a música que melhor resume as idéias do movimento e onde encontramos o trabalho político e estético dos tropicalistas, em que o alegórico e a ironia estão sempre presentes.

Sobre a cabeça os aviões,
 Sob os meus pés os caminhões,
 Aponta contra os chapadões meu nariz.
 Eu organizo o movimento,
 Eu oriento o Carnaval,
 Eu inauguro o monumento
 No Planalto Central do País
 Viva a bossa-sa-sa!
 Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça!
 O monumento é de papel e prata,
 Os olhos verdes da mulata,
 A cabeleira esconde atrás da verdade mata
 O luar do sertão
 O monumento não tem porta,
 A entrada é uma rua antiga, estreita e torta,
 E no joelho uma criança
 Sorridente, feia e morta
 Estende a mão.
 Viva a mata-ta-ta!
 Viva a mulata-ta-ta-ta-ta!
 No pátio interno há uma piscina
 Com água azul de amarelinha,
 O coqueiro principal, a nordestina e faróis.

Na mão direita tem uma roseira,
 Autenticando a eterna primavera,
 E nos jardins os urubus passeiam a tarde inteira
 Entre os girassóis.
 Viva a Maria-iá-iá!
 Viva a Bahia-iá-iá-iá-iá!
 No pulso esquerdo o bangüê-bangue,
 Em suas veias corre muito pouco sangue,
 Mas seu coração balança um samba de tamborim.
 Emite acordes dissonantes,
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores, ele põe os olhos
 Grandes sobre mim.
 Viva Iracema-ma-ma!
 Viva Ipanema-ma-ma-ma-ma!
 Domingo é o fino da bossa,
 Segunda-feira está na fossa,
 Terça-feira vai à roça, porém,
 O monumento é bem moderno,
 Não disse nada do modelo do meu terno,
 Que tudo mais vá pro inferno, meu bem.
 Viva a banda-da-da!
 Carmem Miranda-da-da-da-da!

Em *Tropicália*, Caetano Veloso destaca a grandiosidade da arquitetura urbana, símbolo da fase desenvolvimentista do governo de Kubitschek, “(...) *o monumento do Planalto Central do País*” e, numa frase lapidar, dá a idéia das contradições e do nosso subdesenvolvimento ao anunciar que “(...) *no joelho uma criança sorridente, feia e morta estende a mão*”. A televisão, a arquitetura arrojada de Brasília, o avião, a modernidade de Ipanema, a Bossa Nova, Carmem Miranda, a Palhoça, não deixaram de ser mencionados e contrapostos. Por isso, o Tropicalismo cria uma estética cuja combinação e contrastes de elementos incluem a miséria, o passado, o desenvolvimento, a tecnologia industrial, os movimentos musicais brasileiros, o subdesenvolvimento e a paródia. Dessa forma, ele transcende o âmbito da mera observação e incentiva a pesquisa musical onde se possa fundir todos esses elementos. O movimento tropicalista, a todo momento, objetivava mostrar as contradições do nosso País e *Tropicália* foi o símbolo e síntese das idéias do movimento, ela contém os elementos que analisamos acima.

Na década de 1970, ainda, outros músicos começam a fazer sucesso nos quatro cantos do País. Nara Leão grava músicas de Cartola e Nelson do Cavaquinho. Vindas da Bahia, Gal Costa e Maria Bethânia fazem sucesso nas grandes cidades. O mesmo acontece com Djavan (vindo de Alagoas), Fafá de Belém (vinda do Pará), Clara Nunes (de Minas Gerais), Belchior e Fagner (ambos do Ceará), Alceu Valença (de Pernambuco) e Elba Ramalho e Zé Ramalho (da Paraíba).

Como dito anteriormente, no período da junta militar e a ditadura, o autoritarismo institucional atingiu o seu ponto mais repressor, conseguindo calar a oposição legal, já que fechou o Congresso Nacional e estabeleceu a censura prévia aos jornais e às peças teatrais. A letra *Meu Caro Amigo*, de Chico Buarque de Holanda, mostra um contraponto ideológico, político e social ao regime militar. Existe no texto uma “ironia cruel”.

