

**CANTOS E DES-ENCANTOS:  
A LÍRICA DE CACASO EM DIÁLOGO  
COM COMPOSIÇÕES DE CHICO BUARQUE**

*Raquel da Silva Santos* (UNIGRANRIO)

[raquel92@ig.com.br](mailto:raquel92@ig.com.br)

*Idemburgo Pereira Frazão Félix* (UNIGRANRIO)

[idfrazao@uol.com.br](mailto:idfrazao@uol.com.br)

### **1. Introdução**

Em um momento de tensão política e social, em que o autoritarismo baseado em leis que aboliam os direitos dos brasileiros, estabelecendo assim uma profunda desigualdade com as novas manobras econômicas, calando a voz crítica da sociedade através da censura. Com isso, a poesia e o canto tornou-se o principal meio de manifestação dos pensamentos e do desencanto de uma parte da sociedade naquele momento.

A restrição da liberdade, e a ilusão do “país perfeito” com ordem e um aparente progresso, revela o verdadeiro caráter subversivo da militância, e nesse momento em que qualquer suspiro pode soar como oposição. Ser um poeta automarginalizado em qualquer função artística é um grande risco, pois o imperativo era manter a “segurança nacional”.

Era notória a contradição no discurso de liberdade e segurança com “intenções morais”, o que ocasionou revolta nos universitários, que se posicionaram contra a pressão militar como resposta a essa repressão. Houve grupos de guerrilhas, porém queremos destacar os grupos revolucionários que se manifestaram através da cultura, com uma estética arrogada e subversiva aos olhos militares; deturpada e fora dos padrões aos olhos intelectuais.

A poesia foi a arma utilizada nessa guerra, e como munições, músicas populares, figurações de linguagem, diálogos entre poetas, letristas e músicos para compor uma poética diferenciada, com um novo engajamento político, com uma função para a sociedade, longe dos holofotes gerenciáveis, e mais perto do seu público alvo: Os estudantes e a população.

## 2. *A revolução da poética*

No período da contracultura, a poesia lírica era manifestada em qualquer criação artística, até porque esse é sentido étimo grego da palavra “poesia” (D’ONOFRIO, 2003, p. 57), quando anexada ao “lírico”, que é quase sinônimo de indivíduo sentimental, sensível a emoções e as expressa de forma subjetiva; podemos referi-la como palavra “cantada”, “recitada” ou até mesmo “representada” (D’ONOFRIO, 2003, p. 56). Era muito comum nesse período musicar poemas, herança modernista dotada por Vinicius de Moraes, inspirando músicos da geração 60 a fazer igual. Chico Buarque e Cacaso escreviam suas líricas baseadas nos fatos cotidianos, e o que estava acontecendo no momento, e as ocorrências políticas e autoritárias era o que estava pulsando forte, principalmente a revolta por causa da repressão que o país vivia, logo vimos letras poéticas expressando esse sentimento mudança.

No caso da arte escrita, os escritores engajados com a liberdade poética, influenciados pelo tropicalismo que trouxe inovações estéticas na produção cultural brasileira, através do movimento revolucionário e polêmico (ZAPPA, 2011, p. 266), optaram pela automarginalização. Esse termo era usado devido a produção desses poemas serem feitas de forma independente das editoras, sendo distribuídos, assim, em forma de livreto, nas portas de bares, teatro, cinema, na rua, lugares onde o povo poderia estar. Com isso “convém lembrar a tão frequente presença do autor no ato da venda o que de certa forma recupera para a literatura o sentido de relação humana.” (HOLLANDA, 2007, p. 10). Esse contato possibilita um diálogo entre o autor e seus leitores, aproximando ainda mais a poesia da vida.

O objetivo principal desses estudantes não era apenas protestar contra a repressão política da época, mas romper com erudição literária como única opção cultural e a restrição de acesso à mesma. Os centros populares culturais foram estratégias de lançar esse novo movimento. A marginalidade poética. Em impressões de viagem, Heloisa Buarque de Hollanda fala sobre o movimento revolucionário popular, que intentava explorar a cultura popular, anexada a esses propósitos. Isso não significa que os atores sociais não a tinha, mas a proposta desses intelectuais era colocar um toque de realidade na arte, pois esta era vista como escapismo. Esse toque real é bem expresso no seguinte poema de Cacaso:

Poesia  
Eu não te escrevo  
Eu te

Vivo  
E viva nós! (BRITO, 2002, p. 57)

### **2.1. Características líricas**

A poesia marginal é também chama de “poema-piada”, pelo seu caráter irônico, ambíguo, crítico com tom humorístico na maioria das vezes, diferentemente da poesia modernista que também recebia esse nome, porém pelo efeito satírico (HOLLANDA, 2007, p. 11). Na arte lírica esses efeitos citados, principalmente a metáfora, são comuns por causa da subjetividade.

