



Realização: FACALE/UFMG

MARGINALIDADES CONTEMPORANEAS  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

25, 26 e 27  
Novembro de 2014

ANAIIS ELETRÔNICOS  
ISSN 2448-4369

## O INÍCIO E O APROFUNDAMENTO DA DITADURA MILITAR EM CANÇÕES DA MPB

José Alfredo Silva Melo Sobreira (UFMG)

Rogério Silva Pereira (UFMG)

### Introdução

A ditadura militar que vigorara no Brasil a partir de 1964 cumpre neste ano seu 50º aniversário. As manifestações artísticas nessa época se estabeleceram como verdadeiros inimigos ao regime de exclusão que, com os anos, ascendeu sobremaneira a ponto de “calar” as vozes do teatro, da literatura e, principalmente, da música popular, especialmente a partir de 1968, conhecido como o ano que não terminou, quando a perseguição e a censura se intensificaram.

É com base nessas questões que permeiam o contexto ditadura e manifestações artísticas que se legitima a intenção deste artigo cujo objetivo é verificar aspectos da ditadura militar em canções da MPB, partindo de uma análise que privilegia a interação entre letra e música (melodia, harmonia e ritmo), em determinadas canções, explicitando a inter-relação entre esses componentes. Em outras palavras, é dizer que existem canções cujas melodias, harmonias e ritmos são pensados de modo tão genial, funcionando não apenas como pano de fundo ou veículo para carregar uma mensagem, no caso, a letra, mas como parte integrante dessa mensagem, ou então, como reforço do seu sentido.

A ideia de pensar as canções e analisá-las a partir dessa perspectiva, isto é, do ponto de vista das inter-relações entre letra e música (melodia, harmonia e ritmo), se explica através da obra prima de Tom Jobim e Newton Mendonça, o *Samba de uma Nota Só* (1962), cuja letra e música (melodia, harmonia e ritmo) se articulam de tal maneira a ponto de dialogarem entre si: em resumo, enquanto a letra fala de um

“sambinha feito numa nota só”, a melodia, por exemplo, permanece numa única nota. Assim que a letra anuncia outras notas, a melodia, por sua vez, também troca de notas.



Realização: FACALE/UFMG

MARGINALIDADES CONTEMPORANEAS  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

25, 26 e 27  
Novembro de 2014

ANAI ELETRONICOS  
ISSN 2448-4369

Esse fenômeno presente na música de Jobim e Mendonça se repete posteriormente noutras canções, agora escritas no contexto da ditadura. Para encontrá-lo, usaremos como método de análise o desenvolvido por Érich Auerbach em seu livro *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, que baseia-se, em suma, na interpretação. “Interpretar”, nesse sentido, é fundamental para o que se propõe aqui haja vista que é desta maneira que o próprio Auerbach se posiciona frente aos textos selecionados em sua obra e, ainda, estabelece seu método, retirando fragmentos de alguns textos para analisá-los e validar ou não suas hipóteses. Ele mesmo afirma que:

O método de trabalho que adotei, isto é, o de apresentar, para cada época, uma certa quantidade de textos, para com base nos mesmos pôr à prova os meus pensamentos, leva imediatamente para dentro do assunto (...) O método de interpretação dos textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação (...) Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto (AUERBACH, p. 501, 2013).

Semelhantemente procederemos, nos voltando agora para a época do golpe militar no Brasil, todavia, atentando-nos para dois momentos, especificamente: o início (1964-1968) e o aprofundamento do golpe (1968-1979) – este último período, correspondendo ao momento posterior decreto presidencial corporificado no AI-5, o Ato Institucional nº5, publicado em dezembro de 1968. Tomaremos como objeto duas canções da MPB, sendo a primeira escrita durante um período mais “brando”, isto é, pré-AI-5, e a outra escrita depois de 1968, após a instalação do AI-5, para verificar como os artistas enxergavam esse momento e o representavam em suas músicas e, ademais, em que medida elas nos servem de base para a interpretação da realidade da sociedade brasileira em pleno regime de exceção.