Meu caro amigo me perdoe por favor,
 Se eu não lhe faço uma visita
 Mas como agora apareceu um portador
 Mando notícias nessa fita
 Aqui na terra tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol,
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 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
 Meu caro amigo eu pretendo provocar
 Nem atiçar suas saudades
 Mas acontece que não posso me furtar
 A lhe contar as novidades
 Aqui na terra tão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol,
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 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 o cigarro
 Ninguém segura esse rojão
 Meu caro amigo eu quis até telefonar
 Mas a tarifa não tem graça
 Eu ando aflito pra fazer você ficar
 A par de tudo que se passa
 Aqui na terra estão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll

Uns dias chove, noutros dias bate sol,
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 Muita careta pra engolir a transação
 E a gente ta engolindo cada sapo no caminho
 E a gente vai se amando que também sem um carinho
 Ninguém segura esse rojão
 Meu caro amigo eu bem queria lhe escrever
 Mas o correio andou arisco
 Se me permitem, vou tentar lhe remeter
 Notícias frescas neste disco
 Aqui na terra estão jogando futebol
 Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
 Uns dias chove, noutros dias bate sol,
 Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
 A Marieta manda um beijo para os seus
 Um beijo na família, na Cecília e nas crianças,
 O Francis aproveita pra também mandar lembranças
 A todo pessoal
 Adeus

Deve-se notar também no texto de Chico Buarque de Holanda a situação política, econômica e social do Brasil, representada nos primeiros versos, dando informações sobre o seu país a um amigo.

No verso “(...) *aqui na terra estão jogando futebol (...)*” Chico Buarque informa o tom ufanista que foi bastante intensificado pela conquista brasileira no México: o campeonato mundial de futebol. Em 1970, nesta época, existiu todo um investimento do governo no futebol para que as pessoas “esquecessem” os problemas que estavam enfrentando no Brasil. Mais adiante, em “(...) *mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta (...)* *muita mutreta pra enfrentar a situação*”, mostra a péssima situação em que se encontrava o Brasil, com a grande corrupção dos governos militares, notando-se ainda, que este verso “(...) *mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta (...)*” é repetido em quase toda a música. Chico Buarque deu ênfase a difícil situação do País na época.

Na ditadura militar, o desemprego estava muito grande, e aumentando cada vez mais, e Chico Buarque em “(...) *é pirueta pra cavar o ganha pão (...)*” informa o sacrifício de ganhar dinheiro para o sustento, de trabalhar.

Em versos como, “(...) *Meu caro amigo eu quis até telefonar, mas a tarifa não tem graça (...)*” menciona a inflação muito alta e a cobrança de taxas de impostos muito grande, impossibilitando os brasileiros a usufruírem os meios de comunicação. Em “(...) *meu caro amigo eu bem queria lhe escrever mas o correio andou arisco (...)*” fala sobre a censura a todo e qualquer meio de comunicação. Enfim, uma canção que denuncia a miséria, a exclusão social. Pode-se ver *Meu Caro Amigo* como alegoria da realidade brasileira daquela época, a da instalação de um regime militar, opressor, concentrador de renda, que destrói a consciência política, alienando cada vez mais o brasileiro.

A música *Construção*, também de Chico Buarque,

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido

Subiu a construção como se fosse máquina
Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
Tijolo com tijolo num desenho mágico
Seus olhos embotados de cimento e lágrima.

