



“Meu caro amigo” e suas raízes: uma análise semiótica¹

Bruna Daniele Souza de CASTRO²

Fernando Silva SANTOR³

Universidade de Cruz Alta, Cruz Alta, RS

Universidade Federal do Pampa, São Borja, RS

Resumo: Este artigo tem como objetivo demonstrar uma análise dos significados da música “Meu caro amigo”, do compositor Chico Buarque, com base em preceitos semióticos gerais de Barthes e Saussure. Entende-se que referida composição carrega em sua letra muitos simbolismos, constituindo-se, portanto, em um produto interessante de estudo do prisma citado. Partindo da idéia defendida por estudiosos de Semiótica, de que o signo é dono de um papel irrefutável, desenha-se um paralelo riquíssimo de observação, em que o objeto estudado – a música – tem plena autonomia para significar o que deseja. Para este fim, utilizaram-se as linhas de pensamento dos autores já mencionados, além de outros autores que discorrem sobre temáticas relacionadas. A leitura que o ouvinte/fã faz quando escuta tal canção depende muito do conhecimento prévio sobre a realidade que inspirou sua materialização. Logo, a técnica utilizada procurou também atravessar além do viés semiótico, assimilando os contextos político e social em que dito som ganhou contornos.

Palavras-Chave: semiótica; música; Chico Buarque.

Introdução

Ao criar uma identidade na MPB - Música Popular Brasileira, Chico Buarque de Hollanda consolidou-se, ao longo dos anos, como figura central na difusão de opiniões políticas e sociais, tendo destaque em grande parte dos acontecimentos da história recente nacional – ainda que atrás das cortinas. Seus versos, que embalam várias gerações e ainda são repetidos à exaustão, ganham ainda um significado todo particular, se analisados do ponto de vista da Semiótica. Sendo assim, o presente artigo procura demonstrar, de forma clara, como o estudo da ciência que estuda os signos pode estar intimamente ligado ao ato de interpretar letras de Chico Buarque, mais precisamente, da canção “Meu caro amigo”, originalmente, composta, em 1976. Referenciada pelo repúdio aos conhecidos “Anos de Chumbo”, vigentes no Brasil naquela época. A

¹ Trabalho apresentado no XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul e realizado de 26 a 28 de maio de 2011.

² Aluna do curso de Comunicação Social da Universidade de Cruz Alta - UNICRUZ. E-mail: brunadiario@bol.com.br.

³ Mestre em Comunicação pela UFSM e professor da Universidade Federal do Pampa. E-mail: fernandosantor@terra.com.br.



música, dentre tantas outras que pipocaram no período de repressão, tornou-se um hino dos exilados contrários ao regime.

O fato é que não se pode dissociar o estudo da Semiótica dos mecanismos de composição da sociedade e do entendimento dos processos de comunicação por que esta passa. Pensando na realidade que permeou o cotidiano das pessoas que viveram na pele a censura e a repressão do totalitarismo imposto em solo tupiniquim, deve-se buscar atrelar o objeto de análise ao entendimento sobre o que é o signo - significado/expressão - uma vez que é de suma importância entendê-lo pela ótica palpável do processo. Principalmente, pelo exercício mental que ocorre na percepção do indivíduo quando inicia a leitura da letra citada. Qualquer coisa que venha do mundo real ou virtual produz um efeito na mente do ouvinte/telespectador, que é o signo. Este, por sua vez, refere-se a um segundo elemento, o objeto, algo visto, palpável, descritível ou sensitivo que só aparece num momento secundário. A precedência lógica é do signo, mas a anteposição real é do objeto. Santaella (2006) explica o viés da fenomenologia como inerente às vontades humanas, com significados geradores de conhecimento decifráveis e, posteriormente, formadores de atitudes:

Diante de qualquer fenômeno, a consciência produz um signo, ou seja, um pensamento como mediação irrecusável entre nós e os fenômenos. E isto já ao nível do que chamamos de percepção. Perceber não é senão traduzir um objeto de percepção em um julgamento de percepção, ou melhor, é interpor uma camada interpretativa entre a consciência e o que é percebido (SANTAELLA, 2006, p.51).

Por oferecer artifícios para contemplação, observação e sistematização dos signos, a semiótica aplicada a essa proposta de análise auxilia na conscientização do referencial concebido pelo compositor para difundir a mensagem pretendida e no entendimento real pelo público receptor. Sendo assim, é possível decifrar os códigos da comunicação como um todo e desenvolver ações de reflexão responsável e crítica no que se refere ao contexto que norteou a composição.

O estudo utiliza-se das linhas de pensamento de Ferdinand de Saussure - cujas elaborações teóricas propiciaram o desenvolvimento da linguística enquanto ciência e desencadearam o surgimento de muitos dos questionamentos que permeiam o pensamento estruturalista do século XX - e de Roland Barthes, importante teórico da Semiótica e pupilo da escola em questão.



Chico Buarque e o espírito inquieto

Francisco Buarque de Hollanda ou, simplesmente, Chico Buarque nasceu em 19 de junho de 1944, no Rio de Janeiro. Filho de Sérgio Buarque de Holanda, importante historiador e jornalista brasileiro, o cantor, desde muito novo, voltou seus olhos à fervilhante sociedade brasileira que se desenhava. Em 1953, seu pai foi convidado a lecionar na Universidade de Roma, portanto, a família mudou-se para a Itália. Chico tornou-se trilingue. Nessa época, suas primeiras "marchinhas de carnaval" foram compostas, e, ludicamente, encenadas por ele e suas irmãs.

De volta ao Brasil, já mais crescido, o cantor mergulhou no viés introspectivo da palavra, participando ativamente no movimento estudantil e ganhando notoriedade devido à participação em festivais de música popular brasileira. Em um desses, com *A Banda*, marcou a primeira aparição pública de grande repercussão, apresentando um estilo amparado no movimento musical urbano carioca da Bossa nova, surgido em 1957. Porém, ameaçado pelo Regime Militar no Brasil, esteve auto-exilado na Itália em 1969, onde chegou a fazer espetáculos com Toquinho (BUARQUE, *online*, 2010).

Ao voltar ao Brasil, em março de 1970, continuou com composições que denunciavam aspectos sociais, econômicos e culturais, como a célebre *Construção* ou a divertida *Partido Alto*. Apresentou-se com Caetano Veloso – que também foi exilado, porém na Inglaterra - e Maria Bethânia. Percebe-se que seu retorno foi marcado pelo "barulho" e pela expectativa do que se poderia esperar do pensante compositor, porém no seu quarto LP, um disco de transição, gravado em circunstâncias complicadas, afastou-se, consideravelmente, do samba tradicional, variando mais a linha das composições e revelando novas influências

Chico também compôs *Apesar de você*, uma de suas músicas mais ácidas em resposta crítica ao regime ditatorial no qual o país ainda estava imerso. Surpreendentemente, a música passaria incólume pela censura prévia e se tornaria uma espécie de síntese do drama de resistência à ditadura. Depois de vender cerca de 100 mil cópias, a canção, entretanto, foi censurada e o disco foi retirado das lojas. Para o “bom-mocismo” do público, não havia dúvidas: o "você" da música era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, em cujo governo, aconteceu grande parte das atrocidades contra civis, que ajudou a definir a fama negativa do período.

Paralelamente às carreiras musical e literária, Chico também se aventurou no teatro. Em 1965, a pedido do escritor Roberto Freire, musicou o poema *Morte e Vida*



Severina, de João Cabral de Melo Neto, para a montagem de uma peça. Desde então, sua presença no teatro brasileiro foi mais frequente e notada. Escreveu *Roda Viva*, no final de 1967 e estreou no Rio de Janeiro, no início de 1968, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, com Marieta Severo – então sua esposa - Heleno Pestes e Antônio Pedro nos papéis principais. *Calabar: o Elogio da Traição*, foi escrita no final de 1973, em parceria com o cineasta Ruy Guerra e dirigida por Fernando Peixoto. Foi uma das mais caras produções teatrais da época, custando cerca de 30 mil dólares. Em 1978, viria *A ópera do malandro*, cujo texto foi baseado na *Ópera dos mendigos* (1728), de John Gay, e na *Ópera de três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht e Kurt Weill. O trabalho partiu de uma análise dessas duas peças, conduzida por Luís Antônio Martinez Corrêa e contou com a colaboração de Maurício Sette, Marieta Severo, Rita Murtinho e Carlos Gregório (BUARQUE, *online*, 2010).

A história por trás de “Meu caro amigo”

Meu caro Amigo foi antes de tudo uma espécie de desabafo de Chico e Francis Hime – instrumentista brasileiro renomado a quem também é creditada a autoria do clássico. Escrita, seguindo a linha da sutileza para burlar os olhos atentos dos generais, a canção trata-se de uma carta em homenagem ao já falecido dramaturgo Augusto Boal, que vivia no exílio em Lisboa. Faz parte do disco de título quase igual “Meus caros amigos”. A seguir, a controvertida letra:

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 não 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 um 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 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 careta pra engolir a transação
E a gente tá 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 nesse disco
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
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 o pessoal
Adeus

Entende-se que tais versos são carregados de simbolismo. Amparado na ideia de que precisava ser direto no seu propósito de denúncia, mas, ao mesmo tempo, se utilizar de sutileza para não ser atacado, Chico procurou camuflá-los com certa conotação. “Em literatura, que é uma ordem da conotação, uma questão nunca é senão a sua própria resposta esparsa, dispersa em fragmentos entre os quais o sentido funde e foge simultaneamente” (BARTHES, 1972, p. 59). Fala-se em literatura aqui, porém, tranquilamente, se poderia verter o exemplo para o campo musical, uma vez que, indiscutivelmente, a obra buarqueana finca raízes nos dissabores extenuados pelo campo das escolas literárias. RODRIGUES (2003) explica que essa busca inerente de Chico pelas comparações e pela ordem do implícito são características genuínas de seu legado artístico:

o aspecto da literariedade do texto de Chico Buarque são as comparações metódicas de um homem comum que possui relações de contigüidade entre sua história e o lugar de onde proveio, estabelecendo um dialogismo dirigido e que objetiva algo. (RODRIGUES, 2003, p.36).

Os fundamentos e representações interpretativas, embora se confundam em determinados momentos, dão conta de que, na verdade, Chico está “tentando” extrair alguma novidade do cenário político nacional, porém esbarra na mesmice dos acontecimentos – tortura, mortes encomendadas, proibição de greves, sindicatos silenciados à força. Assim, ironiza a situação vivida, com afirmações desconcertantes:

*“Aqui na terra tão jogando futebol
Tem muito samba, muito choro e rock'n'roll
Uns dias chove, noutros dias bate sol...”*



Ou seja, pelo fato de não se poder falar, absolutamente, nada, os dias passam, modorrentos e sem nenhuma novidade a olhos vistos. A cínica passagem é repetida quatro vezes e em todas serve como antecedente para a sutileza da crítica, que é quando Chico mostra consciência do seu papel discursivo no propósito abraçado:

*“Mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta
Muita careta pra engolir a transação
E a gente tá engolindo cada sapo no caminho
E a gente vai se amando que, também, sem um carinho
Ninguém segura esse rojão...”*

Ao permanecer nessa “brincadeira” de contar as novidades e, na verdade, não trazer nada de novo, o compositor mostrou como o exercício da composição é um dos mais árduos e metódicos de toda a gama musical. De certa forma, tramar todo o enredo da carta foi uma tarefa bem minuciosa, pois havia várias lacunas que precisavam de sentido. Tamanha é a expectativa do ouvinte em elucidar as metáforas, que é possível imaginar o fato transcorrendo, normalmente, como se fosse uma história, em que há o papel dos algozes, da vítima – no caso, Boal – e do amigo fraterno, que busca auxiliar o sujeito carente de respostas. O conceito de significante e significado, muito pertinente nesse viés e uma das quatro dicotomias estudadas por Saussure, procura esclarecer determinados aspectos se utilizando da oposição de ideias. Como lembra o lingüista (2003), a contrariedade desses dois conceitos se deve ao fato de a língua ser uma construção coletiva, enquanto o ato da fala trata-se de uma propriedade individual. Ou seja, por serem definidos um em relação ao outro, e por não serem compreendidos de maneira fiel se estudados isoladamente, tornam-se complexos, porém ricos em se tratando de significação, tal qual a letra e suas variadas informações.

Conclusão

Encontrar um ponto de convergência entre a riqueza da música popular brasileira e a abstração do estudo semiótico é de grande valia. De um lado, nota-se a contribuição da música de protesto, enraizada em um dos momentos mais relevantes da história recente brasileira. Do outro, a relação de entendimento desse período com a sutileza dos



teóricos da literatura e da própria Semiótica. Entende-se que o presente estudo deve passar a mensagem de maneira completa e servir de apoio para futuras reflexões, uma vez que na busca de significados almejada pelos artistas, naquela época, existem signos passíveis de distintas interpretações no momento da emissão.

Dessa forma, a junção dessa própria emissão com a recepção aguçada de quem quer que seja traz frescor e identidade ao campo da história – que, embora passem os anos, permanece viva no inconsciente popular. Não se deve perder o foco, contudo, de que se trata de uma canção modificada devido à ação do tempo e suas diversas manifestações conservadoras – o que pode levá-la a soar pouco simpática aos ouvidos de quem foi partidário do regime. Porém, sem esse inevitável choque de idéias, a “carta-desabafo” não teria provocado o estardalhaço que foi eternizado – assim como tantas outras manifestações artísticas.

Referências

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 2003.

RODRIGUES, Nelson Antônio. **Os estilos literários e letras de Música Popular Brasileira**. São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

BARTHES, Roland. **Novos Ensaios Teóricos: o grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1974.

BUARQUE, Chico. Site oficial do Compositor Chico Buarque: www.chicobuarque.com - último acesso em 06/12/2010.