Dividiremos nosso diálogo em três partes, sendo a primeira um apanhado histórico sobre os quatro primeiros anos do golpe (1964-1968), no qual refletiremos sobre o mito da “ditabranda”; a segunda parte será construída a partir da análise das duas canções, na qual nos posicionaremos sob a ótica de Auerbach, isto é, de seu método de análise, extraíndo alguns excertos das letras [e das melodias, harmonias ou ritmos] das músicas, a fim de verificar em que medida representam o contexto da ditadura militar; e finalmente, uma conclusão, onde compararemos as duas canções para comprovar nossas afirmativas entre música, representação e ditadura.



Realização: FACALE/UFMG

## Uma pitada de história: a cultura entre 1964 e 1968

Segundo um comentário da *Folha de São Paulo*, escrito em 2009, a Ditadura Militar em seus quatro primeiros anos, não muito convicta de sua dureza, parecia estar mais para uma “ditabranda” do que para um regime de cunho destrutivo e autoritário: “as chamadas “ditabrandas” - caso do Brasil entre 1964 e 1985- partiam de uma ruptura institucional e depois preservavam ou instituíaam formas controladas de disputa política e acesso à Justiça”.

Não demorou muito para tal afirmação se tornar uma extrema polêmica a respeito do que foi essencialmente o início do regime instalado no Brasil a partir de 1964. Há quem diga ainda, sobretudo a memória liberal do regime defendida pela historiografia, que o regime militar pré-AI-5 nem pode ser chamado de ditadura. Em última instância, “uma ditadura ‘envergonhada’, exercida a contragosto por um presidente-general que, segundo seus biógrafos, queria apenas ‘sanear’ o ambiente político brasileiro e entregar o poder a um civil, eleito o quanto antes” (NAPOLITANO, 2014, p. 69). Os defensores dessa opinião acrescentam, ademais, para sustentar sua tese de “brandura” do regime, que durante os quatro primeiros anos do golpe dispúnhamos ainda não só do *Habeas Corpus* e certa liberdade de imprensa, como também de expressão e de manifestação.

É até admissível dizer que o início da ditadura militar não era caracterizado por uma censura prévia e rigorosa, nem tampouco marcado pelo terror de um Estado sistemático em relação aos seus opositores, especialmente no âmbito cultural. Porém, pensar na fase pré-AI-5 como um governo confuso e de caráter não autoritário parece ser inconcebível e ingênuo demais. O fato é que, durante os quatro primeiros anos do golpe, os militares, muito sagazes, estabeleceram uma espécie de política de equilíbrio. Assim, equilibrando muito bem suas ações, lograva seus objetivos fundamentais acabando aos poucos com a elite reformista de esquerda e dissolvendo os movimentos sociais organizados (NAPOLITANO, 2014).

Nesse sentido, a relativa liberdade de expressão existente nos primeiros anos da ditadura é explicada não pelo caráter “envergonhado” desta, mas sim pela base social do golpe de Estado e pela essência do próprio regime por ele implantado, isto é, pela combinação de repressão seletiva e construção de uma ordem institucional autoritária e centralista, como reforça o professor historiador Marcos Napolitano:



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

MARGINALIDADES CONTEMPORANEAS  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

ANAIIS ELETRONICOS  
ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFMG

A ordem autoritária dos primeiros anos do regime militar brasileiro estava mais interessada na blindagem do Estado diante das pressões da sociedade civil e na despolitização dos setores populares (operários e camponeses) do que em impedir completamente a manifestação da opinião pública ou silenciar as manifestações culturais da esquerda (NAPOLITANO, 2014, p. 71-72).