Sentou pra descansar como se fosse sábado
Comeu feijão com arroz como se fosse príncipe
Bebeu e soluçou como se fosse um naufrago
Dançou e gargalhou como se ouvisse música

E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
E flutuou no ar como se fosse um pássaro
E se acabou no chão feito um pacote flácido
Agonizou no meio do passeio público

Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
Amou daquela vez como se fosse o último
Beijou sua mulher como se fosse a única
E cada filho seu como se fosse o pródigo
E atravessou a rua com seu passo bêbado

Subiu a construção como se fosse sólido
Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
Tijolo com tijolo num desenho lógico
Seus olhos embotados de cimento e tráfego

Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
Bebeu e soluçou como se fosse máquina
Dançou e gargalhou como se fosse o próximo

E tropeçou no céu como se ouvisse música

E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago

Morreu na contramão atrapalhando o público

Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado

Morreu na contramão atrapalhando o sábado

mostra um contraponto ideológico, político e social ao regime militar. Existe no texto também uma ironia, já que a construção do edifício implica aniquilamento daquele homem que o constrói, não só pela morte trágica, como também pela alienação, pelo desenraizamento, trazidos pelo processo produtivo.

A ditadura contou com circunstâncias econômicas externas e internas favoráveis, iludindo ideologicamente grande parte do proletariado, da classe média, principalmente a menos crítica e intelectualizada.

A construção civil nas cidades gerava emprego e intensificava a migração, alimentando o sonho dos excluídos de viver o “Brasil grande”. O êxodo rural fazia com que a população brasileira, a partir de 1970, passasse a ser predominantemente urbana.

A letra de *Construção* revela a face da opressão ao trabalho à condição humana. Deve-se destacar ainda que *Construção* apresenta, além de caráter irônico, um paradoxo, pois o erguimento do prédio, de um tipo de sociedade, traz a destruição do homem desvalido, do operário que o faz. O operário está na contramão do sistema implantado pelo regime militar, do tráfego da linha político-econômica.

Construção mostra ainda o lado do desenraizamento do homem excluído socialmente, a alienação, o acidente de trabalho, a desconstrução de vidas. Em uma época da

ditadura, o Brasil era o recordista mundial de acidentes de trabalho, sendo a grande maioria na construção civil.

Deve-se notar que no texto de Chico Buarque, o eu-lírico que narra a trajetória do cotidiano trágico de um anônimo operário de construção civil procura, no tom impessoal, analítico certa objetividade ao tratar o tema social. Essa postura mantém relação dialógica com o Período Realista, especialmente a poesia Realista, denunciadora dos desajustes sociais. Em *Construção*, a consciência social chega através de um processo de análise do cotidiano de um operário anônimo, com filhos, mulher, não havendo mais atributos que não sejam os da sua condição familiar e profissional. Ocorre, então, junto com a função poética, a função referencial.

O caráter paradoxal de *Construção*, em que a feitura do tecido social implica morte, a exclusão dos desvalidos, também ocorre no léxico, em que há antinomia, de fundo irônico, como em “(...) *ergueu no patamar quatro paredes sólidas (...) e se acabou no chão feito um pacote flácido*”. A letra de *Construção* apresenta oito quartetos e uma sextilha. No final dos quatro primeiros quartetos, existe um verso de arremate. “*Morreu na contramão atrapalhando o tráfego*”. Esse arremate também ocorre após os quatros últimos quartetos: “*Morreu na contramão atrapalhando o público*”. Ao final da sextilha, também existe o arremate: “*Morreu na contramão atrapalhando o sábado*”. Nota-se, portanto, que no verso de arremate só muda a coda (tráfego, público, sábado). Os versos quanto à métrica, classificam-se como alexandrinos ou dodecassílabos.

Na gravação dessa letra, Chico Buarque de Holanda fez incidir versos, também de sua autoria, de *Deus lhe Pague*,

Deus lhe pague (por esse pão pra comer,
por esse chão pra dormir),
a certidão pra nascer e
a concessão pra sorrir,

por me deixar respirar,
 por me deixar existir,
 Deus lhe pague,
 pela cachaça de graça que a gente tem que engolir,
 pela fumaça desgraça, que a gente tem que tossir,
 pelos andaimes pingentes que a gente tem que cair,
 Deus lhe pague,
 pela mulher carpideira, pra nos louvar e cuspir
 e pelas moscas bicheiras pra nos beijar e cobrir,
 e pela paz derradeira que enfim vai nos redimir,
 Deus lhe pague