Outro fator para a utilização desses fatores estilísticos é a necessidade de ocultar a crítica direcionada aos militares e ao sistema de autoritário, devido a censura que se tornou oficial após o AI-5. Chico Buarque em “Apesar de você” usou essa tática. As pessoas perceberam que “você” na letra representava o governo militar, nesse caso, o próprio Chico alega ser o general Médici, que governou de forma mais tirana. A música só foi descoberta pela censura depois que a música já tinha tomado uma grande proporção (ZAPPA, 2001, p. 268).

Percebemos que há uma aproximação grande entre a poesia e a vida, tanto que nesse tipo textual é comum o uso verbal e moral do palavrão e da pornografia, pois são elementos presentes no cotidiano, e são colocados de forma natural e como desfecho lírico; não como elemento de impacto e choque como na poesia moderna, segundo Hollanda (2007, p. 12). A linguagem coloquial também remete a essa aproximação lírica.

### **3. *Engajamento cultural como missão.***

Muito se discutia sobre o “papel antagonônico” que os intelectuais marginais assumiram na literatura brasileira, colocando a política em voga não apenas para criticar, mas também para convidar os atores sociais a lutar por seus direitos. Entretanto, ao decorrer dos estudos percebemos que essa literatura assumiu um papel missionário, pelo fato de apresentar uma arte com “função social”

(<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal>). Podemos notar o comprometimento com as questões sociais e com a reação popular perante a elas em um trecho da música “Bom Conselho” de Chico Buarque:

Ouçã um bom conselho  
 Que eu lhe dou de graça  
 Inútil dormir que a dor não passa  
 Espere sentado  
 Ou você se cansa  
 Está provado, quem espera nunca alcança

Venha, meu amigo  
 Deixe esse regaço  
 Brinque com meu fogo  
 Venha se queimar  
 Faça como eu digo  
 Faça como eu faço  
 Aja duas vezes antes de pensar.

(<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>)

Na letra em análise, Chico utiliza de ditos populares, jogo de palavras, ironia para passar sua mensagem missionária, dizendo ao povo em outras palavras, que tomem a atitude de ir à luta. Convites e conselhos como esse eram feitos por intelectuais que viviam uma realidade completamente diferente do povo, eram burgueses que se atentavam para o outro, e se dispunha a ajudar com conhecimento:

Como disse Arnaldo Jabor revendo sua própria participação na produção cepecista “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema” uma *missão* assumida como tal: trata de um dever, de um compromisso com o povo e com a justiça vindoura – a revolução nacional e popular. (HOLLANDA, 2004, p. 30)

Os escritos desses artistas passaram a ter um engajamento político de transformação, mas sem perder a literariedade, isso mantém a qualidade da obra segundo Hollanda (2004, p. 31); porque transformar a arte popular em conteúdo encorajador para os atores sociais, não tira a responsabilidade estética que os intelectuais marginais tinham com suas produções.

### **3.1. Cultura tradicional versus contracultura automarginal**

Notamos que ao longo de nossa discussão citamos duas modalidades intelectuais: os tradicionais, e os marginais ou revolucionários. Os intelectuais tradicionais criticam os marginais – integrantes do Centro Popular de Cultura (CPC) –, porque os acusam de deturpação literária, de “fazer concessão ao atraso cultural do povo e não poder por esse motivo oferecer aos artistas a oportunidade de realizar um trabalho criado em

profundidade” (HOLLANDA, 2004, p. 153); alegavam também que os artistas alvo de suas críticas estavam “condenados” a realizarem obras “abaixo de sua capacidade real, ao nível do vulgo”. Dessa forma, eles não conseguiam enxergar que a arte tem a possibilidade se manifestar em qualquer lugar, basta o indivíduo – de qualquer camada social- estar disposto a enxergá-la esteticamente.