Podemos dizer, então, que o regime militar, em seus primeiros anos, estava estrategicamente balanceado. De um lado, suficientemente forte para reprimir os movimentos sociais e políticos, e de outro, sensivelmente moderada para permitir que a esquerda derrotada na política “triunfasse” na cultura. É este triunfo que alimentou o mito de uma ditadura “branda” (NAPOLITANO, 2014). Porém, os anos seguintes iriam revelar do que se tratava de fato a ditadura no Brasil, a ponto de nomeá-los “anos de chumbo”. Essa dicotomia entre o início da ditadura militar e seu aprofundamento parece ser representada em algumas canções da música popular, grande arma de luta contra o regime enquanto este vigorava. Nesse sentido, seguem duas análises feitas a partir de duas canções da MPB, uma escrita durante os quatro primeiros anos do regime e a outra escrita depois desses anos, de certo modo, “amenos”.

### **Caminhando se faz história**

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.

*Pra não dizer que não falei das flores*, escrita e interpretada por Geraldo Vandré, tornou-se uma das canções mais representativas do país, dado o contexto em que fora escrita e a força de sua mensagem. Criada em 1968 e inscrita no Festival Internacional da Canção deste mesmo ano, a canção alcançou o segundo lugar, perdendo para *Sabiá*, de Chico Buarque e Tom Jobim. O curioso é que a canção de Vandré fora a mais bem votada pelos jurados e a favorita de todo público. Só mais tarde viria à tona o boicote do evento: a direção da emissora de televisão da época recebera ordens dos militares para não permitir que *Caminhando*, como também era conhecida a música, vencesse o festival.



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

ANAIIS ELETRÔNICOS

ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFGD

O ano de 1968 foi um ano que entrou para a história em diversos sentidos. Foi marcado pela retomada e radicalização das vanguardas em diversos âmbitos, no cinema, nas artes plásticas e, sobretudo, na música popular. A boa nova de 1968 foi o fato de que o princípio maior das vanguardas artísticas, isto é, a ruptura da linguagem formal e a aproximação entre arte e cotidiano, dialogaram diretamente com a cultura de massa. Foi exatamente este o efeito de *Caminhando*: uma composição simples que se legitimava como um forte apelo contra o regime militar.

De fato, a canção é simples, escrita numa linguagem popular e de fácil apreensão. O gerúndio dos versos “caminhando e cantando e seguindo”, além da repetição da conjunção “e” em vez do uso de vírgulas, comprova a afirmativa. Interessante é que, ao mesmo tempo em que Vandré compõe uma can o de letra simples, também cria uma melodia e harmonia não diferentes: com apenas dois acordes e um único instrumento, executa a can o que, de todas as censuradas, foi a que ficou mais tempo proibida. Notamos ainda, nestes mesmos versos, um forte apelo   necessidade de a o frente ao regime, como quem intenta dizer que não se pode parar até que haja mudança, uma vez que os verbos simbolizam a a o, e o gerúndio, a continuidade dessa.

  necessário refletir sobre os verbos “caminhar, cantar e seguir”, considerando que tenham, talvez, algo a dizer. Há de se considerar que os três estão submetidos   palavra “can o”, no final do verso em que são cantados, lembrando que, um dos objetivos dos militares era semelhante – submeter o país ao seu modo de governo, totalmente totalitarista. Quer dizer então que Vandré intentava fazer o mesmo? De modo algum (!). Se a uniformiza o fazia parte da ditadura militar, a mensagem de *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores*   totalmente paradoxal a essa. Primeiro que, ao se tratar de caminhar, cantar e seguir, todos são diferentes. Não há quem caminhe e cante perfeitamente igual, uma vez que cada ser humano possui o seu próprio jeito de andar e seu próprio timbre vocal. “Seguir”, então, muito mais. Cada qual, segundo suas raízes sociais, culturais, educacionais, musicais, religiosas, etc., segue o que bem entender. Portanto, se as inten es dessa can o têm vistas   submissão,  , certamente,   submissão   liberdade de expressão e ao direito de ir e vir (que deveriam ser) permitidos ao ser humano, independente   época.