E quanto a essa letra incidental *Deus lhe pague*, acrescida à de *Construção*, nota-se que ela apresenta crítica mais incisiva, quer pela reiteração irônica da expressão *Deus lhe pague*, quer pela ênfase dada ao aspecto destruidor e ao caráter da opressão, manifestados na consciência do eu-lírico (*Por me deixar respirar, por me deixar existir, Deus lhe pague, (...) e pelas moscas bicheiras pra nos beijar e cobrir (...)*). Enfim, em tom sarcástico, a total consciência do oprimido é acentuada em *Construção*.

Cálice, também de Chico Buarque,

Pai, afasta de mim este cálice
 Pai, afasta de mim este cálice
 De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga?
 Tragar a dor engolir a labuta?
 Mesmo calada a boca resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa?
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira tanta força bruta

Pai, afasta de mim este cálice
 Pai, afasta de mim este cálice
 De vinho tinto de sangue

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
 Esse silêncio todo me atordoa
 Atordoadado eu permaneço atento
 Na arquibancada pra qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim este cálice
 Pai, afasta de mim este cálice
 De vinho tinto de sangue

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

Pai, afasta de mim este cálice
 Pai, afasta de mim este cálice
 De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me esqueça

"Cálice" (= Cale-se), significa calar (a boca), época em que a canção foi produzida, década de chumbo do início dos anos 70, governo do Ex-presidente Emílio Garrastazu Médici, auge da ditadura militar. Esta música remete a uma imposição de silêncio. O brasileiro na época era obrigado a ficar calado e sem poder reagir diante de tamanha crueldade do governo militar.

Chico Buarque também menciona o inconformismo do brasileiro mediante o fato de ter que calar, e não poder fazer nada, como está bem colocado nos seus versos "(...) *Como beber dessa bebida amarga, tragar a dor engolir a labuta, mesmo calada a boca resta o peito, silêncio na cidade não se escuta*".

A "(...) *bebida amarga* (...)” em Cálice, significa o sofrimento enfrentado pelos brasileiros que não podiam mais "(...) *tragar a dor* (...)”, pois, como era "*difícil acordar calado, se na calada na noite eu me dano, quero lançar um grito desumano que é uma*

maneira de ser escutado, esse silêncio todo me atordoa e atordado eu permaneço atento, (...)”.

Versos como “(...) *de vinho tinto de sangue*”, e “(...) *tanta mentira tanta força bruta (...)*” revelam o sofrimento (“*cale-se*”) seguido de “*sangue*”, pois, como foi dito anteriormente, na época da ditadura militar, pessoas que iam de encontro às leis do governo na época seriam e foram mortas, torturadas e exiladas.

Chico Buarque faz uma comparação do sofrimento de Jesus Cristo antes de ser crucificado, quando pediu a Deus que “*afastasse dele o cálice*” e, o afastamento do “*cale-se*” a boca, sofrimento por não poder “*falar*”.

A resistência à ditadura também ganhou seu “hino” na voz de Geraldo Vandré, *Prá não dizer que não falei das flores*

Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais braços dados ou não
Nas escolas nas ruas, campos, construções
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Vem vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Pelos campos a fome em grandes plantações
Pelas ruas marchando indecisos cordões
Ainda fazem da flor seu mais forte refrão
E acreditam nas flores vencendo o canhão

Vem vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Há soldados armados, amados ou não
Quase todos perdidos de armas na mão
Nos quartéis lhe ensinam uma antiga lição:
De morrer pela pátria e viver sem razão
Vem vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Nas escolas, nas ruas, campos, construções,
Somos todos soldados, armados ou não
Caminhando e cantando e seguindo a canção
Somos todos iguais, braços dados ou não
Os amores na mente, as flores no chão
A certeza na frente, a história na mão
Caminhando e cantando e seguindo a canção

Aprendendo e ensinando uma nova lição

Vem vamos embora que esperar não é saber
Quem sabe faz a hora não espera acontecer

Esta canção de Geraldo Vandré foi composta em 1968 e pode ser considerada uma convocação à mobilização popular e à luta política: *“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”*. É uma das músicas que mais refletem a indignação social, o querer mudar. Ela é considerada um hino para manifestações, já tendo sido cantada em diversas ocasiões pelo Brasil afora nas mais diversas manifestações.

