

# A obstinação em dizer, sem ter dito: elementos carnavalescos nas canções buarqueanas.

Elielder de Oliveira Lima<sup>1</sup>

João Batista Costa Gonçalves<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa as canções de Chico Buarque de Hollanda produzidas durante a Ditadura Militar aqui no Brasil a luz da teoria da carnavalização presentes nas obras Problemas da Poética de Dostóiévski (1981) e A Cultura Popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais (1987) de Mikhail Bakhtin. A análise busca estabelecer um diálogo entre a teoria bakhtiniana da carnavalização, compreendida com uma influência do carnaval na literatura e em outros gêneros, com as canções buarqueanas.

**Palavras-chave:** Bakhtin, carnavalização, Chico Buarque.

## 1. Introdução

Foi no cenário de censura e repressão que Chico Buarque de Hollanda encontrou maior inspiração para a composição de suas canções. E são justamente as produzidas nos idos de 1964 a 1985, que servirão de *corpus* para a análise do texto deste artigo.

As canções serão analisadas a luz da teoria da carnavalização de Bakhtin (1981, 1987) buscando estabelecer entre elas, canções e teoria, um diálogo. O fenômeno da carnavalização pode ser compreendido como uma influência do carnaval na literatura e nos diferentes gêneros. Sua origem está na festa primitiva que celebra o começo do ano ou o renascimento da natureza e caracteriza-se pela liberação das restrições da vida cotidiana.

O carnaval possui uma série de linguagens de símbolos sensíveis e concretos que evidencia uma projeção carnavalesca do mundo. Desta forma, o carnaval constitui-se a manifestação de um mundo às avessas no qual a distância entre os homens, criada pelas leis que determinam um sistema de vida normal, são suspensas.

---

<sup>1</sup> Especialista em Ensino de Língua Portuguesa (UECE). Atualmente é professor substituto da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos (FAFIDAM-UECE). E-mail: [redleye@hotmail.com](mailto:redleye@hotmail.com)

<sup>2</sup> Professor orientador. Doutor em Linguística pela Universidade Federal do Ceará, é professor da Universidade Estadual do Ceará onde atua na graduação e pós-graduação. E-mail: [jbcgon@ig.com.br](mailto:jbcgon@ig.com.br)

Para Bakhtin, o carnaval constituía simultaneamente um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de compreensão holística dessa cultura em termos de visão de mundo coerente e organizada.

## **2. A carnavalização: um conceito extraído das obras de Bakhtin**

O enfoque teórico mais apropriado para análise é o ponto de vista do pensador russo Mikhail Bakhtin sobre a carnavalização. Em seu livro *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (escrito em 1940 e publicado somente em 1965), desenvolve uma inovadora teoria da cultura popular e da sua apropriação pela literatura baseada nos conceitos de carnaval e carnavalização.

A utilização da teoria de Bakhtin sobre a carnavalização para análise das canções de Chico Buarque, principalmente as produzidas no período da ditadura militar, torna-se oportuno por basear-se numa tensão entre o mundo oficial e o popular.

Por carnavalização entende-se a influência do carnaval na literatura e nos diferentes gêneros. A origem do carnaval está na festa primitiva que celebra o começo do ano ou o renascimento da natureza e caracteriza-se pela liberação das restrições da vida cotidiana.

O carnaval possuiu uma linguagem de símbolos sensíveis e concretos que evidencia uma projeção carnavalesca do mundo. O carnaval seria, portanto, a manifestação de um mundo às avessas no qual as distâncias entre os homens, criada pelas leis que determinam um sistema de vida normal, são suspensas.

Para Bakhtin, o carnaval constituía simultaneamente um conjunto de manifestações da cultura popular e um princípio de compreensão holística dessa cultura em termos de visão de mundo coerente e organizada. O elemento que unifica a diversidade de manifestações carnavalescas e lhes confere a dimensão cósmica é o riso, um riso coletivo que se opõe ao tom sério e a solenidade repressiva da cultura oficial e do poder real, mas que não se limita a ser negativo e destrutivo.

O carnaval propriamente dito não é, evidentemente, um fenômeno literário. É uma forma sincrética de espetáculo de

caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações, dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares. O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Essa linguagem exprime de maneira diversificada uma cosmovisão carnavalesca uma, que lhe penetra todas as formas. É a transposição da linguagem do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos carnavalização da literatura. (BAKHTIN, 1987, p.122)

Os efeitos cômicos apontados por Bakhtin dentro da carnavalização literária transparecem através de antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma, desvendando a dialética da própria vida.

O teórico ainda afirma que “o carnaval aproxima, reúne e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, a sabedoria com a tolice, o bem com o mal e o sério ao cômico” (1987, p.123). Essa série de combinações dá origem a categoria da profanação, que é formada pelos sacrilégios e indecências carnavalescas que se relacionam com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas.

Os ritos e espetáculos carnavalescos ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter se constituído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida. Essa segunda vida da cultura popular constrói-se como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés (BAKHTIN, 1987, p.125).

O mundo às avessas, criado pelos atos carnavalescos, é baseado na vida do instinto individual e deseja igualdade entre os homens. O carnaval põe em destaque o desvirtuamento da cultura oficial através do contraste entre duas imagens que se constroem em uma só.

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras, tabus (BAKHTIN, 1997, p.123)

Alargando o palco da vida privada, de uma época delimitada, a carnavalização introduz um palco universal, comum a todos os homens. Na praça do carnaval, a distância entre os homens vê-se substituída por um contato “livre e

familiar”. Seu paradigma é o mundo às avessas, que valida todos os travestimentos e inversões de roupas, palavras, atitudes, dando-se voz ao grotesco, ao obscuro, ao que Bakhtin chama de baixo corporal e material, em contraposição a cultura oficial.

O tempo carnavalesco não é trágico, nem épico, nem histórico. Com suas próprias leis, ele engloba uma quantidade infinita de mudanças radicais e metamorfoses. Com todas as imagens do carnaval, também o riso é profundamente ambivalente. Nele a negação mistura-se à afirmação, relacionando-se tais imagens com processos de mudança e de crise.

Pode-se enumerar em três as grandes formas de revestimento do riso carnavalesco. Em primeiro lugar, vêm os espetáculos e rituais cômicos, que não se limitavam apenas às procissões do carnaval, que tomavam conta das ruas por vários dias, mas também a outras festas, ritos, protocolos e representações constitutivas do tempo do carnaval por toda a Europa, como a festa dos loucos ou a do burro, em que se celebrava uma paródia da liturgia perante um burro paramentado.

Da abundância de tipos ou figuras públicas de que o carnaval era feita, sobressaía o louco (tido quase sempre como néscio, parvo, bobo, palhaço), representante do próprio espírito carnavalesco, geralmente escolhido como rei cômico. O que singulariza esses rituais é, sobretudo, a sua natureza não oficial, denotando, como diz Bakhtin (1987), uma segunda vida do povo, um duplo das práticas da Igreja e do Estado, em que todo o povo participava numa comunhão utópica de liberdade e abundância, de suspensão de todas as hierarquias e de dissolução da fronteira entre a arte e o mundo.

A segunda forma de revestimento do riso são as composições verbais cômicas. Durante a Idade Média, houve uma massificação de uma infinidade de textos de caráter paródico, muitos deles produzidos nos mosteiros para os ritos carnavalescos. A chamada paródia sacra parodiava todos os aspectos do culto: liturgia, hinos, salmos, evangelhos e orações. Outros gêneros eram também alvos do riso paródico: os decretos, os espetáculos, os testamentos e outros, cujo sentido residia no rebaixamento ou destronamento de tudo o que era elevado, dogmático ou sério.

Por fim, a terceira forma de revestimento do riso residia nos vários gêneros de linguagem familiar e grosseira da praça pública. Neste aspecto o carnaval instituiu

uma nova forma de comunicação baseado no gesto e no vocabulário que decorre do nivelamento social e da abolição das formalidades e etiquetas.

O uso generalizado de profanidades e blasfêmias, juras, imprecções, obscenidades e expressões de teor insultoso definem a linguagem carnavalesca em sua função ambivalente: ao tempo em que é humilhante é também libertadora. Certas obscenidades ainda hoje conservam um sentido simultaneamente de insulto e elogio. As pancadas e outras formas de abuso físico cômico são características do comportamento carnavalesco, representando a redução do alto ao baixo, simbolizando a morte que dá vida.

O carnaval, para Bakhtin, gera um tipo especial de riso festivo. É mais do que uma reação individual e um evento cômico isolado. É uma alegria universal, dirigida a tudo e a todos, inclusive aos participantes do carnaval. O autor também compartilha a idéia de que o carnaval tem múltiplas faces; é ao mesmo tempo textual, pois é idealizado a partir de um texto original; intertextual, por atribuir variadas formas de interpretação dessa idéia original; contextual, por estar inserido no contexto social.

É tomando por idéia seminal essa perspectiva da teoria da carnavalização que se analisará as canções de Chico Buarque de Holanda, produzida no período do Regime Militar (1964 a 1985) e que em sua grande maioria vem contestar o instituído oficialmente.

### **3. As canções que insistem em dizer, sem ter dito**

Nas letras das canções escolhidas para análise é possível identificar a voz do inconformismo social que carrega por vezes um grito ou um riso contido que diz uma coisa querendo significar outra, muitas vezes na tentativa de subverter a ordem opressora do regime ditatorial<sup>3</sup>. Ao ser questionado pela Revista 365<sup>4</sup>, a respeito de suas composições com intenção clara de denúncia ou protesto, Chico Buarque assevera que suas canções foram produzidas desintencionalmente:

---

<sup>3</sup> Neste momento abrimos um parêntese para alertar ao leitor que embora façamos uma investigação para perceber o elemento carnavalesco nas canções produzidas durante o regime militar, nem todas elas relacionam-se diretamente a este fato de nossa história, uma vez que a visão de mundo carnavalesca encontradas nas canções, também se refere a elementos da cultura popular.

<sup>4</sup> Disponível em [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br)

Não, minhas músicas não são feitas com nenhuma intenção. São feitas mais com intuição, com emoção, com estalos assim e o que elas têm de elaborado é só a parte formal, mesmo quando elas abordam temas sociais. Acho que a canção de protesto, canção definida e dirigida política ou ideologicamente, acho que não há condições para se fazer uma canção assim, no Brasil, no momento. Não passa. Quer dizer, nem passa pela cabeça de ninguém. Então, eu não sou um cantor de protesto. Pode dizer que sou um cantor do cotidiano. Um cantor de resmungo. E uma pessoa de protesto. Pode dizer isso.

Ainda nessa mesma entrevista Chico diz que é melhor ser “censurado do que omitido”. Dessa declaração pode-se compreender que a censura recai sobre as composições e sobre o próprio compositor justamente por ele não omitir opinião, muito embora essas opiniões não apareçam as claras. O objetivo era atingir o povo brasileiro, tirá-los do estado de inércia. O grande entrave foi que as canções não foram compreendidas por todos. Sobre isso ele ainda nos diz:

Acho que a censura à informação é um erro grave porque limitando a divulgação, impede o conhecimento amplo das verdades e cria uma falsa realidade que acaba contagiando os próprios responsáveis pela censura. (...) A censura à manifestação e à criação artística limita e marginaliza o autor teatral, o músico, o cineasta, muitas vezes, obrigando o cara a fazer malabarismos pra dizer alguma coisa. Alguma coisa que só passa por uma pequena elite que já sabe dessa coisa. A obra de arte nacional acaba se afastando do povo, acaba ficando chata. (Revista 365, 1976. In: [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br))

Uma declaração dessa natureza evidencia, muito bem, que o compositor pretendia atingir a grande massa, uma vez que a pequena elite já encontrava-se engajada na política nacional. O público de Chico Buarque, na época, eram os que se encontravam na faixa universitária, já que a censura bloqueava o contato mais próximo do público com o artista, levando, desta forma, a arte a perder seu compromisso com o popular.

Em entrevista a Revista Veja em agosto de 1978, Chico diz que sua intenção era levar o povo a refletir e que a partir dessa reflexão chegasse as suas próprias conclusões: “Realmente, eu não proponho mudanças. A ideia é justamente essa: constatar uma situação, colocar uma situação, confiando no critério das pessoas que vão ouvir minha música ou assistir à peça. E que elas tirem daí alguma

conclusão”. (Revista Veja. Como falar ao povo?SP.ag/78. In: www.chicobuarque.com.br)

Outro ponto a ser destacado é que Chico nunca intencionou ser herói do povo brasileiro, ou mesmo mudar o ser humano. Ele sempre afirmou ser artista e não político, nem subversivo. Na entrevista a Revista Bondinho, no ano de 1976, ele assegura que:

Se alguém me faz subversivo, é a própria censura, porque eu quero dizer as coisas claramente. Não quero dizer sub não. Inclusive, eu acho que às vezes tenha que procurar uma imagem, uma metáfora, pra dizer um negócio. Eu gosto de dizer as coisas claras. (Disponível em: www.chicobuarque.com.br)

Como é possível perceber, Chico foi um relator de seu tempo. Conseguiu transmitir – mesmo que de forma camuflada, nas entrelinhas, tudo o que os brasileiros estavam sentindo naqueles anos de chumbo. Ele pode ser considerado um porta-voz, muito embora tenha tentado negar esse papel, de uma geração que se encontrava desiludida e carecia de alguém que pudesse empreender uma luta por ela.

O Brasil viveu um grande vazio político, especialmente durante seis anos, compreendidos entre 1968 a 1974, sobre o qual o Chico nos fala que,

as opções que se apresentaram eram muito pobres para interessar o jovem, as pessoas gostariam de estar participando de alguma forma da sociedade. Então, é evidente que nesse período, qualquer palco virava uma tribuna, mesmo não querendo o sujeito estava lá assumindo uma posição. O tempo todo, a cada momento, a cada canção e a cada entrevista. (Folhetim. FSP, 1978. In: www.chicobuarque.com.br)

É possível notar que as canções exprimiam – ainda hoje exprimem, marcas de um sujeito socialmente inconformado, que materializou em discurso o sentimento do povo brasileiro que viveu sob as garras de um regime ditatorial que lhes castrava a liberdade de expressão. De uma forma ou de outra, as canções conduziram muita gente à reflexão dos seus direitos enquanto cidadãos. A arte de Chico Buarque é plural e até hoje ferve no coração e no imaginário do povo. O mesmo povo que vai aos shows e nunca esquece as “boas canções”

A proposição deste artigo é investigar a incidência da cosmovisão carnavalesca nas letras das canções: *Roda Viva*(1967), *Bom Conselho*(1972), *Palavra de Mulher*(1985) e *Não Sonho Mais*(1979), razão maior da pesquisa.

### 3.1 Os versos carnavalizados de Chico Buarque

A canção *Roda-Viva* ganhou o Festival de 1967 e venceu a canção *Alegria, Alegria* do baiano Caetano Veloso. *Roda-Viva* mudou a imagem do mocinho bem criado e também compositor de *A Banda*. A rima alternada dos versos -a, b, a, b – possibilita visualizá-la como uma grande engrenagem que chega para esmagar os que se encontram no caminho inverso.

O dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2001, p. 2467), mostra que *Roda-Viva* é um movimento incessante, uma inquietação, uma confusão. E nesse movimento incessante vem a Roda, arrancando, dilacerando tudo o aquilo que ainda estava desenvolvendo-se. No verso “a gente estancou de repente”, o verbo estancar remete quase sempre à sangue, ele é quem pode ser estancado. No entanto, o emprego do verbo estancar, denota o estancamento do cidadão, impossibilitando-o de desenvolvimento, crescimento. A canção é uma forte imagem da opressão e dos opressores do Regime que “esmagavam” a liberdade de expressão do povo brasileiro, como fica evidente nos versos: “A gente quer ter voz ativa / No nosso destino mandar”.

Na segunda estrofe, nos versos (“A gente vai contra a corrente/Até não poder resistir”) encontramos mais uma vez o elemento subversivo – próprio da lógica carnavalesca bakhtiniana, quando ao fazer referência ao sistema, o compositor utiliza a palavra corrente, que esta ligado água, a força destruidora da água em épocas de chuvas fartas, onde há grandes correntezas. A resistência aqui trazida pela canção, não é de um fenômeno da natureza como se possa supor inicialmente, mas é justamente resistir à correnteza/dureza da ditadura militar e ter consciência dos riscos de se enfrentar essa “maré” - ser preso, torturado, exilado e até mesmo morto.

Já nos versos iniciais da última estrofe – O samba, a viola, a roseira/ Um dia a fogueira queimou – o fogo aqui simboliza o fim de um processo. Nesses versos, Chico evidencia o poder de destruição da ditadura. Ele põe fim a tudo: o samba, a viola, a roseira. Os artistas já não podiam cantar mais o que queriam, pois a censura estava lá, para cercear cada pisada em falso, e nesta ação, por no fogo tudo que a questionasse. A roseira representa nesta música, a carreira de muitos artistas que estava sendo interrompida pela ditadura, que lhes tirou a essência – a voz, o destino e a possibilidade de exprimir seus sofrimentos através da música. Foi lhes tirada “viola”

e a “roseira” que estava sendo cultivada há tempos, mas, de súbito impediram de tirar tudo que prometia.

E para encerrar as ponderações sobre a canção Roda-Vida, apresentamos declaração do próprio compositor sobre ela:

Uma espécie de desabafo, uma afirmação de onde eu estava me metendo sem ter percebido, eu já não podia mais levar adiante a vida inteira, a careta do menino de 21 anos que cantava “A Banda”. Já não era mais a minha realidade e isso chocou as pessoas que esperavam que fosse só o lirismo – a gente não é só uma coisa. (Rádio do Centro Cultural São Paulo, 10/12/1985. In: [www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br))

A canção *Bom Conselho* foi escrita para o filme *Quando o Carnaval Chegar*, de Cacá Diegues. Chico a compôs em 1972, também em pleno Regime Militar. Um bom motivo para se dar ‘de graça’ Bons Conselhos aos cidadãos brasileiros. E assim o fez, construindo seu discurso a partir de provérbios extraídos da cultura carnavalesca. A canção apresenta os provérbios populares desconstruídos com o intuito de transmitir novas mensagens. Para podermos alcançar os sentidos desconstruídos, que teriam sido subvertidos segundo a visão de mundo carnavalesca, é necessário fazer uma retomada, aos sentidos primeiros que estes provérbios carregam para que sua desconstrução faça sentido.

Os dois versos iniciais da canção nos remetem ao primeiro provérbio “se conselho fosse bom, ninguém daria, mas venderia”. Esse provérbio é utilizado com muita frequência nas situações em que alguém com certa experiência aconselha a outra com menos experiência e que na maioria das ocasiões não tem interesse em ouvir o que está sendo aconselhado. Já do terceiro verso (Inútil dormir que a dor não passa), retiramos o segundo provérbio: “Quando dormir a dor passa”. As mães são as que mais se utilizam deste provérbio, especialmente quando o filho chora por conta de uma dorzinha que insiste em não passar. Dos três últimos versos ainda da primeira estrofe, temos mais um provérbio: “Quem espera sempre alcança”, que traz em si a ideia de que as coisas têm seu tempo certo para acontecer e que devemos esperar o momento oportuno chegar.

A segunda estrofe, por sua vez traz desconstruído, e ao desconstruir carnaliza-se, as ideias dos seguintes provérbios:1) Quem brinca com fogo se

queima; 2) Faça o que eu digo, mas não faça o que eu faço; 3) Pense duas vezes antes de agir. Quanto a terceira estrofe, podemos também encontrar desconstruído os seguintes provérbios: 1) Devagar se vai ao longe; 2) Quem semeia vento colhe tempestade. Agora que, enumerados os provérbios da maneira como são apresentados na tradição popular, cabe neste momento, remetê-los a uma leitura tal qual Chico fez, só que de uma maneira desconstruída. Não se pode é esquecer o contexto situacional que em que a canção fora produzida.

Depreende-se da canção a existência de um sujeito que tem de dizer uma coisa para significar outra; é alguém que age coercivamente, por forças sociais. A canção, na realidade, não traz apenas um Bom Conselho, mas vários deles que se espraiam por entre a poesia que parece querer sair do papel e gritar. Trata-se, portanto, de um convite ou mesmo uma intimação ao povo brasileiro que lutem para reconquistar a democracia. Claro que, essa mensagem não aparece de forma velada, através da negação dos provérbios populares.

Outra característica carnavalesca na canção percebe-se pelo enunciador do discurso, que o dito “bom conselho”, de bom não tem nada. A mensagem é de um discurso desesperançoso. A canção é, também, um excelente exemplo de imbricação de gêneros: provérbios e música.