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

ANAI ELETRONICOS

ISSN 2448-4369

MARGINALIDADES CONTEMPORANEAS  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

Realização: FACALE/UFGD

Outro aspecto a ser observado é o da diferença gritante entre as palavras “caminhar” e “marchar”. “Caminhar”, segundo o dicionário UNESP de Português, é apenas andar, ao passo que “marchar”, é caminhar a passo cadenciado, caminhar em cadência militar. Nesse sentido, não é por acaso que Geraldo Vandré inicia sua música com a palavra “caminhando”, afinal, essa é de extremo significado quando oposta a “marchando”, que evoca, de prontidão, a imagem dos militares e de sua marcha uniformizada (obviamente). O curioso é que as marchas militares são caracterizadas pelo seu ritmo, em compasso binário ou quaternário, semelhante, por exemplo, ao hino nacional e, conseqüentemente, tipicamente brasileiros. Já *Caminhando*, possui um ritmo totalmente atípico aos anteriores. Com letra, melodia e harmonia simples, se inter-relacionando de um lado e de outro, a canção dialoga também entre sua mensagem e ritmo: ao mesmo tempo em que fala sobre a liberdade de expressão, da tensão entre “caminhar” e “marchar”, protestando contra a uniformização, é conduzida e marcada por um compasso ternário, capaz de reiterar a ideia do “queremos caminhar, cantar e seguir (esta) canção” e não aquela entoada pelos militares, de passos cadenciados e uniformizadores.

Deste modo, o movimento estudantil, a juventude engajada, cantava em coro na final do Festival Internacional da Canção, mesmo após sua “derrota” para *Sabiá*. Uma multidão partiu rumo a sua casa entoando aqueles versos fortes da canção: “talvez nunca mais tenha havido, na sociedade brasileira, uma síntese mais acabada entre arte, vida e política como naquele momento” (NAPOLITANO, 2014). Essa “síntese mais acabada” é a expressão que melhor se refere ao contexto daquele período que chegava ao fim. *Pra não dizer que não falei das flores*, nesse sentido, parecia fechar com chave-de-ouro aqueles anos de ajuntamento das classes, especialmente as estudantis, que protestavam contra os militares. E é, justamente, sob essa condição de protestante que pareceu estar Vandré e seu violão.

### **Enquanto Cálice ainda falar**

Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse cálice/Pai, afasta de mim esse 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.



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

ANAIIS ELETRÔNICOS

ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFMG

*Cálice* (1973), composta por Gilberto Gil e Chico Buarque em meados de 1973, foi uma das canções que mais sofreu represálias pelo regime militar. Os fatos não negam essa afirmativa, como registra Rinaldo de Fernandes: “No show Phono 73, realizado em São Paulo, a gravadora Phonogran desliga os microfones para impedir que Chico e Gilberto Gil cantem a melodia (a letra já tinha sido proibida) de *Cálice*” (FERNANDES, 2004, p. 33). Aleilton Fonseca descreve muito bem esse momento:

Naquela oportunidade, Chico Buarque e Gilberto Gil executavam a melodia, balbuciando uma pseudo letra quase ininteligível, com fortes sugestões sonoras, representando, no palco, seu repúdio à censura à qual a composição estava submetida (FONSECA, 2013, p. 34).

A partir desse contexto, se justifica a presente análise, uma vez que muito já foi dito sobre *Cálice*, no entanto, por uma abordagem direcionada apenas para a letra da canção. A intenção aqui é analisá-la novamente, tomando como base, é claro, os estudos que a este precederam somados a um olhar voltado para a interação entre letra e composição musical (melodia, harmonia e ritmo), quer dizer, que não privilegie apenas o que a letra tem a dizer, mas também a mensagem contida na composição musical [se houver], para verificar em que medida esta e aquela dialogam entre si na tentativa de posicionarem-se frente à ditadura militar.

Servem-nos como exemplo a versão de *Cálice* gravada em 1978, mais especificamente três partes dela: a introdução, feita por um coral de vozes; o refrão, interpretado por Milton Nascimento e Chico Buarque; e a primeira estrofe, também cantada por eles. Como foi dito anteriormente, existem muitos estudos sobre *Cálice*, haja vista a representatividade que essa música alcançou durante os anos, especialmente àqueles referentes ao golpe militar. Um exemplo disso é o estudo referente à homofonia da palavra “cálice” que, não por acaso, é o título da canção. Estamos falando do seu duplo sentido, isto é, o “cálice”, substantivo e o “cale-se”, verbo.