Esta música é uma clara visão de descontentamento em relação ao regime militar. Vandré releva o fato de que o Brasil precisa continuar caminhando apesar dos maus-tratos dado ao povo pelo governo autoritário. Assim, temos, *“Vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer”*.

“Sempre juntos, seguindo a canção porque somos todos iguais”. A medida mais inteligente seria não ficar parado e sim se mobilizar para acabar com o governo ditatorial que se instalara. A música evoca um sentimento de união, mostrando a riqueza do Brasil e ao mesmo tempo revela a miséria em que o povo está inserido: *“Pelos campos há fome em grandes plantações”*.

A música é um grande hino de insatisfação e de vontade de ver um país mais igual e justo. O sentimento é forte mesmo para quem não viveu naquela época. Nela está contido um sentimento de revolta e repúdio pelo período histórico.

Após o lançamento do AI-5, a música *Pra não dizer que não falei das flores* foi proibida e Geraldo Vandré foi considerado uma pessoa não agradável pelos donos do poder. Apesar de nunca ter sido preso ou torturado fisicamente pela ditadura militar, as limitações e

pressões impostas ao seu processo de criação o levaram para o exílio no Chile. Durante os quatro anos que ficou longe do Brasil, passou também pela França, Argélia, Alemanha, Áustria, Grécia e Bulgária.

Apesar de não vivermos mais em meio a uma ditadura, a canção trata de um tema atual. A disparidade cultural, social e política ainda é muito grande no Brasil e a letra envolvente nos remete aos dias de hoje.

Percebe-se assim que canções citadas acima, executadas nas emissoras de rádio, em shows, podem ser consideradas como expressões da vontade popular ao apresentarem letras que refletem estes anseios. Os artistas emocionam a população presente cantando tais canções, transformando-as em verdadeiros hinos à liberdade e à redemocratização. Nas emissoras de rádio, tais canções eram associadas às manifestações populares, não deixando assim esmorecer a mobilização.

Por isso, este artigo *Cáli(ce): Cantos de Resistência* mostrou a importância da MPB nas décadas de 1960-70, músicas que denunciam a miséria, refletem a indignação e a exclusão social, o querer mudar, o momento histórico, a associação com a Literatura Brasileira, e que não podem ficar de fora da educação brasileira e, precisam sim, serem incluídas nos programas educacionais e serem estudadas, analisadas profundamente, porque elas informam o momento histórico e o sentimento presente na época, isso fará aumentar o lado crítico dos alunos, tendo, portanto, uma visão ampla do Brasil e do mundo. A MPB pode ser uma poderosa aliada do professor no momento de trabalhar os recursos da Língua e da Leitura, produção e interpretação de textos.

REFERÊNCIAS

CALDAS, Waldenyr. Iniciação à música popular brasileira. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antônio. Literatura e sociedade: 3. ed. São Paulo: Nacional, 1973.

CANDIDO, Antônio. CASTELO, J. Aderaldo. Presença da literatura brasileira: 5. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

LUCCHESI, Ivo. DIEGUEZ Gilda Korff. Caetano, por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã Publicações, 1993.

PAES, José Paulo. “Música e Democracia”. In BOSI, Alfredo. Cultura brasileira temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

RODRIGUES, Nelson Antônio Dutra. Os estilos literários e letras de música popular brasileira. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos. Ensaio sobre dependência cultural. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

WISNIK, José Miguel. “Algumas Questões de Música e Política no Brasil”. In. BOSI, Alfredo. Cultura brasileira temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.