Já em *Palavra de Mulher*, que pertence à coletânea *Ópera do Malandro*, Chico destaca a perspectiva feminina, nada comum na sociedade de sua época, por serem os compositores do período condicionados pelo sistema patriarcal.

Em a *Palavra de Mulher*, a voz feminina é ativa, o que já destrona a figura masculina do papel que lhes é imposto pela sociedade. O título da canção já subverte um adágio popular que é comum ser utilizado nas culturas essencialmente machistas, quando alguém querendo reforçar o ato ilocucionária de sua palavra utiliza-se da expressão “palavra de homem”.

Ao ser colocada dentro dos limites do machismo, a canção já fica sendo subversiva, pois é sempre o homem que pede que a mulher espere pacientemente o seu regresso. A canção silencia a voz masculina, em seu lugar a voz feminina ganha terreno e assume completamente o papel que no geral é exercido pelo homem: “Posso até/Sair de bar em bar, falar besteira”. Nestes versos, o fato de sair de bar em bar, é um atitude totalmente transgressora para uma mulher, uma vez que isso é comum ao homem.

A mulher aqui da canção, que tem uma atitude até certo ponto “malandra”, tem consciência de que está enganando-se na vida boêmia que leva, e até, quem sabe, da prostituição, mas mantém e assevera uma promessa que tem força “haja o que houver, eu vou voltar”, e finaliza nessa mesma direção: “Espera/ Me espera/ Eu vou voltar”. Ao assumir essa postura firme e de garantir que sua palavra será cumprida, a mulher da canção não cabe dentro do rol dos estereótipos negativizados apresentados, o que por si, remete ao conceito da teoria carnavalesca de Bakhtin.

A canção *Não Sonho Mais* foi composta para o filme *República dos Assassinos* de Miguel Farias, nela, a exemplo da famosa *Geni e o Zepelim* – Chico novamente utiliza a figura de um travesti, que por si só, já representa uma forma de inversão. A canção também apresenta valores grotescos de forma bastante explícita e escrachada. Diferente de *Geni e o Zepelim*, nesta canção o travesti não é apenas um personagem, mas o próprio narrador que se dirige a um policial, que é seu amante, e para ele descreve atemorizado o sonho que teve. É interessante destacar que o temor do sonho não é sério, mas possui uma pitada de humor: “Foi um sonho medonho/Desses que às vezes a gente sonha/E baba na fronha”. No sonho todas as vítimas do policial vão ao seu encontro em busca de vingança, o mais curioso é que o próprio narrador está entre as vítimas.

O destaque dado ao baixo corporal – elemento carnavalesco, assim como *Geni e o Zepelim*, é encontrado nos versos: “E baba na fronha/E se urina toda”, “E escarrei-te inteira/A tua carniça”, “Te rasgamo a carcaça/ (...) / Viramo as tripa/ Comemo os ovo”. É possível perceber que a morte que o povo desejava para o policial que os havia maltratado, era uma morte antropofágica. Embora estivessem diante de um ato plenamente covarde do carrasco – “Tu, que foi tão valente/Chorou pra gente/Pediu piedade” – que teria provocado o riso do seu próprio amante, o povo que o perseguiu não se compadece e fazem justiça ao comê-lo.

Algumas estrofes terminam com verbos que se ligam diretamente a boca: sufocar, esfolar, gargalhar, escarrar, cantar, evidenciando o elemento grotesco, possível de perceber através da visão carnavalesca de mundo.

A música acaba com um final bastante comum nas composições de Chico Buarque, onde a infelicidade de um faz a felicidade de todos. Na música em análise, após comer o “antagonista” o povo “pôs-se a cantar”<sup>5</sup>. A situação de injustiça – policial

<sup>5</sup> Chico também utiliza esse mesmo tipo de imagem nas canções *Apesar de Você* e *Rosa-dos-ventos*.

e vítimas – além de ser invertida, pois ocorre o destronamento do policial e coroamento do povo, é feita de forma significativamente simbólica pela ingestão de um pelos outros.

*Não Sonho Mais*, segundo o próprio Chico, “é uma letra violenta pra burro”. Porém, ela traz em si uma violência alegre, festiva, assim como nas batalhas e pancadarias descritas por Rabelais. O humor contido na letra não permite que as imagens de violência se tornem trágicas, o tom alegre predomina também no arranjo da canção.

#### 4. Conclusão

Através das obras *Problemas da Poética da Dostóievsky e A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin<sup>0</sup>, extraímos o conceito de carnavalização para tentarmos estabelecer um diálogo com as canções de Chico Buarque produzidas no período da Ditadura Militar aqui no Brasil. Suspeitávamos, e a análise das canções pode confirmar nossas suspeitas, que as canções produzidas sob a repressão apresentariam elementos carnavalescos com fonte de subversão da ordem.

A análise das canções confirmou a suspeita – Chico Buarque era um compositor subversivo. Analisando *Roda Viva* encontramos o elemento da subversão, próprio da lógica carnavalesca apontada por Bakhtin (1987), quando Chico faz referência a resistência do sistema ditatorial utilizando-se do vocábulo estancar, para situar o cidadão brasileiro da época, que foi estancado pela ditadura.

Em *Bom Conselho* o elemento que vem a tona é a paródia do que costumeiramente entendemos como “bom conselho”. O compositor na verdade dava uma série de maus conselhos: “inútil dormir que a dor não passa”, “Está provado, quem espera nunca alcança”, só para exemplificar. Já em *Palavra de Mulher* encontramos a subversão e o destronamento da figura masculina quando a mulher assume, em uma sociedade extremamente machista, um papel social próprio do homem. Por fim, em *Não Sonho Mais* diversos elementos carnavalescos se evidenciaram com facilidade: o riso carnavalesco, a coroação e o destronamento, as imagens do baixo corporal e do grotesco.

A compreensão de todos esses elementos nas canções analisadas só foi possível por termos encontrados nas concepções Bakhtin fundamentos teóricos que

subsidiaram nossa investigação. É possível asseverarmos que conseguimos estabelecer, ou mesmo encontrar, um ponto de diálogo entre as obras do pensador russo e do compositor brasileiro.

Não podemos afirmar que Chico Buarque é um escritor carnavalizador em sua natureza e essência. No entanto, a análise das canções feitas nesse artigo, permite a compreensão e apreensão dos elementos carnavalizadores do discurso buarqueano em sua obstinação em dizer, sem ter dito.

## 5. Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. "Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski". In: \_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991, tradução de Paulo Bezerra.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BERNARDI, Rosse Marye. "Rabelais e sensação carnavalesca do mundo." In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: outros conceitos chaves**. São Paulo: Contexto, 2008.

BRAIT, Beth. **Bakhtin: Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular brasileira e poesia: a valorização do "pequeno" em Chico Buarque e Manuel Bandeira. In: **Revista Em Tese**. Belo Horizonte, v.6, p.131-138, ago, 2003.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções: Chico Buarque**. São Paulo: Leya, 2009.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACHADO, Irene A. "O Romance na tradição do riso". In: \_\_\_\_\_. **O Romance e a Voz: A prosa dialógica de Mikhail Bakhtin**. Rio de Janeiro: Imago Ed., São Paulo: FAPESP, 1995.

MIRANDA, Dilmar. Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo. In: **Tempo Social**. Revista de Sociologia. USP, São Paulo, 9(2): 125-154, outubro de 1997.

PONZIO, Augusto. **A revolução bakhtiniana**. São Paulo: Contexto, 2009.

SANDRONI, Carlos. Adeu à MPB. In: **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. P. 25-35, (Outras conversas sobre os jeitos da canção, v.1).

STAM, Robert. Of canibals and Carnivals. In: **Subversives Pleasures: Bakhtin, cultural criticism and film**. Baltimore and London: the Jhons Hopkins University Press, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Vozes, 1979

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque**. Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

WERNECK, Humberto de. **Tantas palavras: Chico Buarque**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

#### **SITES CONSULTADOS:**

[www.chicobuarque.com.br](http://www.chicobuarque.com.br). Acesso em 15 de março de 2011.

[www.arquivonacional.gov.br](http://www.arquivonacional.gov.br). Acesso em 23 de março de 2011.

[www.censuramusical.com](http://www.censuramusical.com). Acesso em 23 de março de 2011.