Segundo Gilberto Gil, essa canção surgiu na época da páscoa e, portanto, no contexto da Paixão de Cristo. Até então, a ideia girava em torno do “cálice”, substantivo, que aludia às passagens bíblicas do Cristo suplicando ao Pai pelo afastamento desse objeto que, metaforicamente, significava seu sofrimento e morte na cruz. Ao compartilhar sua ideia do cálice/sofrimento com Chico Buarque, Gil é surpreendido com o acréscimo de outra, isto é, a do “cale-se” verbo, que viria a



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

**ANAI ELETRONICOS**  
ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFGD

completar o sentido da canção, aludindo perfeitamente ao que aconteceria à sua música e, ao que já vinha acontecendo com os artistas de um modo geral desde o final de 1968: a censura prévia, imposta pelos militares com a instalação do (AI-5).

O cálice, então, com este duplo valor semântico (sofrimento/censura), de sagrado passa a profano no instante em que deixa de ser semelhante ao do Cristo, isto é, àquele cujo sacrifício é voluntário. O “copo” encontra-se, agora, cheio não do sangue do “cordeiro”, mas do “vinho tinto” das vítimas cujas vidas foram tiradas pela força bruta da ditadura, ou como menciona Aleilton Fonseca, do “Cálice [...] conspurcado pelo vinho [...] que é o sangue dos cidadãos assassinados pelo regime de exceção. Não [...] o [...] da doação, mas o vinho tinto [...]”, dos sacrificados e torturados (FONSECA, 2013, p. 35).

Deste modo, a passagem bíblica escolhida para compor os versos da canção, assume aqui, no contexto da ditadura, um caráter totalmente avesso ao original, porém, tão apropriado quanto: assim como Cristo suplica por três vezes o afastamento da tão dolorosa morte que o espera, de igual modo procede o eu-lírico da canção, clamando pelas mesmas três vezes (Pai, afasta de mim esse cálice) pelo afastamento da presente e cruel realidade que o cerceia. É dessa realidade que fala a primeira, e também as demais estrofes, como bem expressam os 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” para se referir à miséria que se é viver numa realidade como esta. Se pedir pelo afastamento do cálice é a maneira que o eu-lírico encontra para distanciar-se dessa ‘realidade morta’, pedir uma vez não é suficiente. Ele o faz por três vezes e ainda reforça essa ideia através de uma melodia e harmonia que também sugerem o afastamento: à medida que a palavra “afasta” e a palavra “cálice” são cantadas, as notas musicais entoadas tanto numa quanto noutra, ascendem de meio em meio tons, dialogando com a intenção da letra.

Há, ainda, outro aspecto a ser observado. A canção sugere dois ambientes, isto é, duas realidades, nas quais uma é a do “aqui” e, portanto, a do sofrimento e do “cale a boca”, e a outra, a do “lá”, isto é, àquela com vistas para a liberdade (de expressão, principalmente) e, portanto, utópica para o momento: “de que me vale ser filho da santa/melhor seria ser filho da outra/outra realidade menos morta/ tanta mentira, tanta força bruta”. Como essa dualidade tipicamente barroca faz parte da letra, não por acaso





25, 26 e 27  
Novembro de 2014

MARGINALIDADES CONTEMPORANEAS  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

ANAIIS ELETRONICOS

ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFGD

(talvez), seus compositores a tenham trabalhado também em sua construção musical. Toda a música, especialmente em seu prelúdio e refrão, é composta com uma espécie de sinuosidade melódico/harmônica, partindo, no refrão, por exemplo, de um acorde de “Mí” Maior, passando por um “Sol” Sustenido e um “Lá” maior, atingindo, logo após, um “Lá” Sustenido, seu acorde mais agudo e, finalmente, retornando ao seu ponto de partida, ou seja, “Mí” Maior novamente, aludindo ao esforço contínuo de tentar escapar do “aqui” e que, no entanto, não passa de uma tentativa frustrada.

*Cálice*, portanto, mantém essa sinuosidade do começo ao fim. Seu prelúdio parece anunciar melódico e harmonicamente o que virá pela frente, pois, parte da nota “Sí”, a segunda baseando-se pelo violão e, portanto, aguda em relação à primeira, atingindo nas três próximas notas (“Dó” Sustenido, “Mí”, “Ré” Sustenido) uma região mais aguda, melodicamente. Em seguida, em vez de ascenderem ainda mais, as notas descendem na escala do violão, indo do seu segundo “Dó” Sustenido, passando pelas notas “Dó” e “Lá”, e chegando ao “Sol” Sustenido. Seguem em decadência, atingindo regiões cada vez mais graves (“Fá” Sustenido e primeiro “Sí”), para finalmente ascenderem e descenderem, respectivamente, passando pelo segundo “Mí”, chegando ao segundo “Dó” Sustenido e retornando ao segundo “Sol” Sustenido, sem deixar de passar pelo “Sí” e pelo “Lá” da mesma região na escala.

Desta forma, além de prelúdio, essa sucessão de notas entoadas pelo coral funciona também como prenúncio tanto do que ocorrerá na letra quanto na melodia e harmonia da canção. Formada por oito estrofes e quatro refrãos, *Cálice* é cantada intercalando refrão e estrofe, sendo que a cada refrão são cantadas duas estrofes. Podemos notar, por exemplo, a sinuosidade e o prenúncio supracitados, se pensarmos no refrão da canção como o momento em que o eu-lírico, ao clamar pelo afastamento do cálice, chega mais próximo desse lugar utópico que almeja. Como vimos, ao cantar a frase “Pai, afasta de mim esse cálice”, a intenção que sugere tanto na letra quanto na melodia e harmonia, é a do afastamento. Porém ao dizer “de vinho tinto de sangue”, as notas descendem novamente, como que tornando ao lugar ou realidade que se está. Interessante é que seguido a cada final de refrão está, imediatamente, o início das estrofes que, sem exceção, são cantadas em regiões mais graves em relação às do refrão, além de serem acompanhadas de uma sucessão de acordes, em sua maioria menores e



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

MARGINALIDADES CONTEMPORÂNEAS  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS

ANAI ELETRÔNICOS  
ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFMG

decadentes, sugerindo um ambiente mais pesado e sombrio, talvez o da realidade que assombra o Brasil entre 1964-1985.

Cabe acrescentar ainda que a canção segue com tais características do começo ao fim, fazendo troca de instrumentos e de andamentos. Se inicia com o lirismo do dedilhado do violão para, do meio pra frente, dar lugar à tensão das notas graves do contrabaixo e da tensão de percussões (talvez executadas em tambores ou mesmo nos tons ou surdo da bateria. Outro dado a ser observado é o do andamento, cujo tempo é difícil de ser estabelecido no primeiro refrão e, que, no entanto, é bem marcado nos demais e nas estrofes, reforçando assim, a ideia dos dois ambientes, do “sobe e desce” barroco: é como se o eu-lírico estivesse a todo tempo entre céu e terra, entre sonho e realidade. Nesse sentido, ao ser cantado o primeiro refrão, o tempo não é definido, enquanto nos outros e nas estrofes, é 4/4, reforçando também a diferença entre realidade e sonho, cujo tempo existe num e inexistente noutro.

Resta falar que a sinuosidade da qual falamos tem um fim na gravação de 1978. Se prestarmos atenção na canção do começo ao fim, notaremos que a cada refrão as vozes vão uniformizando-se. O andamento do qual falamos acima, e que passa a existir só depois que é cantado o primeiro refrão ajuda nisso. O que ocorre, então, é que no primeiro refrão, Chico Buarque e Milton Nascimento intercalam as falas “Pai, afasta de mim”, cada um cantando uma delas; no segundo e no terceiro, cantam partes juntos, além do acréscimo do coral de vozes; já no último, ambos cantam juntos, com entonação e tempo bem marcados, como se a canção, apesar do teor de sua mensagem, estivesse sob efeito do (AI-5) e, independente o que fosse feito, o fim ainda seria silêncio. Como se não bastasse, além da uniformização das vozes nos refrãos, o mesmo ocorre na última estrofe, seguida de um fenômeno que dialoga diretamente com o nome da canção. Cálice/Cale-se termina antes de acabar: uma canção de compasso quaternário em sua maioria e que, em sua última estrofe, a contagem só chega até o segundo, uma vez que é cortada ao meio, fenômeno esse conhecido na teoria musical como anacruse. A última palavra a ser ouvida é “cálice/cale-se”, como se o que Chico e Gil predisseram, tivesse tido êxito durante os anos de chumbo.

## Conclusão

Pensar na sociedade brasileira a partir das canções *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores*, de Geraldo Vandré e *Cálice*, de Gilberto Gil e Chico Buarque, nos



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

**ANAI ELETRONICOS**  
ISSN 2448-4369

**MARGINALIDADES CONTEMPORANEAS**  
100 ANOS DE CAROLINA MARIA DE JESUS  
Realização: FACALE/UFMG

permite enxergar dois momentos bem distintos. É possível dizer que, se se tratasse de registros fotográficos, quer dizer, duas fotos apenas, teríamos de um lado a imagem de uma multidão heterogênea reunida lutando pelos seus ideais, e de outro, a captura de um governo autoritário, e quem sabe, um pano de fundo embaçado constituído com “restos” daquela gente que outrora podia cantar.

A música de Vandré é toda escrita em plural, “somos todos iguais, escolas, ruas, campos, construções”, voltada totalmente para a imagem de cidadãos ainda livres, “caminhando e cantando” pelas ruas. Já a canção de Gil e Chico está mais para o sonho de se caminhar e cantar novamente. Quem canta agora, de fato, são os militares, censurando e reprimindo toda tentativa de liberdade do povo, sobretudo, dos artistas. Enquanto a música de Vandré é uma mensagem para o tempo presente, de consciência e movimento, a música de Gil e Chico é uma mensagem para o futuro, sobre as mazelas pelas quais o país fora submetido.

Nesse sentido, vemos em ambas as canções um reflexo da sociedade brasileira. Na primeira, uma sociedade que ainda desfruta de certa liberdade de expressão, uma vez que o regime se articula nos bastidores, agindo de forma ponderada para consolidar suas bases. É o período pré-AI-5. Já na segunda, uma sociedade oprimida, censurada, e condenada às mais diversas penas, caso se manifeste contra o regime. Cantar agora não é mais possível. Vivem-se aí os anos de chumbo, o terror do AI-5. Como canta Chico em Apesar de Você, “a gente hoje anda falando de lado, olhando pro chão” em contraste com “a gente” de outrora que andava aos berros em meio à multidão.

Assim, notamos que, enquanto uma canção faz referências aos primeiros anos da Ditadura Militar no Brasil, mais especificamente sobre “o princípio das dores” e, portanto, um período sensivelmente mais brando em relação ao que viria a seguir, a outra já diz respeito ao aprofundamento do golpe com a instalação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), período das mais densas trevas sobre o país. Um regime totalmente autoritário que não mede esforços para promover o seu governo e, conseqüentemente, seu terror.

## **Referências**

AUERBACH, Érich. *Epílogo*. In: *Mimésis: A representação da Realidade na Literatura Ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013 (p. 499 - 502).



25, 26 e 27  
Novembro de 2014

**ANAI ELETRÔNICOS**

ISSN 2448-4369

Realização: FACALE/UFMG

BUARQUE, C. *Cálice*. In: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. 1 CD. Faixa 11.

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

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

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

NAPOLITANO, Marcos. *No entanto é preciso cantar*. In: 1964: História do Regime Militar Brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

VANDRÉ, Geraldo. *Pra Não Dizer Que Não Falei Das Flores*. In: Geraldo Vandré (1979).