Em “Para uma filosofia do ato: Válido e inserido no contexto”, Marília Amorim trata de questões Bakhtinianas referentes à responsabilidade de cada indivíduo respeitar o olhar cultural do outro e conseguir entender essa outra verdade, e também através dessas diferentes verdades quanto à cultura, um pode reconhecer algo que o outro não conseguiu identificar:

Minha posição no mundo, num dado tempo, num dado lugar, me confere responsabilidade. Sou responsável por realizar aquilo que é próprio do meu lugar, da minha condição concreta e única. (...) Vê-se então que o ato singular ou a realização da minha singularidade é também algo que completa o ser do outro. A não-coincidência com o outro (...) se dá na articulação de diferenças. (BRAIT, 2012, p. 34 e 35)

Essas ideias de Bakhtin, retratadas no artigo citado, relacionam-se com a mentalidade dos poetas marginais, pois esses tinham uma perspectiva moral quanto às necessidades da sociedade. Os artistas do Centro Popular de Cultura olhavam para os elementos populares de forma que conseguiam enxergar a arte transformadora que eles intentavam em passar aos demais atores sociais, verdades que eles não podiam perceber por sua singularidade limitada de informações. Esse é o ponto chave do pensamento Bakhtiniano na construção dialógica entre os textos. O Centro Popular de Cultura, ao tratar da arte popular revolucionária, faz colocações morais que nos permite associar a esses pensamentos em discussão:

Nós, os artistas e intelectuais que compomos o Centro Popular de Cultura, temos também nossas concepções estéticas, mas a elas chegamos partindo de outras regiões da realidade. Assim pensamos e assim agimos, porque consideramos que a arte (...) não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade. (...) Antes de ser um artista, o artista é um homem existindo em meio aos seus semelhantes e participando, como um a mais, das limitações e dos ideais comuns, das responsabilidades e dos esforços comuns, das derrotas e das conquistas comuns. (HOLLANDA, 2004, p. 135)

A ideia Bakhtiniana de ato – opinião singular e responsável – era muito presente na geração. No ensaio tecido por Marília Amorim vimos registrado, que no Brasil em 1960 e 70 uma obra cultural quando admirada, um filme, uma canção, ou até mesmo um discurso acontecido; era

visto como “válido e inserido no contexto”. Essa declaração expressada em um assunto cultural era a garantia de qualidade do objeto em questão.

Com isso entendemos que os cepecistas não estavam interessados em afastar completamente a cultura intelectual, isso porque reconheciam a arte erudita, todavia não se limitando a mesma. A verdadeira limitação era a submissão ao gerenciamento cultural, um padrão tradicional. “Gerenciar, em suma, significava conseguir que as coisas fossem feitas de uma forma que as pessoas não fariam por conta própria e sem ajuda. (...) ‘gerenciar’ significa limitar liberdade do gerenciado” (BAUMAN, 2009, p. 72). Nesse caso, esses parâmetros estavam sendo rompidos através da contra cultura e da automarginalização.

#### **4. A poesia fazendo artes**

“passou um versinho voando? ou foi uma gaivota?” (BRITO, 2002, p. 57). Esse poema de Cacaso nos permite notar a presença da poesia por toda parte. Ela está inserida no cotidiano e expressa isso em seus versos. Assim, com pertinência destacamos Antônio Carlos de Brito, o poeta e letrista, marcou o quadro de poetas marginais com ousadia, irreverência, seus poemas relatavam fatos cotidianos, conflitos internos em relação ao amor e ao ser humano, e também críticas à sociedade e ao governo militar. Em suas obras, vimos constantes diálogos com diversos poemas e canções populares, trocadilhos e outros aspectos estilísticos que também caracteriza as letras de Francisco Buarque de Holanda.

Os poetas citados usavam recursos poéticos nessas realizações. A liberdade poética estava em não se prender a formas, sem perder a intelectualidade. Os fragmentos de outros poemas, ditos populares, músicas inseridas nas produções de Cacaso e Chico Buarque, em certos casos eram usados jogo de palavra, até com o sentido oposto do original.

Isso reflete o aspecto polifônico trabalhado por Beth Brait, baseada na didática de Bakhtin

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui permanecem independentes (...) na polifonia ocorre a combinação de várias vontades individuais (...) a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades (BRAIT, 2012, p. 45),

vimos que a polifonia não tira a essência dos textos original. O diálogo existente é uma forma de resgatar a visão do outro autor para enriquecer as ideias de quem o estabelece.

## Em um trecho da música

Bom conselho:  
Faça como eu digo  
Faça como eu faço  
Aja duas vezes antes de pensar

(<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>),

citado anteriormente, é perceptível a inversão de dois ditos populares: “Faça o que digo, mas não faça o que faço”, e “Pense duas vezes antes de agir”. As paródias irônicas transmitem a ideia de rompimento também dos pensamentos tradicionais populares, com a inversão do sentido principal dos ditos. A polifonia presente nas obras desses autores em destaque é um dos principais elementos nas produções. Notemos outra relação intertextual no poema de Cacaso:

## Jogos Florais I

Minha terra tem palmeiras  
onde canta o tico-tico.  
Enquanto isso o sabiá  
vive comendo o meu fubá.

Ficou moderno o Brasil  
ficou moderno o milagre:  
a água já não vira vinho,  
vira direto vinagre. (BRITO, 2002, p. 158)

O poema apresentado dialoga com a “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias, com a música de Carmem Miranda “Tico-tico no fubá”, e com a passagem bíblica, em que há o milagre da transformação da água em vinho. Fazendo menção ao conteúdo exibido, notamos uma paródia utilizando dos elementos poéticos e musicais já citados, para criticar de uma forma irônica a exploração do governo militar aos atores sociais, o milagre brasileiro e a sua intenção amarga, representada pelo vinagre.

Voltando-se para a poética musical de Chico Buarque, encontramos novamente a “Canção do exílio” composto juntamente com Tom Jobim, em conversa com outras vozes. O exílio se encontra fora do contexto romântico, encaixando-se no pós-moderno.

## Sabiá

Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Para o meu lugar  
Foi lá e é ainda lá  
Que eu hei de ouvir cantar

Uma sabiá  
Cantar uma sabiá  
  
Vou voltar  
Sei que ainda vou voltar  
Vou deitar à sombra  
De uma palmeira  
Que já não há  
Colher a flor  
Que já não dá  
É algum amor  
Talvez possa espantar  
As noites que eu não queria  
E anunciar o dia (...)

([http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia\\_68.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia_68.htm))

Essa canção venceu o Festival Internacional da Canção em 1968, entretanto foi vaiada pelo público, que queria a vitória da música “Pra não dizer que não falei de flores” de Geraldo Vandré, isso deu notoriedade e canção. Essa canção fala da canção do exílio e retrata a realidade do indivíduo que não podia mais viver no Brasil devido a perseguição política. No caso a letra da música também retrata a saudade do país mesmo não havendo mais “flores e palmeiras” de antes.

### 5. *Considerações finais*

Esse artigo relatou estudos sobre o movimento político cultural que ocorreu nos anos 60 e 80, devido a ditadura civil-militar, explorando as mudanças na arte e no pensamento de intelectuais em desbunde com a situação do país. Com isso, promoveram através da poesia a inserção de elementos populares, linguagem coloquial e expressões cotidianas para expressar sua lírica e também aculturar os atores sociais, com a finalidade de despertá-los para o conhecimento através da arte.

Em relação à estética das obras, nos baseamos em estudos Bakhtinianos, e compreendemos a presença dos diálogos nas obras apresentadas com ditos populares, passagens bíblicas, e poemas conhecidos, que marcam a polifonia e a ruptura de conceitos tradicionais e populares através dessa técnica. Assim, fazendo com que a arte fosse acessível a todos os níveis sociais.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUMAN, Zygmund. *Vida líquida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra? ou ética e literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/UFRJ, 1993.
- BRAIT, Beth. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2002.
- BRITO, Antônio Carlos de. *Lero-lero*. Rio de Janeiro; 7Letras: São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. 3. ed. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1971.
- BUARQUE, Chico. *Bom conselho*. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/chico-buarque/bom-conselho.html>>. Acesso em: 04-11-2012.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira, poesia menor? *Travessias*, vol. 2, n. 2, páginas não numeradas. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2993/2342>>. Acesso em: 20-08-2013
- D'ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto* 2. 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- FRAZÃO [FÉLIX], Idemburgo [Pereira]. Diálogos marginais: as identidades periféricas em João Antônio e Lima Barreto. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética*, 18-22/07/2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0484-1.pdf>>. Acesso em: 15-12-2012.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 5. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Literatura marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal>>. Acesso em: 05-02-2013.

\_\_\_\_\_. *Periferias literárias*. Disponível em:

<<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/periferias-literarias>>.

Acesso em: 05-02-2013.

*ITAÚ Cultural*. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 10-11-2012.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. *Sabiá*. Disponível em:

<[http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia\\_68.htm](http://www.chicobuarque.com.br/letras/sabia_68.htm)>. Acesso em: 04-11-2012.

SOARES, Débora Racy. *Espirros poéticos e saudades – notas sobre Beijo na Boca de Cacaso*. Disponível em:

<[http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n5/download/pdf/30\\_08\\_2010\\_cacaso.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n5/download/pdf/30_08_2010_cacaso.pdf)>. Acesso em: 22-09-2012.

SOARES, Débora Racy. O ornitólogo e a arapuca: Notas sobre a Palavra Cerzida e Grupo Escolar, de Cacaso. *Textopoetico*, vol. 4, 2007. Disponível em:

<[http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=49&Itemid=16](http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=16)>. Acesso em: 19-03-2013.

ZAPPA, Regina. *Para seguir minha jornada*: Chico Buarque. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.