

A revolução pelo amor: Canções de protesto de Chico César*

LÍGIA BEZERRA
Arizona State University

Abstract: The rise of the far-right in contemporary Brazil has led to a sociopolitical reality characterized by human rights violations and threats to democracy in the country. Amid this conjuncture, Brazilian Popular Music, historically marked by a tendency to be a constitutive discourse—that is, to “indicar maneiras de pensar e viver” in Brazilian society (to cite Nelson Barros da Costa)—becomes an important instrument of protest. The present article examines how Afro-Brazilian singer and songwriter Chico César’s *O amor é um ato revolucionário* (2019) can be considered a protest album against Brazil’s ongoing sociopolitical situation, thus contributing to the continuing status of Brazilian lyric-musical discourse as constitutive in the twenty-first century.

Keywords: Brazilian Popular Music, democracy, human rights, lyric-music discourse, Bolsonaroism

Desde 2016, têm surgido na Música Popular Brasileira canções de protesto, as quais têm respondido à conturbada cena política que resultou na saída da ex-presidenta Dilma Rousseff, na controversa prisão do ex-presidente Lula e, mais tarde, na ascensão da ultradireita à presidência da república.¹

* Gostaria de agradecer a Cecília Rodrigues, pela leitura atenta e comentários valiosos que contribuíram para aprofundar a presente análise, e a Luana Reis, pelas excelentes sugestões de leitura.

¹ Em concordância com Nelson Barros da Costa, utilizo a expressão completa para referir-me à produção musical brasileira como um todo, em oposição à sigla MPB, comumente utilizada para designar um subconjunto específico da Música Popular Brasileira, em referência ao que Costa considera parte de “agrupamentos em torno de valores relativos à tradição” (137).

Utilizo o termo *canções de protesto*, tal como defino em outro trabalho (“Golpe não!” 25), no plural e com letras minúsculas, para qualificar uma série de canções gravadas e cantadas por artistas, inicialmente de maneira *ad hoc*, as quais têm circulado principalmente no YouTube e/ou nas redes sociais, como o Facebook, o WhatsApp e o Instagram. Exemplos dessas canções incluem “Manifestação”, de Carlos Rennó; “Música pela democracia: Golpe não!”, de Chico César; “Ok Ok Ok”, de Gilberto Gil; e “Disscanse em paz”, de Diomedes Chinaski. Diferentemente da Canção de Protesto² dos anos 1960, essas canções não formam parte de um movimento relativamente coeso, mas constituem uma crescente expressão de protesto através da música popular contra acontecimentos políticos no país no momento em que são lançadas.

O presente trabalho tem como foco o álbum do cantor e compositor paraibano Chico César, intitulado *O amor é um ato revolucionário* (2019), o qual argumento ser um álbum-protesto contra o contexto sociopolítico que o forjou. Escolho este álbum por ele condensar, ao meu ver, protestos contra uma série de causas que se fazem relevantes no Brasil atual para grupos negro-brasileiros, mulheres e a comunidade LGBT. Analiso as canções do álbum, com foco nas letras,³ utilizando como base teórica a noção de posicionamento do analista de discurso francês Dominique Maingueneau, a qual foi inicialmente aplicada à canção pelo linguista Nelson Barros da Costa em seu estudo sobre a Música Popular Brasileira da segunda metade do século XX.

Tomando como base o conceito de posicionamento, o qual pode ser entendido como a relação intrínseca entre as propriedades linguísticas de um texto e a forma de viver de um grupo de sujeitos cujo discurso valida a sua própria existência (Maingueneau 68), Costa identifica os seguintes posicionamentos no discurso literomusical, existentes na segunda metade do século XX e incluindo uma grande variedade de cantores e compositores da época: movimentos estético-ideológicos, grupos regionais, grupos temáticos, grupos baseados em um gênero musical e grupos que definem a si mesmos em relação à tradição (136–37). Nesses posicionamentos, podemos identificar diálogos entre diversos enunciadores de comunidades discursivas variadas (cantores, compositores, críticos, jornalistas,

² Uso o termo com letras maiúsculas e no singular para designar o movimento específico dos anos 1960, em oposição às canções de protesto do século XXI.

³ Embora eu faça algumas considerações sobre outros aspectos das canções além do lírico, estes aspectos não são o foco do presente trabalho.

etc.), dentro das quais têm lugar disputas ao redor de certas questões, como por exemplo os parâmetros de definição da própria Música Popular Brasileira (111).

No que diz respeito à Canção de Protesto, movimento musical dos anos 1960 representado por figuras como Geraldo Vandré, Edu Lobo e Nara Leão, Costa o classifica como um posicionamento estético-ideológico. A cenografia do movimento, conceito definido por Maingueneau como as coordenadas que estabelecem um enunciador e um coenunciador em um espaço (topografia) e um tempo (cronografia) socialmente estabelecidos (138), tem seu foco tanto nas zonas pobres urbanas como nos morros e nas favelas do Rio de Janeiro (Costa 146). Já o ethos do movimento, ou seja, o caráter e a corporalidade do enunciador inscritos no texto de modo a mostrar o que o enunciador exprime com suas palavras (Maingueneau 138), caracteriza-se por “firmeza, certeza, coragem, clareza, caráter, confiança, dignidade, responsabilidade” (Costa 146). Embora Costa não especifique o código de linguagem da Canção de Protesto, ou seja, como a canção se relaciona linguisticamente com a língua na qual é composta (plurilinguismo interno) e com outras línguas (plurilinguismo externo) (Maingueneau 104), pode-se dizer, com base em canções como “Disparada” (1966) e “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré, que tal código expressa uma linguagem didática, com um vocabulário que indica esperança no futuro, incluindo verbos no imperativo, com ênfase no chamado à ação que Costa identifica no ethos no movimento (Bezerra, “Golpe, não!” 27).

As canções de protesto do século XXI, de forma semelhante à Canção de Protesto, constituem um posicionamento estético-ideológico e atuam no interdiscurso entre os discursos político, religioso, jurídico e literomusical em face à ascensão da extrema direita no Brasil (Bezerra, “Golpe, não!” 27). Após um breve apanhado da carreira de Chico César, com ênfase no caráter de protesto e denúncia que marca o seu fazer musical como um todo, passarei a uma análise de *O amor é um ato revolucionário*, com vistas a compreender como este álbum se insere na produção das canções de protesto no Brasil do século XXI de forma a interferir nas maneiras de pensar e viver do ouvinte, conclamando-o à luta pela democracia no país, articulando, assim, resistência às formas antidemocráticas que operam na sociedade brasileira atualmente. Desde essa perspectiva, argumento que canções de protesto como as que proponho analisar funcionam como hinos, no sentido atribuído por Shana Redmond a canções que ela identifica como “Black anthems” ou “hinos negros”, sobre os quais a autora comenta:

Through anthems, the delineation between art and politics as well as the listener and actor is blurred... anthems require subscription to a system of beliefs that stir and organize the receivers of music. At its best this system inspires its listeners to believe that the circumstances or world around them can change for the better—that the vision of freedom represented in the song’s lyrics and/or history are worth fighting for in the contemporary moment. (10)

Demonstrarei, assim, que as canções de Chico César a serem analisadas neste artigo, enquanto hinos, contribuem para a continuidade da tendência do discurso literomusical a se colocar como constituinte na sociedade brasileira. Para entender como se dá esse processo, tomarei como base na análise as categorias de ethos, cenografia e código de linguagem aplicadas por Costa à Música Popular Brasileira do século XX. Argumento que o álbum propõe a mobilização de seus interlocutores ao construir cenografias, ethos e um código de linguagem que denunciam a realidade social brasileira no contexto da ascensão global do fascismo, ao mesmo tempo em que inspiram uma revolução pelo amor entendida no sentido que propõe bell hooks de produção de uma “cultura transformadora, onde haja um afastamento em massa de uma ética da dominação” (277). A seguir, faço um apanhado da canção de Chico César, antes de adentrar à análise de *O amor é um ato revolucionário*.

A canção de Chico César

Chico César nasceu em Catolé do Rocha, interior da Paraíba, em 1964, ano que marcou o início da ditadura militar no Brasil, a qual se estenderia até 1985. Com nove álbuns lançados desde o início da carreira em 1995, a sua música tem marcas de engajamento social desde o princípio. “Mama África” (*Aos vivos*, 1995), por exemplo, é um hino de solidariedade à mãe solo⁴ negro-brasileira, a qual, no contexto da canção, representa todas as mães arrancadas do continente africano e escravizadas nas Américas, bem como suas descendentes que até hoje sofrem as consequências da escravidão. A canção focaliza, polifonicamente, a rotina dessa

⁴ Na canção, usa-se a expressão “mãe solteira”. Utilizo “mãe solo”, expressão posterior à época em que a canção foi composta, como forma de combater o discurso sexista que associa o estado civil de uma mulher ao seu papel de mãe.

mãe que tem que trabalhar para sustentar seus filhos. Numa primeira cenografia, o enunciador, apresentando-se como filho desta mulher negra, fala sobre a rotina da mãe: “Mama África (a minha mãe) / É mãe solteira / E tem que fazer mamadeira todo dia / Além de trabalhar / Como empacotadeira / Nas Casas Bahia.” A canção não somente denuncia a condição social de negro-brasileiros como a personagem de Chico César, como também celebra sua cultura, ao mencionar elementos musicais como o jazz e a banda baiana Olodum, referida no verbo “olodunzar” usado para descrever o que fazem os filhos dessa mama enquanto ela trabalha.

Tal enfoque na vida cotidiana e na cultura negro-brasileira é bastante recorrente na produção musical de Chico César, além do frequente uso de instrumentos e gêneros musicais associados à cultura da diáspora africana, tais como o reggae. “Filá” (1996), por exemplo, afirma a cultura negro-brasileira cotidiana ao retratar o filá, chapéu próprio da umbanda e do candomblé, como acessório usado pelo enunciador para exibir o orgulho pela sua cultura (“Esse filá é o sol, é o orgulho da raça” e “É minha coroa, é o meu filá”). O enunciador afirma as várias circunstâncias e propósitos do uso do filá nesse sentido: “Pra desfilar, pra namorar / Pra impressionar a menina / Pra ir num tambor de mina / Sair pra dançar / Pra ver a filarmônica tocar”. “Filá” aparece no álbum *Cusuz-clã*, cujo título subverte o nome da seita americana Ku Klux Klan que defende a supremacia branca, ao aproximá-lo foneticamente da palavra *cuzcuz*, referente à tradicional comida nordestina.

Outro elemento relativo à experiência negro-brasileira na obra de Chico César é o combate ao racismo, o qual é tema de “Respeitem meus cabelos, brancos”, do álbum de mesmo nome, lançado em 2002. Na canção, o enunciador refere-se ao dizer popular “respeite meus cabelos brancos”, o qual reivindica respeito à experiência adquirida através da idade, modificando-o de forma a combater o discurso racista ao inserir uma vírgula entre as palavras “cabelos” e “brancos”, transformando o adjetivo “brancos” em substantivo. Dessa forma, o enunciador faz uma autoafirmação, exigindo o respeito do seu coenunciador e defendendo a liberdade de ser quem ele é, aspectos representados na canção pela forma como o enunciador afirma usar o cabelo: “Se eu quero pixaim, deixa / Se eu quero enrolar, deixa / Se eu quero colorir, deixa / Se eu quero assanhar, deixa / Deixa a madeixa balançar” (Bezerra, *Tropicalismos* 117).

O mesmo ethos de protesto contra a realidade social presente em “Respeitem meus cabelos, brancos” aparece em “Chaga”, do álbum *Beleza mano* (1997). Nessa

canção, um coenunciador expressa seu profundo descontentamento com um estado de coisas insuportável representado pela metáfora da chaga. A letra é composta de cinco palavras (*chaga, chega, da, dá e dor*), as quais são combinadas nos versos desta canção de apenas quarenta segundos. A palavra *chaga* se transforma em *chega*, repetida pelo enunciador como a dar um basta no sofrimento, que pode ser aplicado aqui a várias esferas da vida contemporânea em várias geografias e experimentado por quem quer que sofra qualquer tipo de opressão. O protesto é marcado pela firmeza do imperativo, a qual é reforçada pela forma como o enunciador enuncia as palavras que compõem a letra, pois a canção “é uma sequência de gritos em cântico acompanhadas da batida forte de caixas e do acompanhamento violento de guitarras. Some-se a isso a alternância entre os fonemas /o/, /e/ e /a/ entrecortados pelas consoantes oclusivas /d/ e /g/, contraste que acentua a violência sentida na letra” (Bezerra, *Tropicalismos* 118).

Outra canção de Chico César que questiona forças opressoras é “Reprocissão”, também do álbum *Beleza mano*. Essa canção estabelece um diálogo com “Procissão”, de Gilberto Gil (*Gilberto Gil*, 1968). Como demonstro em outro trabalho (*Tropicalismos* 148), o prefixo “re” do título da canção de Chico César, juntamente com o substantivo original, indica uma retomada de “Procissão”,⁵ o que é reforçado pela alusão intertextual nos versos “Voar só alado ou encantado / Pela cobra que rasteja pelo chão”, que remetem aos versos iniciais da canção de Gil: “Olha lá vai passando a procissão / Se arrastando que nem cobra pelo chão”. Essa relação intertextual implica uma relação interdiscursiva, na qual “Reprocissão” capta em parte a cenografia de “Procissão”. Na canção de Chico César, um enunciador observa uma procissão passar e, descrevendo-a para um coenunciador, tenta alertá-lo, semelhantemente à canção de Gil, sobre um discurso religioso que prega o conformismo baseado na crença de que o sofrimento deve ser aceito, pois é a vontade de Deus. O ethos de ambas as canções é, portanto, denunciador. Em uma colagem de referências e alusões a diversas fontes e a discursos tais como o religioso e o cinematográfico, o código de linguagem da canção de Chico César não é didático como a da Canção de Protesto dos anos 1960 e, particularmente, como a da própria “Procissão”, revelando, assim, uma preocupação estética aliada a uma preocupação ética que é característica do ethos

⁵ O neologismo que dá título à canção de Chico César também faz referência ao mesmo processo utilizado por Gil quando este grava os discos *Refazenda* (1975), *Refavela* (1977), *Refestança* (1977) e *Realce* (1979).

tanto tropicalista como da vertente nordestina da Geração de 90⁶ à qual Chico César pertence (Bezerra, *Tropicalismos* 122).

Como demonstram essas canções, o fazer musical de Chico César sempre contou com marcas de protesto e denúncia social. Seu álbum *O amor é um ato revolucionário* concentra esforços no mesmo sentido em uma época marcada por sérios e imediatos riscos à construção de um país verdadeiramente democrático. O ativismo de Chico César se expressa também através das várias canções avulsas que ele tem gravado e postado nas redes sociais, tais como “Bolsominions” (2021), “Crocodilagem na Praia do Jacaré” (2021) e “Inumeráveis” (2021), todas canções de denúncia do descaso do governo federal ao controle da pandemia.⁷

O trabalho de Chico César tem sido abordado em estudos das áreas da comunicação (Trotta e dos Santos; dos Santos), da literatura (Garcia; Marques), da linguística (Bezerra), e da antropologia (Silveira). Em termos temáticos, tais estudos têm como foco a problematização da questão racial, a representação da identidade negra, a poética de Chico César (tanto enquanto músico como enquanto autor de poesia), o redimensionamento do debate em torno do nacional na Música Popular Brasileira, a relação do fazer cancional de Chico César, dentre outros cantores e compositores, com a Tropicália, e a poética do artista em questão em sua produção literária. Em termos de corpora, esses trabalhos vão desde análises de canções específicas até estudos sobre a obra do cantor de forma mais abrangente, incluindo vários álbuns ou focando na sua produção literária. Nenhum estudo foi feito ainda sobre *O amor é um ato revolucionário*, em particular sobre o posicionamento do seu fazer musical no que diz respeito à luta pela democracia no Brasil pós-PT, foco do presente trabalho.

Amor e revolução

Antes de passar à análise da cenografia, do ethos e do código de linguagem que caracterizam *O amor é um ato revolucionário*, é importante notar que, ao se escutar o álbum como um todo, percebe-se uma gradação entre sentimentos e valores como a calma, a união, a irmandade, a positividade até o caos, a revolta e a destruição. Essa passagem acontece tanto em termos da letra quanto da melodia, tornando-se

⁶ O termo *Geração de 90* é usado aqui para se referir a um grupo mais ou menos homogêneo da MPB dos anos 1990 cuja obra guarda relações interdiscursivas com a Tropicália. Este grupo inclui artistas como Lenine, Chico César, Zeca Baleiro, Paulinho Moska e Adriana Calcanhotto.

⁷ Estas canções podem ser encontradas no Instagram do cantor, @oficialchicocesar.

evidente, sobretudo, quando se escutam as canções que abrem e encerram o álbum, “O amor é um ato revolucionário” e “Cruviana”, respectivamente. Como veremos na análise, essa gradação está diretamente ligada à concepção, no álbum, de amor como ação e transformação.

É importante apontar também que o álbum como um todo dialoga com dois discursos cruciais para a sua constituição da ideia de revolução, tanto estética quanto politicamente: a contracultura dos anos 1960 (tanto brasileira quanto global) e o Rastafari. Ambas esferas discursivas aparecem nas canções tanto nas letras, através de referências como Woodstock, dreadlock e Jah, quanto nas melodias, que incorporam o rock dos anos 1960, o qual foi intrinsecamente ligado à contracultura (Dunn) e o reggae, gênero musical por excelência associado ao Rastafari (Rommen 239).⁸ Em ambos os casos, esses discursos se somam à proposta de revolução pelo amor do álbum como forma de enfrentamento das injustiças da realidade social, do discurso autoritário e das violações dos direitos humanos sob o governo Bolsonaro. Esta proposta também contrasta com o discurso bolsonarista sobre o porte de armas. Em 2021, Bolsonaro ironizou reportagens da imprensa sobre o crescimento acelerado da venda de armas no país, a qual vinha se duplicando ano a ano. Sobre o tema, o presidente declarou, em tom que sugere apoio à violência: “Eu quero que quintuplique. Quanto mais armado estiver o povo, melhor é para todo mundo” (Soares).

No que diz respeito à contracultura, Christopher Dunn a define como um termo que tem sido usado em vários contextos para se referir a “individual and collective resistance to political authority, social conventions, or established aesthetic values” (“Introduction”). O autor nota ainda que a contracultura na América Latina surgiu como resposta ao conservadorismo moral da Igreja Católica e ao autoritarismo de governos ditatoriais, um contexto, portanto, não muito diferente a partir do qual falam os enunciadores das canções de Chico César, dada a centralidade da questão religiosa, embora evangélica neste caso, para a atuação do governo Bolsonaro.

Já com relação ao Rastafari, as canções do álbum se conectam a ele através não só da incorporação de elementos do reggae como também da própria filosofia Rasta, calcada, em sua origem jamaicana, na articulação de ideologias políticas e

⁸ O uso do reggae é comum na obra de Chico César, conforme apontam Felipe da Costa Trotta e Kywza J. F. P. dos Santos, “[a]o adotar frequentemente o *reggae* como forma de expressão, Chico César elabora um discurso político-musical ancorado na mensagem genérica do gênero como ação contra o preconceito racial” (230).

raciais alternativas (Rommen 238). Como veremos na análise, o Rastafari e a contracultura se juntam no álbum como protesto ao contexto de opressão corrente no Brasil, que tem como expressão maior a ascensão de Jair Bolsonaro ao poder e, com ele, toda uma ideologia ultraconservadora, apoiada por parte da expressão evangélica que ocupa cada vez mais espaço na política brasileira (Instituto Humanitas Unisinos) e que caminha lado a lado do capitalismo neoliberal, como evidencia a relação estreita do pastor Silas Malfaia, um dos principais apoiadores de Bolsonaro, com a teologia da prosperidade. Esta prega uma troca monetária com Deus, em forma de dízimo, por bençãos e salvação, comumente manifestadas de forma econômica (Sousa 226).

As canções de *O amor é um ato revolucionário*, portanto, protestam contra todo tipo de opressão imposta pelo ultraconservadorismo que ocupa o poder na era pós-PT, a qual é dirigida a vários grupos, entre eles negros e mulheres, particularmente enfocados no álbum. O álbum, portanto, propõe uma revolução pelo amor que resulte em um rompimento radical com vários sistemas de dominação, entendendo que, como propõe bell hooks, até que se desconstrua o imperialismo, o racismo, o sexismo e o classismo, combatendo-se as diversas formas de opressão que atravessam as relações humanas, não se alcançará uma verdadeira cultura de transformação (277).

A seguir, abordarei como as canções de *O amor é um ato revolucionário* constroem um posicionamento de protesto em sua proposta de que amar é agir e, como ação, o amor converte-se em revolução num momento da história do Brasil marcado pelo ódio às mulheres, aos negros, aos LGBTs, aos pobres e a todo e qualquer setor marginalizado da sociedade brasileira. O álbum, argumento, propõe que amar nesse momento da história brasileira é agir contra o status quo. Essa ação implica, inclusive, a destruição, numa revolução quase cósmica indicada pelo movimento estético do álbum entre o rock dos anos 1960 que abre a proposta de amor universal da canção que dá título ao disco, e o universo circense que sinaliza delírio, loucura e carnaval da canção que encerra o disco, “Cruviana”. Em meio a tanto ódio e divisão impulsionados por divergências políticas exacerbadas pelas redes sociais, praticar o amor converte-se precisamente em atuar de forma a mudar o curso da história para um caminho que seja, espera-se, de (re)construção democrática.

Cenografia

Em *O amor é um ato revolucionário*, há duas cenografias principais: a cena do país e a cena global. A canção que abre o álbum, e que leva o mesmo título, trata da cena universal, vislumbrando uma utopia pelo amor que abarque todas as esferas da vida humana, como diz o próprio Chico César em entrevista ao canal do YouTube *Papo de música*: “o amor está para além das instituições. O amor à natureza, o amor à justiça ... é preciso amar universalmente” (César, “Chico” 20:00–21:11). Utilizando-se de referências a uma cenografia bíblica, expressada por palavras como “Deus”, “apóstolo/apostolado”, “pecado”, “manto sagrado”, “anjo” e “besta”, um enunciador sem localização espacial específica apresenta o amor como a força maior do mundo, uma arma contra toda e qualquer guerra, acima de toda forma de governo. O poder do amor de prevalecer sobre todo o mal está também representado na canção por cenografias abertas, como “planícies prazerosas” e “montanhas alterosas”, metáforas de um estado de ascensão espiritual alcançado por quem pratique o amor. Há também na canção uma cena de guerra implícita nos versos seguintes: “O amor é um ato revolucionário / À besta humana torna em anjo apascentado / Em amoroso afia o espírito mais irado”. Essa cena de guerra será retomada através de várias imagens em outras canções, como veremos no decorrer desta análise. “O amor é um ato revolucionário” deixa implícito o cenário mundial do contexto em que a canção é produzida e do qual outras canções do álbum tratam em relação ao contexto brasileiro especificamente. Sendo assim, o amor se coloca na canção contra a “besta humana” do ódio, da polarização política, do fascismo e da violência contra as várias comunidades oprimidas ao redor do mundo.

Em contraposição a este ódio, “History” afirma a cenografia do amor, fazendo referência às redes sociais ao contrapor os *stories*, através dos quais usuários de redes como Facebook e Instagram compartilham momentos banais do cotidiano, à *history*, ou seja, à História, sugerindo que é desses momentos banais, de relações amorosas e seus altos e baixos, que é feita a história humana. No caso da cena genérica, a canção é um brega, gênero musical comumente associado à expressão de desilusões amorosas, o que condiz com a letra da canção, na qual um enunciador, dirigindo-se ao/a seu amado/a, reclama do sofrimento que a instabilidade da relação lhe causa. O webclipe produzido por Chico César para a canção estende a cenografia das redes sociais ao apresentar uma colagem de *stories*

de vários usuários dessas redes, inclusive do próprio Chico, com seus parceiros e parceiras. O vídeo celebra as mais variadas formas de amor, tanto fraterno quanto romântico, incluindo casais LGBT e humanos com seus pets, uma celebração que faz parte do álbum em si, como afirma Chico em entrevista (César, “Chico” 20:23–20:25). A cenografia das redes sociais aparece também em “Like”, na qual o enunciador admite a superficialidade dessas redes, representadas pelas imagens de fotos de vários tipos (“Selfies, pratos, prateleiras, nudes de costas”) e a cultura de acumular curtidas ou *likes*. A canção, em certo sentido, opõe o “like” ao “love”, ou o superficial ao profundo. O enunciador, apesar de se sentir “um bosta”, participa dessa cultura quase que de maneira dormente, simplesmente porque sabe que o seu coenunciador gosta, como ele mesmo diz.

Uma cenografia universal é também característica de várias canções que têm como temática a mulher, particularmente a mulher negra. Em “As negras”, por exemplo, um enunciador anuncia a chegada (a um lugar não-determinado) das mulheres negras, “trazendo d’África o axé vital”. Elas trazem um amor potente, amor de mãe “perfeito, primordial” transmitido através do leite e da água, fonte de vida, que carregam em seus potes. Com este amor, as negras têm o poder de “acalmar o caos” e, desta forma, se apresentam soberanas como o matriarcado que dominará o mundo nessa espécie de profecia feita pelo enunciador. A cena da canção pinta um quadro de migração negra como a migração original que teria populado o mundo desde a África. A partir deste continente, se espalha o amor forte das mulheres negras, o qual, poder-se-ia dizer, opera em contraponto às rotas da escravidão, levando liberdade e cura, desde o “coração do mundo”, “onde se banham as almas”.

No que diz respeito à cena do país contemporâneo às canções do álbum, esta está marcada por tragédias, desigualdade social, violência, caos, fascismo e opressão. Em entrevista, Chico César faz referência a esta cena quando fala sobre o contexto que antecede aquele que gera *O amor é um ato revolucionário*, no qual se abria espaço na cena nacional, através de políticas públicas, para a diversidade na cultura: “infelizmente, isso gerou uma pressão do lado oposto. Infelizmente, havia um setor, que agora nós sabemos, bem representativo do Brasil. Foram se juntando essa irracionalidade religiosa, essa intolerância policial, com milícias e tudo e chegamos onde chegamos. É doloroso pensar ... eu não digo isso pela cultura, eu digo pela sociedade” (César, “Chico” 19:22–19:51).

Quatro canções do álbum, em particular, têm como foco essa realidade social: “Luzia negra”, “O homem sob o cobertor puído”, “Eu quero quebrar” e “Cruviana”. Em “Luzia negra”, o enunciador alude ao incêndio no Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018, tragédia anunciada dada a falta de recursos para manutenção do museu. No incêndio, cerca de 20 milhões de peças foram destruídas (Torres et al.), além de se ter perdido (e, felizmente, depois encontrado) o crânio de Luzia (Silviano e Teixeira), o fóssil humano mais antigo do país ao qual a letra e o título da canção se referem. Na canção, o enunciador refere-se ainda a uma “família ao relento”, aludindo à realidade social da pessoa em situação de rua, uma presença cada vez mais comum quando as desigualdades sociais do país se aprofundam durante o governo Bolsonaro.

Já “O homem sob o cobertor puído” retrata as mazelas do país a partir do ponto de vista de um enunciador que questiona o coenunciador ao qual se dirige, um “você” que ocupa a posição de classe média a alta e que não enxerga, ou escolhe não enxergar, as injustiças sociais ao seu redor, representadas na letra por imagens como “o homem caído na onda do crack” e “putas decadentes travestis”. A cena dos espaços frequentados por este coenunciador são marcadas pela distinção social: o restaurante chique, o concerto, o bar de jazz, o “país mais rico e civilizado” no qual ele gostaria de morar. Assim sendo, o Brasil aparece nessa cenografia como um país de injustiça social e ódio, marcado pelo abismo socioeconômico e político entre diferentes setores da sociedade.

Uma cena de caos social e ódio também é característica de “Eu quero quebrar”, que tem como cenografia uma cidade “onde ninguém é cidadão”. Este espaço de opressão leva ao limite um enunciador que fala desde a posição do oprimido, desejando, como indica o título da canção, destruir tudo. A destruição desse espaço sufocante também faz parte da cenografia de “Pedrada”. Nesta canção, a cenografia é comparada a “uma nova Babilônia”, onde não há espaço para o enunciador, nem para o coenunciador, em meio ao caos do desentendimento e do fascismo. Essa Babilônia também é caracterizada como “república de parentes” em referência ao nepotismo praticado por Jair Bolsonaro.⁹ Finalmente, a cenografia do caos aparece também em “Cruviana”, canção que fecha o álbum, e que constrói uma cenografia imaginada para o futuro do Brasil, na qual a ultradireita, os empresários e a mídia que os apoia pagarão pelo que fizeram ao

⁹ Além de ter empregado os ex-sogros no gabinete da câmara, Bolsonaro foi acusado de nepotismo quando anunciou a indicação de um de seus filhos para a embaixada americana (*Jornal do Comércio*).

país, tornado “templo-nação” pelo conservadorismo evangélico de inclinação neoliberal:

Aos canalhas e à toda tralha que odeia quem trabalha / Digo: vês
/ Chegará vossa vez e a vocês restará o lixo da história / . . . Aos
donos das TVs e dos jornais / Aliás não digo, grito: inimigo! / Teu
castigo com vigor virá e vigorará / A falência, a concordata / O
preço da cocaína, a fuga de anunciantes e amantes / E as empresas
claudicantes mediante / E mendicantes à ruim ruína.

Nessa cenografia futura, o enunciador deseja um constante estado de medo aos que ocupam o poder no momento presente, que eles durmam com “um olho aberto e outro fechado” e sofram o desassossego da constante ameaça de ataque. Aparece aqui, assim, uma cenografia de guerra mais uma vez.

Em resumo, a cenografia das canções do álbum oscilam entre o universal e o local. As cenografias universais imaginam espaços nos quais imperam o amor, a justiça e a liberdade em oposição à ascensão do fascismo no mundo. As cenografias locais representam um Brasil de caos, corrupção política, profunda desigualdade social e perseguição às minorias. As cenografias do álbum partem do geral ao específico, abrindo com um amor cósmico e universal de “O amor é um ato revolucionário” e encerrando com uma cenografia imaginada de um Brasil futuro no qual aqueles que hoje constroem o caos sejam devidamente punidos, em “Cruviana”. A progressão das canções indica assim, um amor que seja, de fato, revolucionário, ou seja, que leve a uma transformação radical, porém não necessariamente pacífica, da realidade social. Desse modo, as cenografias da canção situam a topografia do álbum no espaço particular do Brasil, atravessando-o, no entanto, do contexto global da ascensão do fascismo e denunciando a realidade social brasileira e a necessidade urgente de transformação desta. No que diz respeito à cronografia, a nação é contemplada a partir do momento atual, porém, este momento é também atravessado por outros pontos da linha histórica brasileira e global, quais sejam, a época colonial, os anos da ditadura militar, ou momentos distintos da diáspora africana. As cenografias das canções também afirmam a possibilidade de uma transformação da realidade brutal do momento presente, trazendo a esperança de dias melhores, possíveis de serem alcançados através de uma verdadeira reviravolta em nosso sistema de crenças com respeito a

relações raciais, socioeconômicas, e de gênero. De forma semelhante à Canção de Protesto dos anos 1960, canções como a de Chico César permitem construção de “alternative forms of community” (Treece 5) e, portanto, constituem um importante espaço de resistência a partir do qual se possa imaginar novos caminhos. Movimento parecido pode ser percebido no investimento ético do álbum, como veremos na sessão a seguir.

Ethos

O ethos de *O amor é um ato revolucionário* pode ser resumido como empoderado pelo amor, denunciador das mazelas sociais, liberal nos valores, apoiador das mulheres, enfrentador do poder, direto, incisivo, questionador, e também revoltado, no limite, desejoso de e convocador à revolução. Assim como no caso do investimento cenográfico, há uma espécie de gradação entre um ethos calmo e um ethos que, farto da realidade social que o circunda, está pronto para agir com violência se necessário for. Por todas as canções, porém, perpassa a ideia de que a revolução, no sentido de profunda mudança, deve ser alcançada pelo amor e que o amor como arma revolucionária, por sua vez, é ação e não estado, ou seja, não deve ser exercido através da passividade, mas do movimento, mesmo que este signifique ações violentas contra agentes instaladores do caos, tudo em nome, porém, da erradicação de forças opressoras que agem a partir de preceitos imperialistas, sexistas, racistas, homofóbicos e classistas.

Seguindo essa ideia de ação, “Mulhero” transforma o substantivo *mulher* no verbo *mulherar*, como indicam os versos “Melhero, mulhero” que abrem a canção e formam um paralelo com os primeiros versos de cada estrofe subsequente,¹⁰ os quais iniciam com uma sequência de dois verbos: “Respiro, não paro”, “Defloro, me fauno”, “Adorno, adoro”, “Eu piro, soy perro”, “Paquero, namoro”. A canção também termina com o verbo *mulherar* conjugado na primeira pessoa, repetido várias vezes, como a enfatizar o ethos ativo do enunciador. A canção, portanto, é uma espécie de definição do neologismo “mulherar” como sinônimo de ação e movimento. Levando-se em conta que o substantivo *amor* está ligado no álbum à ideia de revolução, assim como o verbo *mulherar*, cria-se, portanto, um elo entre essas três palavras, como a sugerir que o revolucionar pelo amor é mulherar, ou ainda, que a revolução pelo amor vem e virá das mulheres e/ou de um investimento

¹⁰ Com exceção de apenas uma, que inicia com um verbo somente: “Atiro na cara”.

ético por parte de qualquer pessoa no ato de mulherar. O ethos “mulherado” da canção é valente, desafiador e enfrentador, como indicam os versos a seguir: “Atiro na cara / Minha verdade ignara / Pioro, pá virada / A paz da urbe apavoro” e “Eu piro, soy perro / Cadelo que tem três caras, cerbero, desvairo, mas piedade não imploro / Sou Nero, manero / E boto fogo no fórum”.

Uma outra canção que tem como foco a mulher e que conclama a liberdade das mulheres é “De peito aberto”. Nela, um enunciador dirige-se a um coenunciador ao qual chama de “mané”, ordenando-lhe: “deixa a mulher só ser”. O ethos desta canção é, portanto, um ethos de liberdade, de apoio às mulheres no que diz respeito ao direito delas de decidir sobre o próprio corpo (“Nessas coisas do corpo a alma é que decide”), de viver a liberdade de ser e agir como quiser (“Deixa ela vir de peito aberto”), e de decidir se e quando quer apoio (“Deixe-a escolher se quer apoio”). É importante ressaltar que essa canção foi gravada em parceria com Agnes Nunes,¹¹ jovem cantora da Paraíba (nascida na Bahia, mas criada no estado de Chico César desde tenra idade) revelada através das redes sociais. Sendo assim, o ethos de aliado das mulheres é concretizado na presença da voz de uma mulher.

Em “O homem sob o cobertor puído,” um enunciador incisivo confronta um coenunciador que incorpora o ethos do homem branco, de classe média a alta, que apoia e reproduz o patriarcado capitalista neoliberal. O enunciador questiona as várias fobias expressadas pelo coenunciador em suas atitudes diárias de agressão, tais como ignorar moradores de rua no caminho para um concerto, apoiar a violência policial contra moradores das favelas, considerar travestis seres vis, odiar nordestinos, detestar trans e, em geral, considerar que todo aquele diferente de si “nem devia ter nascido”. O enunciador se dirige diretamente a este coenunciador, chamando-o de “a máscara / De um Deus impiedoso indiferente / A gargalhar o azar aziago dessa gente” e questionando o seu comportamento e as suas crenças, assim como apontando as contradições deste que condensa aquilo que se tem chamado de “homem de bem” no discurso da ultradireita atual no Brasil. Dentre essas contradições estão o adorar o carnaval baiano mas ser contra nordestinos, e desprezar “putas decadentes travestis” enquanto “prefere sexo sujo na internet e até arrisca uma casa de swing”.

¹¹ O álbum também conta com a participação de outra mulher, Flaira Ferro, em “Cruviana”, como veremos a seguir.

Já o ethos de “Eu quero quebrar” e “Pedrada” vai ainda mais adiante na expressão da sua revolta contra um país tomado por “homens de bem” como o coenunciador de “O homem sob o cobertor puído”. Nestas duas canções, o enunciador revela-se revoltado, no limite, almejando destruir, quebrar, acabar, já que tudo parece contaminado por um espírito fascista. Em “Pedrada”, o enunciador declara: “Fogo nos fascistas / Fogo Jah”. A referência a Jah, bem como o fato de a canção ser um reggae, indica a identificação do enunciador com o Rastafari, presente na canção também nas alusões à nova Babilônia, a sociedade ocidental opressora da diáspora africana. Ao final de “Pedrada”, ouve-se Chico César fazer uma pregação, na qual se afirma a busca por justiça social imbuída na proposta do Rastafari: “Queima, Senhor! Todo homem que oprime outro homem, por ganância, por dinheiro. Faz da nossa revolta teu incêndio, cada um de nós faz uma fagulha, Senhor, e queima a Babilônia! Fogo Jah! Fogo Jah!”.

A ligação entre o Rastafari, o reggae e a contracultura dos anos 1960 são essenciais para a proposta de revolução pelo amor do álbum já que os três têm em comum um posicionamento contra o status quo da cultura ocidental capitalista. Estas três expressões culturais aparecem novamente em “Lok ok”, canção na qual o enunciador celebra um ethos que condiz com o universo do Rastafari, do reggae e da contracultura, caracterizado pelo “cabelo dreadlock” e pelos “seus olhos de Woodstock”. Esse ethos é também caracterizado pelo ímpeto desafiador, pois esse sujeito “cospe na tropa de choque”. A tropa de choque aqui sinaliza uma cena de protesto e confronto direto com o aparelho reprodutor do Estado. A canção também insinua uma crítica ao discurso da extrema direita emblematizado pela figura de Jair Bolsonaro e seu repetitivo uso da palavra “ok”, ao retrucar ao coenunciador que chama esse ethos de “lok”, palavra que parece funcionar como sinônimo de louco na canção, “ok, ele é lok ok / Mas meu mano quer saber / Lok lok é você”. Nestes versos, o enunciador devolve ao coenunciador sua acusação de que o ethos da canção, entre hippie e Rastafari, seria louco, retrucando que louco é o coenunciador. Este retrucar, aliado ao “ok” associado a Bolsonaro, sugere que o coenunciador seria, portanto, senão o próprio Bolsonaro, alguém que o apoiaria.

A canção “Cruviana”, por sua vez, encerra o álbum em um tom que contrasta com a canção de abertura, “O amor é um ato revolucionário”. Embora o ethos de “Cruviana” tenha em comum com o de “O amor” o fato de ambos buscarem uma transformação da realidade social, o de “Cruviana” é comparativamente agressivo e ácido, procurando devolver àqueles que considera responsáveis pela situação

crítica do país o caos que eles causaram. Como um todo, a canção remete à cena circense e, com isso, seu ethos lembra o de um palhaço, tanto no que diz respeito à melodia, como à voz de Chico César e Flaira Ferro,¹² cuja modulação inclui gritos, risos e entoações agudas. Na letra, o enunciador afirma uma total e completa rejeição à política da ultradireita, incorporada na canção por “idiotas, falsos patriotas / Vendilhões do templo-nação”. Há uma alusão também ao juiz Sérgio Moro e sua subserviência aos interesses daqueles que articularam o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff e também a prisão do presidente Lula: “Ao juiz magistrado / Pau-mandado atolado na toga alugado te digo: infeliz / Meretriz, algoz voraz, tua alma sem paz. . . . Teus dias de triste glória tudo finda”.¹³ O enunciador rejeita também o conglomerado Globo, por seu papel crucial na queda da presidenta Dilma Rousseff e na prisão do presidente Lula. A canção exprime essa rejeição ao fazer um pastiche da música que abre o *Jornal Nacional*, reproduzida em tom circense.¹⁴

Assim sendo, o caráter e a corporalidade expressos no ethos do álbum, assim como no caso da cenografia, criticam a realidade social do Brasil corrente de maneira ampla, atacando várias formas de opressão condensadas, pode-se dizer, na figura do coenunciador de “O homem sob o cobertor puído”, ou seja, um homem branco, hétero, de classe média, sexista e fascista. Ao mesmo tempo, o ethos revolucionário construído nas canções procura imaginar saídas dessa realidade marcada por esses vários sistemas de opressão. Uma dessas saídas seria a incorporação de um ethos “mulherado”, ou seja, de um ethos marcado pela valentia e pelo amor transformador. Outra saída estaria em um ethos Rastafari, que lute contra o poder da Babilônia, ou ainda em um ethos alinhado ao universo do circo, que utilize o riso e o carnaval como meio de transgressão e de inversão de poder.

¹² A voz de Flaira Ferro, uma mulher nordestina, ao lado da de Chico César, um negro-brasileiro também nordestino, ganha relevância ainda maior quando consideramos que o(s) coenunciador(es) da canção são aqueles que desvelam um discurso de ódio contra setores da sociedade dos quais os dois artistas em questão fazem parte.

¹³ Moro conduziu as investigações da Operação Lava-Jato, que convulsionou a vida política do país, levando à controversa condenação do presidente Luís Inácio Lula da Silva, a qual foi questionada em março de 2021 pelo Supremo, num movimento que decretou a inadequação do juiz para julgar o caso, libertando Lula e restituindo seu direito a candidaturas para cargos políticos (Santi e Martins).

¹⁴ Como aponta Teun A. van Dijk, “[t]ogether with other conservative newspapers and magazines, *O Globo* newspaper, especially *Globo’s Network Jornal Nacional (JN)*, the pervasive evening news program, since 2010 had dramatically increased their earlier (2005) attacks against Lula, Dilma and the governing Worker’s Party. The media selectively blamed them for the worst economic crisis in decades and accused them of corruption, for instance in connection with the national oil company Petrobras” (200).

Congruente com a cenografia e o ethos das canções, o código de linguagem do álbum reflete o impulso revolucionário na seleção lexical, no privilégio de certas formas gramaticais como o imperativo, nas figuras de linguagem, na instrumentação, na modulação da voz e na escolha de gêneros musicais, como veremos na seção a seguir.

Código de linguagem

Em termos de código de linguagem, *O amor é um ato revolucionário* pode ser caracterizado de maneira similar à cenografia e ao ethos, apresentando expressões linguísticas que remetem à revolução em termos tanto do alcance de um estado de transcendência utópica e harmônica quanto de caos e destruição. Há neste código elementos tanto de plurilinguismo interno (variedades de uma mesma língua, neste caso, o português), como de plurilinguismo externo (relação das variantes internas com variantes estrangeiras). Dentre estes elementos, destacam-se a linguagem do reggae, a linguagem bíblica, o campo semântico da violência e da guerra, o uso do inglês, o pastiche de discursos autoritários anteriores e da cultura de consumo, a linguagem do circo, a linguagem do Norte e Nordeste brasileiros, além de formas morfossintáticas que buscam indicar modos de viver ao ouvinte, tais como verbos no imperativo.

A canção “Cruviana”, em particular, tem uma riqueza linguística expressiva, a começar pelo plurilinguismo interno contido no próprio título, o qual é uma palavra usada no Norte e Nordeste do país para se referir a vento frio, invocado na canção como elemento destruidor do mal que o enunciador considera imperar na realidade sociopolítica do Brasil atual. Além de elementos sintáticos, como o uso do subjuntivo para expressar desejo de destruição sobre os coenunciadores condenados pelo enunciador, temos também, como vimos, elementos da vocalização e da instrumentação que remetem à cena circense. O contraste entre o tom alegre da canção e o vocabulário associado à violência e à morte cria um estranhamento, uma atmosfera ao mesmo tempo de ruptura com e constatação de uma realidade sombria e incerta. No contexto dessa cena enunciativa, a canção entra em relação interdiscursiva em particular com discursos nacionalistas de outras épocas do Brasil, resgatando as semelhanças entre o autoritarismo atual e autoritarismos passados. Essa interdiscursividade é estabelecida através de duas referências a canções e figuras dos anos 1930: a marchinha de carnaval de

Almirante, “Yes! Nós temos bananas” (1938), e um samba exaltação que se tornou quase um segundo hino do país, “Aquarela do Brasil” (1939), de Ary Barroso.

Ambas as canções são submetidas ao pastiche em “Cruviana” como forma de questionar o discurso nacionalista do governo Bolsonaro, o qual tem indicado também subserviência aos Estados Unidos, através da relação que o presidente procurou ter com Donald Trump.¹⁵ No caso da canção de Almirante, o pastiche de Chico César remete à expressão “república das bananas”, criada pelo escritor americano William Sydney Porter, ou O. Henry, em 1904, aparecendo no seu conto “O almirante”, o qual se passa no país fictício Anchuria, descrito como “uma pequena república de bananas”, provavelmente inspirado em Honduras, onde o escritor vivia quando escreveu o conto. A expressão passou a ser usada para referir-se a países tropicais produtores de monocultura sob governos fracos e corruptos influenciados por empresas estrangeiras tais como a antiga United Fruit Company, hoje conhecida como Chiquita, que instalou várias plantações de banana em países da América Central no início do século XX (*BBC News* “Qual”). A expressão “república de bananas” utilizada por Chico César, portanto, recupera esta referência, sugerindo que o Brasil de Bolsonaro é este país corrupto e subserviente ao capital estrangeiro.

No caso da citação de “Aquarela do Brasil,” esta também remete a uma posição de subserviência do Brasil aos Estados Unidos. A canção faz parte do filme de animação da Disney, *Saludos Amigos* (1942), o qual foi chave na Política de Boa Vizinhança dos Estados Unidos na América Latina.¹⁶ O governo de Getúlio Vargas foi estratégico nessas relações, mobilizando figuras como Carmen Miranda, que se transformou em uma espécie de musa dessa política, imortalizando a imagem de tropicalidade—e de bananas—associada ao Brasil fora do país. Enquanto isso, Vargas construía no campo doméstico a promessa de um futuro de desenvolvimento para o Brasil, um discurso que viria a se repetir de várias formas mais tarde em vários governos, desde os “50 anos em 5” de Juscelino Kubitschek

¹⁵ Como apontam especialistas entrevistados pela BBC, embora Bolsonaro afirme que a relação entre o Brasil e os Estados Unidos durante os primeiros anos de seu governo é de cooperação mútua, esta pode ser caracterizada, na verdade, como assimétrica, com vantagens para os E.U.A. (*BBC News* “Eleições”).

¹⁶ Darlene Sadlier nota que essa política caracterizou “a period unique in U.S. relations with Latin America and perhaps the only time in U.S. history when the terms ‘Americas’ and ‘Americans’ were regularly employed to convey an image of a North-South family of twenty-one united republics. Great emphasis was placed on inter-American cultural values alongside economic and political policies beneficial to hemispheric well-being” (2).

ao “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” de Bolsonaro. No contexto da canção, o pastiche de Chico César chama a atenção para o retrocesso na imagem do Brasil internacionalmente, que perdeu respaldo com Bolsonaro e sua necropolítica (Brum).

No contexto dessas relações com os Estados Unidos, é possível interpretar o tom alegre da melodia também como uma referência à cultura de consumo, pois a melodia também lembra certas canções dos parques temáticos da Disney, tais como a canção-tema de Splash Mountain, atração baseada no problemático filme da Disney *Song of the South* (1946), o qual representa escravos e seus senhores brancos vivendo em harmonia no sul dos Estados Unidos.¹⁷ Uma outra referência à cultura de consumo na canção é o pastiche de programas de televisão como *Domingo no Parque*, do apresentador e dono da rede de comunicações SBT (Sistema Brasileiro de Televisão), Sílvio Santos. Neste programa havia um quadro no qual participantes, isolados em uma cabine de onde não podiam ouvir o apresentador, diziam sim ou não a cada vez que uma luz se acendia, em resposta a perguntas de Sílvio que davam ao participante opções de trocar prêmios uns pelos outros. Por vezes, a troca resultava na escolha de um prêmio de valor menor.

Em “Cruviana”, ouvimos Chico César gritar, ao modo de Sílvio Santos, “você quer trocar a felicidade por um prato de cocô?”, em alusão à deterioração da vida cotidiana brasileira recente. Finalmente, uma outra referência à mídia, sobretudo no que diz respeito à linguagem do rádio da primeira metade do século XX e, em menor escala, da televisão até a segunda metade do século, aparece na canção também na maneira como Chico César pronuncia a letra “r” de certas palavras, tais como *jornais*, *concordata*, *ruína* e *irradia*, como vibrante múltipla, em mais uma referência ao passado ditatorial do país em seus slogans e suas canções nacionalistas da década de 1930.

O código de linguagem, portanto, assim como no caso da cenografia e do ethos, situa o posicionamento expresso nas canções do álbum na crítica ao Brasil atual, conectando a opressão do presente a diversos discursos que marcaram a história do país em outros momentos de experiências antidemocráticas. Essas conexões denunciam também uma volta a atitudes de subserviência ao imperialismo estadunidense. Ao mesmo tempo, o código de linguagem das canções também sinaliza a possibilidade de transformação, num movimento de

¹⁷ Em 2020, a Disney anunciou que re-estruturará a atração com o tema do filme *The Princess and the Frog* (2009), o qual tem como foco uma princesa negra (Horn).

inclusão executado, por exemplo, no uso de plurilinguismo interno expressado através do emprego de expressões de variedades marginalizadas do português brasileiro (do Norte e Nordeste), ou de gestos em direção ao plurilinguismo externo ao incorporar o vocabulário do reggae, numa expressão de comunhão com a diáspora africana. Novamente, observa-se, na construção do código de linguagem das canções, o desejo de uma mudança ampla e radical da sociedade brasileira, que contemple os vários setores correntemente oprimidos.

Conclusão

Como vimos, o fazer musical de Chico César sempre foi perpassado por um investimento ético, uma cenografia e um código de linguagem que propõem denunciar as injustiças sociais presentes na sociedade brasileira. *O amor é um ato revolucionário* responde ao contexto particular da ascensão da ultradireita no Brasil e no mundo, posicionando-se como um álbum-protesto, em diálogo com outros discursos tais como o religioso, o midiático e o político.

O álbum apresenta uma forte crítica ao contexto sociopolítico brasileiro que lhe é contemporâneo, procurando denunciar as injustiças sociais e convidando o ouvinte a se juntar à revolução pelo amor proposta pelos enunciadores, condenando o fascismo, apoiando as mulheres, celebrando o amor LGBT, conectando-se com uma cultura ancestral negra e um desejo de transcendência da cultura opressora ocidental. Neste sentido, o álbum como um todo torna-se um hino à liberdade de expressão e à igualdade social, buscando inspirar mudança para melhor, como no caso dos “Black anthems” descritos por Shana Redmond, aos quais nos referimos na introdução deste artigo. As canções do álbum inspiram uma liberdade que deve ser construída sobre os pilares de uma mudança sistêmica que tenha como alvo toda e qualquer forma de opressão, num gesto de amor solidário que desafie os interesses egocêntricos predominantes na sociedade brasileira do século XXI, entendendo-se, portanto, como aponta bell hooks, que

[a]té que sejamos todos capazes de aceitar a natureza interligada e interdependente dos sistemas de dominação, reconhecendo as formas específicas como cada sistema é mantido, continuaremos a agir de forma a minar a nossa busca individual de liberdade e a nossa luta coletiva de libertação. A capacidade de reconhecer os

pontos cegos só pode surgir na medida em que expandimos a nossa preocupação com a política de dominação e a nossa capacidade de nos preocuparmos com a opressão e exploração de outros. (278)

Pode-se dizer que, dado esse desejo de influenciar a maneira como os ouvintes se comportam, *O amor é um ato revolucionário*, enquanto expressão de um posicionamento de caráter estético-ideológico na Música Popular Brasileira, dá continuidade à tendência do discurso literomusical a se colocar como constituinte na sociedade brasileira, como este o fez durante o século XX. Ao fazê-lo, o álbum enfatiza a importância da Música Popular Brasileira como instrumento de luta e engajamento político no país, na medida em que esta cria e fortalece laços entre sujeitos de grupos marginalizados e potenciais aliados, sendo hoje como foi nos anos 1960, cantada em protestos contra forças antidemocráticas. Um exemplo do poder de mobilização da canção popular no Brasil hoje é o *Ato pela Terra*, arquitetado por Caetano Veloso e que contou com a participação de quarenta e dois artistas, entre atores e músicos como Emicida, Maria Gadú e Daniela Mercury (Cintra e Teixeira). Cantando uma revolução pelo amor, em oposição à necropolítica que tem marcado o governo Bolsonaro, Chico César busca, assim, mover seus ouvintes à ação, a “mulherar-se”, juntando-se a uma ampla luta contra a opressão e pela inclusão na sociedade brasileira contemporânea.

Obras citadas

BBC News. “Eleições nos EUA: O que o Brasil ganhou e perdeu com a proximidade entre Bolsonaro e Trump”. 3 de nov. de 2020, <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54756985>. Acessado em 5 de maio de 2022.

---. “Qual a origem do termo ‘república de bananas’, usado pelo ‘Guardian’ para se referir ao Brasil?” 28 de abril de 2016, https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/04/160428_republica_bananas_origem_fn. Acessado em 5 de maio de 2022.

Bezerra, Lígia. “‘Golpe, não!’: Twenty-First-Century Brazilian Songs of Protest”. *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 39, 2021, pp. 24–39.

- Bezerra, Lígia Cristine de Moraes. *Tropicalismos na Música Popular Brasileira: Um olhar interdiscursivo sobre a Tropicália e a Geração de 90*. 2004. Universidade Federal do Ceará, dissertação de mestrado.
- Brum, