

# “MESENE”, CONTO ANGOLANO, E “APESAR DE VOCÊ”, CANÇÃO BRASILEIRA: FORMAS DE RESISTÊNCIA

## “MESENE”, ANGOLAN TALE AND “APESAR DE VOCÊ”, BRAZILIAN SONG: FORMS OF RESISTANCE

ESTEFÂNIA DE FRANCIS LOPES\*  
TANIA CELESTINO MACÊDO\*\*

**Resumo:** O presente artigo analisa o conto “Mesene”, do escritor angolano Boaventura Cardoso, e a letra da canção “Apesar de você”, do compositor brasileiro Chico Buarque, com o fito de revelar, a partir das respectivas linguagens, a elaboração estética e a crítica social que emergem de obras escritas sob períodos de repressão, sendo configuradas, dessa forma, a partir de nossa leitura, como escritas de resistência.

**Palavras-chave:** conto angolano, canção brasileira, resistência

**Abstract:** This article analyzes the tale “Mesene”, the Angolan writer Boaventura Cardoso and the lyrics to the song “Apesar de você”, the Brazilian composer Chico Buarque, in order to reveal the respective languages, aesthetics and social criticism that emerge from works written under periods of repression, being configured in this way, from our reading, just like written of resistance.

**Keywords:** Angolan tale, Brazilian song, resistance

---

\* Mestra em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

\*\* Professora titular de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Para nos referirmos à questão da resistência na arte, conceito que nos guiará na leitura de dois textos escritos em português (o conto “Mesene”, do angolano Boaventura Cardoso, e a canção “Apesar de você,” do compositor brasileiro Chico Buarque de Holanda), imprescindível é que nos reportemos, mesmo que brevemente, ao engajamento político, social e literário tal como o propugna Jean-Paul Sartre. Lembre-se que para o autor o engajamento revela-se um modo de desvelar o mundo, fazendo emergir, pela ação humana, a liberdade, a qual implica em responsabilidade do dizer, agir e escrever e o firme compromisso em uma ação transformadora da realidade. Vale recordar que em *O que é literatura* – editado em 1947 -, o filósofo, a partir de três perguntas (Que é escrever? Por que escrever? Para quem se escreve?) tece considerações em como o ato literário pode modificar o homem e o mundo, transformando-se, portanto, em uma ética.

Escrito sob o impacto de um mundo em ruínas, recém-saído da Segunda Grande Guerra, o livro de Sartre aborda diversas questões, inclusive elaborando uma diferença entre literatura e outras artes e, no campo daquela, uma clivagem entre prosa e poesia, de modo a dedicar-se somente à prosa de ficção, por acreditar que o poeta não visa especificamente a comunicação, mas sim a beleza das palavras que utiliza.

Se palmilhássemos estritamente as trilhas das reflexões de Sartre, não seria viável a aproximação dos dois textos a que nos propomos, pois segundo ele a canção não apresentaria as credenciais do engajamento que propiciasse uma reflexão nesse sentido. Assim, resolvemos ampliar a questão chamando à cena um texto de Adorno em que o mesmo elabora uma diferenciação entre engajamento (que implica em atitude, consciência) e tendenciosidade (ação prática, incisiva) e explicita a articulação entre a lírica e o social. Trata-se do conhecido “Palestra sobre lírica e sociedade” no qual, como se recorda, Adorno afirma, com propriedade, a presença do social na linguagem e na lírica, explicitando que “conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas” e alerta que “a universalidade do lírico [...] é essencialmente social” (ADORNO, p. 67). Ainda que haja a crítica de Adorno ao pensamento de Sartre, cremos que a discussão dessa polêmica extrapolaria os objetivos desse artigo. Assim, preferimos enfatizar os pontos em comum no pensamento de ambos os teóricos, lembrando que para

Adorno a arte teria como função apresentar possibilidades de resistências ao mundo da mercadoria.

Se prosa e poesia apresentam uma tomada de posição ideológica frente ao mundo em que se inserem, vale aqui lembrar as palavras de Goldman sobre o escritor:

Este descobriu o significado de sua vida empenhando-se na ação histórica, na luta pelo triunfo da liberdade e procurando, através dela, deixar no universo dos homens uma marca de sua existência. [...]. O significado da sua participação no combate é mediatizado e resulta do seu desejo de dar um sentido à sua própria existência (GOLDMANN, 1976, p.66).

Temos, assim, o texto – uma mediação - e o autor que o produz, atuando em uma direção, explicitando um empenho na mudança do mundo a partir do exercício da liberdade de escolha, que é estendida ao seu leitor/ouvinte.

A partir dessas formulações – aludidas de forma bastante rápida, somente com o fim de traçar o quadro de referência de nossa leitura -, situamos os textos produzidos pelo escritor Boaventura Cardoso e pelo compositor Chico Buarque. Segundo entendemos, o engajamento e a resistência estão presentes na forja de suas escritas, a partir de escolhas formais e temáticas por eles realizadas, aliadas a uma postura ideológica, o que permite afirmar que há um engajamento não epidérmico que é expresso em seus textos.

O autor angolano, ligado na sua juventude à luta anti-colonial, ao dar o título de seu primeiro livro em quimbundo marca o lugar de onde fala, bem como quem fala, de maneira que, “no jogo ético que propõe, o escritor radicaliza o discurso, convocando a subversão” (PADILHA, 2005, p. 204), ou seja, ao optar pelo quimbundo, língua que o colonialismo menospreza, Cardoso planta o seu discurso na terra angolana, realizando uma subversão das ordens e leis do colonizador. Na mesma senda, Maria Aparecida Santilli afirma que o livro apresenta um discurso narrativo que “espraia-se na procura de sentidos para as circunstâncias da vida angolana” (SANTILLI, 2005, p. 130).

Nas outras margens do Atlântico, o compositor Chico Buarque de Holanda marca sua posição como autor engajado ao escolher não se calar diante da censura e desmandos levados a efeito pela Ditadura Civil e Militar instalada no país a partir de 1964. O resultado desse posicionamento foi uma censura feroz a suas

canções. Adélia de Meneses credita essa perseguição política ao compositor, ao “poder inquietante” que ele detém em lidar com as palavras. Podemos dizer que a arma crítica de Chico Buarque é a sua palavra-ação que recusa calar-se.

Decerto ambos os autores realizam, a partir de suas obras artísticas e críticas, a fusão de duas forças, referidas por Cortázar (2004, p. 160) e que remetem a Sartre, “a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial, e a do escritor lucidamente seguro do seu ofício”.

Da ampla obra dos dois autores, escolhemos realizar a leitura do conto “Mese-ne”, presente na antologia *Dizanga dia Muenhu*<sup>1</sup>, de Boaventura Cardoso, e a canção “Apesar de você”, de Chico Buarque buscando dar relevo às variadas formas de resistência ali presentes e que se constroem como resposta a momentos de cerceamento da liberdade e de forte repressão sobre os sujeitos.

Boaventura Cardoso, a partir de uma nova escrita, no uso do vocabulário e no novo ângulo discursivo, trazendo o colonizado como sujeito de sua própria história, revela um mundo colonial repressivo e uma esperança utópica, em relação ao novo que virá após a conquista da independência do país. A partir de uma escrita crítica, por meio da negatividade, da ironia e da recusa, rompe com o silêncio sobre um período de “sofrimento de um duradouro processo histórico, cuja metrópole ignora o fenômeno de dissolução dos impérios coloniais europeus e o ciclo descolonizador do século XX, levando a um conflito armado sistemático e revolucionário” (TUTIKIAN, 2005, p. 173).

O compositor Chico Buarque detém o que Heloísa Starling denomina “pragmática do saber narrativo”, ou seja, “a extraordinária capacidade de uma narrativa gerar condições de compartilhamento de memória, palavra e prática política ao contar uma história [...], em ritmo análogo ao dos procedimentos poético-melódicos” (STARLING, 2003, p. 151). Adélia de Meneses, em *Desenho mágico, poesia e política em Chico Buarque* (1982), aborda a canção do compositor como “poesia de resistência”, por configurar elementos de ruptura, dissonância e ironia.

Ainda que haja diferenças entre os autores, especialmente no que concerne ao contexto em que estes produziram suas obras, na medida em que o Colonia-

---

<sup>1</sup> A primeira edição da coletânea é de 1977, pelas Edições 70, tendo sua quarta edição publicada pela União dos Escritores Angolanos (UEA) em 1988. No Brasil, há uma publicação de 1982, da Editora Ática, na coleção Escritores Africanos, edição que usaremos como referência na análise.

lismo em Angola e a repressão no Brasil da Ditadura têm uma diferença de grau importante no que se refere à violência do Estado, nossa atenção voltou-se para dar ênfase a algumas convergências sobre o seu fazer artístico, especialmente no que concerne à denúncia da censura, da falta de liberdade de expressão e por trazerem à cena personagens que entre “marginais e subversivos são alçados à categoria de protagonistas da História” (MENESES, 1982, p. 37).

Desde o primeiro livro de Boaventura Cardoso é possível verificar uma proposta de escrita em que o novo se apresenta em relação à literatura metropolitana na medida em que dá espaço à voz do colonizado enquanto sujeito de sua história. Estamos, assim, diante de uma escrita inovadora “no vocabulário, nas situações retratadas e no novo ângulo com que é focalizada a relação colônia/metrópole” (MACÊDO, 2008, p. 33-34). Destarte, ocorre uma espécie de desafio frente ao cânone da literatura imperial daquele momento – consubstanciada na chamada “literatura colonial portuguesa”<sup>2</sup> – e os textos do autor assumem um caráter de resistência em termos de linguagem e temática.

A antologia de Cardoso é composta por dez contos, sendo que os oito primeiros retratam o período colonial em Angola e os dois últimos o pós-independência. Nesses contos acentua-se, segundo Santilli (1985, p. 21), “o trabalho da matéria da ficção com os utensílios da linguagem”, na construção de uma escrita que recria a fala do povo angolano. Em *Dizanga dia Muenhu*, “os usuários da língua, que dela vão fazendo o seu português, são preferencialmente os angolanos dos últimos tempos coloniais”, portanto, personagens que “vivem os estados típicos do clima repressivo, de prontidão, de sobreaviso, como que de pré-mobilização para a luta organizada” (Ibid., p. 21).

Na década de 1970 a música popular brasileira (MPB)<sup>3</sup> é uma das formas de expressão cultural que tem relevante atuação, no Brasil, de resistência diante do regime autoritário. Em sua paradoxal condição de ser um foco de oposição civil e

<sup>2</sup> A respeito, remetemos a MACÊDO, 2015, p. 73-88.

<sup>3</sup> A sigla “MPB” surgiu por volta de 1965, “grafada com maiúsculas como se fosse um gênero musical específico [...]. A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, oferecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical”. Vale ainda notar que “a origem do movimento ‘MPB’ fora anunciada por vários LPs (discos *long playings*) e eventos musicais que apontavam para uma nova postura diante do dilema ‘tradição-ruptura’ que se colocou no começo dos anos 60”, como alguns exemplos: *Nara* (1963), de Nara Leão, *Samba eu canto assim* (1965), de Elis Regina, o espetáculo *Opinião* (1964) e os Festivais da canção (entre 1965 e 1967). Cf. NAPOLITANO, 2002, p. 64 e 65.

de identidade cultural, ao mesmo tempo que eram “extremamente valorizada[s] pela indústria fonográfica brasileira”, as canções “rotuladas como parte da MPB” apresentavam engajamento<sup>4</sup> político e valorização estética. Veiculadas pelo rádio e pela televisão (desde os Grandes Festivais), alcançavam um grande público justamente pelo desenvolvimento da indústria cultural.

O engajamento artístico, importante na luta contra a opressão imposta pelo Estado em período de exceção, está presente no fazer artístico de Chico Buarque em suas letras e nos ritmos que escolhe. Segundo Napolitano (2001., p. 291), “Chico Buarque firmava-se como ‘sambista’ diferenciado, aprimorando o tratamento literário para suas letras”. Ao escolher ritmos populares e tradicionais da música popular urbana brasileira como o samba, o autor opta pela música que a maioria da população brasileira conhece, mas longe de reiterar uma imagem edulcorada do morro, do “povo” ou outros temas já conhecidos do público, opta por denunciar a situação político-social brasileira e o processo de modernização conservadora do país em letras cuja elaboração formal quebra expectativas. Assim, podemos dizer que o escritor e letrista, apesar dos tempos difíceis sob a censura, escolheu a ação por desvendamento, o que significa um desejo de mudança. Como vemos em Sartre, “falar é agir”, ou seja, “o escritor ‘engajado’ sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar”, para que “os outros homens” assumam a “sua inteira responsabilidade” diante do objeto “posto a nu” (SARTRE, 2006, p. 20-21).

O engajamento implica uma postura política e um alto nível de desenvolvimento estético, como veremos na escrita de Boaventura Cardoso e na letra da canção de Chico Buarque nas análises adiante. Lembremos, a respeito as palavras de Alfredo Bosi:

Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras. Não são os valores em si que distinguem um narrador

---

<sup>4</sup> Para Napolitano (2001, p. 12), a perspectiva de engajamento sartriana, que se torna uma configuração clássica por volta do final do século XIX, compreende “a atuação do intelectual numa esfera pública, em defesa das causas humanitárias, libertárias e de interesse coletivo, utilizando-se basicamente da formulação e afirmação de ideias críticas”. Sobre a MPB na década de 1970, ver: NAPOLITANO, 2010.

resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores. (2008, p. 122-123)

As estratégias textuais utilizadas, a linguagem trabalhada esteticamente e o “exercício da fantasia”, conforme aponta o crítico acima citado, aliados à resistência a antivalores tornam o texto eficaz em sua crítica. Ou seja, não se trata apenas de uma tomada de posição do produtor, mas de realizar um produto esteticamente radical.

Selecionamos o conto “Mesene”, em diálogo com a canção “Apesar de você”, pelo fato de que identificamos, tanto no conto quanto na canção, diversificadas maneiras de enfrentamento e resistência contra um violento poder opressor, nos diferentes espaços e em seus respectivos momentos históricos.

Entre a dominação colonialista e o movimento de libertação nacional encontramos na narrativa de Boaventura Cardoso a ruptura e a recusa. Dessa forma, a partir do conto selecionado será possível observar as diferentes formas de resistência presentes na ação dos angolanos, como o professor Kaxeketela, que alfabetiza os adultos e dedica-se na luta cotidiana para equacionar os problemas de sua vila.

Na canção “Apesar de você” (1970) percebemos um profundo desejo de mudança e de resistência expressos na recusa em aceitar passivamente (e pacificamente) um progressivo autoritarismo, a partir de um movimento de ruptura “com a continuidade da repressão, da agressão e da exploração”, configurando, assim, uma forma de “luta pela forma suprema de liberdade” (MENESES, 1982, p. 89). Chico Buarque faz uso da ironia para criticar as formas opressoras da sociedade através da linguagem.

Portanto, a ruptura e a recusa presentes nos contos de Boaventura Cardoso e nas canções de Chico Buarque nortearão a análise a seguir, como bases de escritas de resistência. E, por conseguinte, seguiremos a acepção de Alfredo Bosi (2008, p. 134), na qual a escrita resistente resgata “também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor” e registra no texto ficcional. Uma vez que,

A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir

mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, se vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições. (ibid., p. 134)

### **“Mesene” e “Apesar de você”**

No conto “Mesene” (CARDOSO, 1982, p. 19-22), a resistência configura-se na construção da personagem Kaxeketela, elaborada a partir de sua profunda empatia com os problemas cotidianos enfrentados pelos moradores da sanzala (povoado) Kitembo. E sua principal “arma”, por assim dizer, é alfabetizar os mais-velhos, segundo o texto, “alunos no limite da idade”, que ouvem o mesene, ou seja, o professor, “atentamente iluminando suas cabeças”. Não por acaso, o seu ofício e alcunha é o título do conto. Assim, a personagem mesene Kaxeketela é apresentada na narrativa como aquele que tem conhecimento e domínio da língua portuguesa seja na fala ou na escrita, porém, longe de assumir uma posição de superioridade, defende a população de injustiças perante autoridades administrativas e auxilia no preenchimento de documentos para os que não sabem ler e escrever, em um período de constantes arbitrariedades por parte dos colonizadores presentes em Angola.

As aulas de Kaxeketela aos “homens e mulheres na vontade de pelejar a ignorância” eram ministradas à sombra “da árvore grande” e as lições eram ritmadas ao soletrarem as sílabas “na cartilha de João de Deus”, material referencial até hoje na alfabetização de portugueses. Mas, ganhavam mais ritmo “quando chegava nazoras da tabuada dois vezes um dois, dois vezes dois quatro” (ibid., p. 19), segundo o narrador que, como é possível observar, mantém o nível linguístico próximo da oralidade e da linguagem popular. Como exemplifica igualmente o trecho a seguir,

No kasputu [português] dele refinado na gramática zé maria relvas, Kaxeketela passava muitas noites na sonecagem [escrita] de requerimentos para tratar o bê-i, e mukandas das pessoas que não sabiam ler nem escrever ele também que fazia. (ibid., p. 21)

Verifica-se que a escolha de uma personagem engajada que utiliza o seu conhecimento para mobilizar os homens e mulheres de seu quimbo e tentar modificar-lhes o destino, alia-se a uma forma em que o narrador usa algumas palavras em quimbundo e outras em português coloquial, fazendo as duas línguas equivalentes. A notar ainda que o espaço referido – a árvore grande - remete à sabedoria ancestral, na medida em que via de regra, o centro da vida das populações dos quimbos é o local onde está a maior árvore do local, pois ela, além de lugar de reunião durante o dia, é também o espaço de reunião dos espíritos, e, em alguns casos, como na antiga capital do Reino do Congo, a queda de um dos galhos da grande árvore requer um ritual de purificação.

Ocorre, porém, que o português é subvertido ao longo do texto, não apenas no que se refere ao léxico, mas também na sintaxe, a qual desliza da ordem propugnada pelo português rumo à estrutura da língua africana. Ao mesmo tempo, a fala coloquial se impõe, o que é assinalado por Benilde Caniato:

O modo de enfrentar a frase altera-se para que significações da vida cotidiana possam desvendar a *fala* dos interlocutores. Destaca-se assim, a especificidade da *fala* quanto à sua textualidade própria, em que outros mecanismos que não os linguísticos acabam por reger a coesão e a coerência da comunicação. (CANIATO, 2005, p. 74, grifos da autora)

Dessa forma, podemos dizer que nas narrativas boaventurianas o narrador coloca-se ao lado das personagens, faz parte de seu grupo no que tange ao imaginário e linguagem.

Ao descrever as qualidades de Kaxeketela, o narrador abre um momento descontraindo na narração ao lembrar o dia em que o professor pediu a mão de Xia, “menina bonita de bom coração”, em casamento: “Tinha também fama de casamenteiro. [...] Se lembram? Vos conto. Foi assim que aconteceu [...]” e dá início aos pormenores do acontecimento, com humor, mais um traço do narrador, além da ironia.

O tom irônico desponta em algumas passagens, quando, por exemplo, o narrador se refere à gramática portuguesa utilizada, sobretudo no “Além-mar” português, de autoria de José Maria Relvas, que passa a ser nomeada por “zé maria relvas”, em letras minúsculas, ou, ainda, na sequência referindo-se a um certo

despreparo dos portugueses em comparação ao conhecimento “refinado” de Kaxeketela,

Ainda sô chefe que é sô chefe muitas vezes tinha que ir no dicionário buscar o sentido das palavras caras. Kaxeketela dominava corretamente a língua do putu. *Ih! Inda esses gajos que vinham de lá se falavam como ele?* (CARDOSO, 1982, p. 21, grifos nossos)

Vale referir, sobre o caráter de resistência que se configura no uso do português pelos escritores angolanos engajados em uma nova escrita, no qual se enquadra Boaventura Cardoso. Segundo Rita Chaves, “em um primeiro momento, o português foi a língua do colonizador”, desta forma, “o domínio da escrita em português tornou-se instrumento de poder, e o uso corrente das línguas nativas, pelos africanos, uma forma de resistência” (CHAVES, 2009, p. 132).

No conto, a personagem Kaxeketela ao dominar a língua do colonizador demonstra, em nosso entendimento, uma postura confiante na contramão da inferioridade imposta pelo regime, segundo Césaire, “resultado procurado pelo colonizador”, uma vez que “a colonização é esse fenômeno que inclui, entre outras consequências psicológicas, a seguinte: fazer vacilar os conceitos sobre os quais os colonizados poderiam construir ou reconstruir o mundo” (1956 apud SANCHES, 2011, p. 269).

O auxílio aos moradores do Kitembo ia além das lições e defesas, já que, por ser o único a possuir uma bicicleta, Kaxeketela socorria mães com dores de parto, filhos com febre, transportando os doentes até o hospital.

A personagem como mediadora de conflitos ganha, por um lado, respeito de alguns, mas, por outro, inimigos, em especial, entre autoridades e comerciantes. Kaxeketela faz uso de seus conhecimentos com o senso de justiça, como mostra o excerto a seguir, quando defende um miúdo que, por ser muito arteiro, acaba levando a culpa pelo sumiço de porcos e galinhas de uma casa,

Makotas [velhos] do Kitembo foram então na regedoria para ver quem é que estava com a razão dele. Pandassala adiantou avançar intrigas no regedor para castigar só o miúdo, coitadito filho alheio estava inocente. Mesene Kaxeketela se levantou e todos que emudeceram as vozes para lhe ouvir. Quando acabou

de falar, *aplaudiram com a cabeça*. O regedor na vergonha dele teve de largar o miúdo. *As caras eram espelho de alegria*. (ibid., p. 19, grifos nossos)

O fato de a personagem ultrapassar o restrito círculo criado ao redor do colonizado analfabeto e submetido às autoridades coloniais, cria séria desconfiança que será alimentada por um outro africano, Canhanga, “perigoso, intriguista, tinha inveja do Mesene”. Esse fato é importante, pois instaura uma certa complexidade, na medida em que os negros colonizados não todos seres impolutos. Assim, o delator “Foi ele mesmo que foi boatar no regedor que o Mesene em vez de ensinar no livro ensinava outras cuezas que não estavam no livro” (CARDOSO, 1982, p. 21). E de Mestre, o Professor torna-se terrorista, na visão policial.

As reações de desespero e/ou paralisação diante das autoridades refletem o conhecimento por parte dos colonizados da violência que os aguarda e que pode explodir a qualquer momento. Como assinala Fanon (1979, p. 40), o colonizado está sempre atento, “decifra com dificuldade os múltiplos signos do mundo colonial” e “nunca sabe quando passou do limite”. Essa repressão é denunciada na tessitura do texto ficcional no excerto a seguir na tensão pela qual passa Kaxeketela,

Desceram em andamento ainda [do carro], o chefe de posto na frente com a brutalidade. Ximbas encercaram o cerco. Havia maka, todos que pensaram no pensamento.

— Que reunião é essa? — berrou sô chefe a força da sua autoridade toda, encorajada nos cipaios encacetados.

— Estou a ensinar estes velhos, meu chefe — Mesene na atrapalhação. Orvalhos de suor, quenturas de febre, vontade de verter ali mesmo tudo junto que rebentava quase.

— A ensinar... Você mazé é um grande político, andas a agitar os teus patrícios. Estás preso! (CARDOSO, 1982, p. 20)

Dessa forma abrupta e violenta, Kaxeketela vê seu trabalho interrompido e sua maior preocupação ao imaginar-se preso e, talvez nunca mais voltar, é para com a comunidade, “Quem ensinar aquelas crianças e velhos do Kitembo amanhã?, perguntava-se ele mesmo” (ibid., p. 20). Esta práxis da personagem, decidida a andar para frente, ao ensinar e defender, sempre que possível, a sua

comunidade, contrapõe-se ao autoritarismo no seu entorno que espera o contrário, ou seja, a submissão. Essa forma de sonhar com algo diferente do que é imposto pela colonização nos leva à questão colocada por Lenin “com o que devemos sonhar?” em períodos de total repressão.

No desacordo entre o sonho e a realidade, Lenin, como o crítico Pissarev<sup>5</sup>, a quem cita, acreditava que, nesse desacordo, nada há de nocivo se

Cada vez que sonha, o ser humano acredita seriamente em seu sonho, se observa atentamente a vida, compara suas observações com seus castelos no ar e, de uma forma geral, trabalha conscientemente para a realização de seu sonho. Quando existe contato entre o sonho e a vida, então tudo vai bem. (LENIN, 1988, apud BLOCH, 2005, p. 21)

O contato e as suas condições a que se refere Lenin, segundo entendemos, está inscrito no cronotopo da estrada referido no conto. Assim, em nosso entendimento, a escolha de Kaxeketela é percorrer, na “palmilhação da ida e da volta para a escola”, junto com os seus alunos pelo “caminho fora” no qual “eles e o Mesene cantavam a tabuada toda, nem só se arreparavam na distância que andavam” (CARDOSO, 1982, p. 21-22). O caminho escolhido, portanto, é o da ação diária e compartilhada, da resistência e da luta. No caso do texto, a senda que o autor percorre é a de, literariamente, a partir do cronotopo, articular o espaço da vida e da luta ao da História, remetendo ao devir e ao sonho possível, a partir do trabalho artístico, tal como refere Lenin:

Se o ser humano fosse completamente desprovido da faculdade de sonhar assim, se não pudesse de vez em quando adiantar o presente e contemplar em imaginação o quadro lógico e inteiramente acabado da obra que apenas se esboça em suas mãos, eu decididamente não poderia compreender o que leva o ser humano a empreender e realizar vastos e fatigantes trabalhos na arte, na ciência e na vida prática. (LENIN, 1988, apud BLOCH, 2005, p. 20)

---

<sup>5</sup> Lenin cita o escritor e crítico russo Dmitri Pissarev no quinto capítulo da obra **Que fazer?** (1988, p. 132).

Passemos a percorrer uma outra estrada, ou seja, a análise da canção “Apesar de você”, de Chico Buarque. Canção composta em 1970 na volta do exílio de Buarque com a família para o Brasil, é denominada por Adélia Bezerra de Meneses como canção de repressão (e não de protesto, ponto com o qual estamos de acordo).

Nesse texto, ao realizar um diálogo com a peça de Edmond Rostand (1868-1918) denominada *Chantecler*, em que se conta a história de um galo que acredita que o dia só nasce quando ele canta, há uma estrutura de conversa entre um “eu” acusatório e um “você” que se acha o “Criador” do mundo. É interessante assinalar também o intertexto com o Gênesis, na medida em que naquele primeiro livro da Bíblia o Espírito de Deus efetivamente cria pela sua palavra a luz, ao contrário do “você” da canção, que se torna o Senhor das Trevas.

A partir do jogo intertextual é possível identificar o estado de exceção e a crença no futuro em que a situação será outra. Assim, a partir dos versos “Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia”, ocorre a denúncia direta ao opressor que censura, mas que “vai ter que ver/ A manhã renascer/ E esbanjar poesia”, em que há a força da união do povo, expressa no “coro a cantar na sua frente”. Entendemos que, enquanto o poeta acusa diretamente ao usar o pronome “você” e enumera “quem manda, inventou esse estado, o pecado, a escuridão”, e assim por diante, ele opta pelo caminho do enfrentamento, portanto, de resistência. Bem como as ameaças “onde vai se esconder, como vai proibir, você vai se amargar”, “você vai pagar e é dobrado” e até mesmo a rima “você vai se dar mal” com “etc. e tal”, em uma clara provocação na alusão a uma lista infinita.

Há uma projeção a partir do presente, nos versos da primeira estrofe, “Hoje você é quem manda/ Falou tá falado/ Não tem discussão”, de melhoria para o futuro nas estrofes seguintes que iniciam com “Apesar de você/ Amanhã há de ser/ Outro dia” e “Quando chegar o momento/ Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juros, juro”. Ou seja, o presente de opressão retratado nos versos “Todo esse amor reprimido/ esse grito contido/ Este samba no escuro”, segundo prenuncia a canção, está próximo do fim, como indicam os versos “E eu vou morrer de rir/ Que esse dia há de vir/ Antes do que você pensa”, por não haver mais espaço para tamanha repressão.

Segundo Tárík de Sousa, “o clima cultural desta república era o fielmente descrito no malandríssimo *Apesar de você*: supunha-se que irritava o Governo, ‘O dia raiar/ sem lhe pedir licença’” (1979, p. 12, grifos do autor). Ou, como no

texto de Ronsard, desmascara-se aquele que tem a ilusão de até poder mandar nos astros.

O dia de amanhã é tecido a partir de uma série de signos benfazejos: o céu azul (“vendo o seu clarear”), as fontes (“água nova brotando”), a primavera (“o jardim florescer”). Trata-se, segundo entendemos, a partir das imagens metonímicas, do mesmo movimento de utopia que identificamos no texto de Boaventura Cardoso.

Vale referir que, ao contrário do que afirmamos, Adélia Menezes, no texto atrás referido, afirma que “Apesar de você” seria uma canção desmobilizadora, leitura com a qual não concordamos e, para tal, recorremos a autores que nos auxiliam na reflexão sobre o quanto as composições de Chico Buarque, sobretudo as que compreendem o período entre 1970 a 1985 apresentam um caráter político, de crítica social e, por assim dizer, de luta contra um sistema hegemônico que se quer este sim, desmobilizador e predominante.

Da construção da linguagem de Buarque surgem imagens que “contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar”, afirma Affonso Romano de Sant’Anna, na abertura do texto sobre o compositor, no livro *Música popular e moderna poesia brasileira* (1986, p. 99). A “proporção matemática”, da qual resulta a reflexão de Sant’Anna referente a obra de Chico Buarque, “*Música: abertura :: silêncio: fechamento*”, explana o contraponto música versus silêncio, dualidade que podemos avaliar como força mobilizadora e característica constitutiva de suas letras enlaçadas pelas melodias.

Nas composições de Chico Buarque, a música está para a abertura e para a desordem, assim como o silêncio está para o fechamento e a ordem. Segundo Sant’Anna, essa dualidade está vinculada tanto à problemática da utopia quanto à presença de personagens excluídas ou silenciadas pelo cotidiano. Sendo uma utopia musical com uma clara função contra ideológica presente, por exemplo, na canção “Bom conselho”, de 1972. O compositor declara, em entrevista de agosto de 1977, que “a ordem é uma palavra que não rima com a arte, nem nunca vai rimar. Os artistas estão aí, justamente, para perturbar a ordem e nisso sempre estiveram – não adianta agora mudar a história. De alguma maneira, nós, os artistas, sempre vamos perturbar a ordem” (HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista à Revista Versus, n. 13, apud MENESES, 1980, p. 192).

Mesmo quando grava um disco no qual a autoria de praticamente todas as canções são de outros compositores, como foi o caso de *Sinal fechado*, de 1974, encontramos o silêncio como sinônimo de fechamento, e com o qual, ao mesmo tempo, deixa claro, que não irá se calar. A iconografia dá de início o seu recado: a capa do disco estampa o rosto do cantor-compositor em uma foto grande, do tamanho da capa, e outras tantas fotos menores com o mesmo rosto com a boca aberta em frente ao microfone, com a expressão de quem está cantando e/ou gritando. A contracapa é um sinal vermelho que pode remeter tanto a um semáforo quanto a uma sirene<sup>6</sup>.

Entendemos a gravação e produção de um disco como *Sinal fechado*, como uma forma de resistência do compositor diante da forte censura que sofreu durante os anos de chumbo, como ficou conhecido o período de endurecimento do poder militar no Brasil<sup>7</sup>. Segundo Tárík de Souza, muitas vezes as palavras “Chico” e “Buarque” já eram suficientes para o veto. Em entrevista ao jornalista em 1971, o compositor revela esse cuidado artístico com a obra, em realizar um trabalho que não desse uma “visão mutilada”, pois, o que lhe interessa “é mandar o recado por inteiro” (1979, p. 63). Como ficou evidenciado nesse LP, desde o projeto de capa e contracapa, na escolha dos compositores e no “recado” dado na seleção das músicas, como já exemplificamos.

Todos esses elementos de uma poética de não conformismo e de denúncia de Chico Buarque de Holanda estão presentes em “Apesar de você”, canção que hoje, mesmo passado o momento dos desmandos da Ditadura e em que a referencialidade não está tão mais facilmente ao alcance dos ouvintes, ainda é ouvida e conhecida. E isso se deve à sua qualidade estética. Ainda que aqueles anos de escuridão, em que se “falava de lado, olhando pro chão”, tenham felizmente sido ultrapassados, a intertextualidade, o ritmo e o inteligente jogo entre o dizer e esconder que a canção propõe, constroem novos sentidos.

Dessa forma, identificamos na canção “Apesar de você” um engajamento do cancionista que transforma um componente estético em instrumento crítico

<sup>6</sup> Fotos da capa e contracapa de Luiz Garrido. *Layout* da capa de Aldo Luiz.

<sup>7</sup> Como é sabido, corresponde no Brasil ao período demarcado pelo Ato Inconstitucional n. 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, quando são suspensas as garantias individuais e que se estende durante o governo Médici até 1974. Marcado por violência policial, prisões e torturas, quando se intensifica o exílio de intelectuais e artistas, bem como o enfrentamento armado ao regime. Cf 1964: história do regime militar brasileiro, de Marcos Napolitano, 2013.

ao estabelecer correspondência com o momento histórico em que a música foi composta, expressando um desejo de mudança, por meio da denúncia e do descontentamento. Configurando, portanto, uma posição de resistência.

### **À guisa de Conclusão**

A partir das análises do conto e da canção, aferimos como principal ponto em comum, no fazer artístico do escritor angolano e do compositor brasileiro, uma preocupação em expor as fraturas das respectivas sociedades a partir de um trabalho artístico refinado. A presença constante de uma abordagem social, da representação de tantas figuras humanas excluídas ou silenciadas na obra de Chico Buarque, também está presente, ao nosso ver, na escrita de Boaventura Cardoso. Até mesmo o fato de ambos os criadores não serem de origem popular (o pai de Cardoso era dentista e Buarque oriundo da elite intelectual do país) os aproxima e, a nosso ver, torna ainda mais significativo o engajamento oriundo de uma politização.

Nesta senda, configuramos a forja das escritas do conto e da letra da canção aqui analisadas como linguagens de resistência, na contramão da ideologia dominante, escolhendo tudo quanto ela “esquece, evita ou repele” (BOSI, 2008, p. 122). Como o narrador resistente indicado por Alfredo Bosi, que “trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadoras” (Ibid., p. 122).

Dada a heterogeneidade do material que escolhemos, nossa análise centrou-se em demonstrar as semelhanças entre a produção dos dois autores. Estamos conscientes que, apesar de próximos em suas opções estéticas e ideológicas, o contexto de produção destes era diverso, na medida em que a violência do colonialismo português em Angola foi muito mais devastadora que a da ditadura brasileira. Procuramos demonstrar, todavia, que, mesmo nos momentos de exceção constitucional e de violência institucional, é possível produzir, em contrapartida, a fresta, a resistência que permite que haja voz mesmo onde se quer impor o silêncio.

## Referências

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In Theodor Adorno. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- ANDRADE, Mário (Pinto) de. Prefácio. Antologia temática de poesia africana. Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique. I – Na noite grávida de punhais. Lisboa: Sá da Costa, 1975, *apud* SANCHES, Manuela R. (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- BLOCH, Ernest. *O princípio esperança I*. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/Contraponto, 2005.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. 1. reimp. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.
- CANIATO, Benilde J. A fala como autodeterminação do povo angolano em Boaventura Cardoso. In: *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.
- CARDOSO, Boaventura. *Dizanga dia Muenhu*. São Paulo: Editora Ática, 1982 (Coleção de Autores Africanos, 16).
- CARDOSO, Boaventura. *Noites de vigília*. São Paulo: Terceira Margem, 2012.
- CÉSAIRE, Aimé. “Culture et Colonisation”, em Lire le discours sur le colonialisme. Org. George Ngal em colaboração com Jean Ntchilé. Paris: Présence africaine, *apud* SANCHES, Manuela R. (org.). *Malhas que os impérios tecem: textos anticoloniais, contextos pós-coloniais*. Lisboa: Edições 70, 2011.
- CHAVES, Rita. (org.). *Contos Africanos dos países de língua portuguesa*. São Paulo: Ática, 2009.
- CHAVES, Rita; SECCO, C.; MACÊDO, T. (orgs.). *Brasil/África: como se o mar fosse mentira*. São Paulo/Luanda: Editora da Unesp/Chá de Caxinde, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERNANDES, Florestan. Na revolução da democracia. Publicado originalmente no *D.O. – Leitura*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 4 (37), 20 jun. 1985. In: Bosi, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2002.
- GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. Entrevista. *Revista Versus*, n. 13, *apud* MENESES, Adélia Bezerra de (org.). *Chico Buarque de Holanda: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1980.
- LENIN, V. I. *Que fazer?* As questões palpitantes do nosso movimento. São Paulo: Hucitec, 1988.
- MACÊDO, Tania C. *Luanda, cidade e literatura*. São Paulo/Luanda: Editora da Unesp/Nzila, 2008.
- MACÊDO, Tania. O império colonial português e sua retórica. In ABDALA JR., B., ROCHA E SILVA, R. *Literatura e memória política*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.

- MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção”*: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Revista de Estudos Avançados*, São Paulo, vol. 24, n. 69, 2010. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142010000200024>>. Acesso em: 13 jul. 2014.
- PADILHA, Laura C. Pelo ventre sagrado da terra. In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.
- SANT'ANNA, Affonso R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- SANTILLI, Maria A. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo: Ática, 1985.
- SANTILLI, Maria. *Boaventura Cardoso: a escrita em processo*. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.
- SARTRE, Jean- Paul. *Que é a literatura?*. São Paulo: Ática, 2006.
- SOUZA, Tárík de e ANDREATO, Elifas. *Rostos e gostos da Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- STARLING, Heloísa M. Murgel. Convite para fantasia de um violão: as canções de Chico Buarque, as histórias de João Guimarães Rosa. In: DUARTE, Paulo S.; NAVES, Santuza C. **Do samba-canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.
- TUTIKIAN, Jane. *N'goma yoté!*/ Animem o batuque! (a re-tradicionalização em *A morte do velho Kipacaça*). In: CHAVES, R.; MACÊDO, T.; MATA, I. (orgs.). **Boaventura Cardoso**: a escrita em processo. São Paulo: Alameda/União dos Escritores Angolanos, 2005.
- WHEELER, Douglas; PÉLISSIER, René. *História de Angola*. 1ª reimp, Lisboa: Tinta da China, 2013.

## Discografia

- HOLLANDA, Chico B. de. [Compositor e intérprete]. Apesar de você, 1970. *Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. LP. Faixa 6. Lado 2.
- HOLLANDA, Chico B. de. *Sinal fechado*. Rio de Janeiro: Phonogram, 1974. LP.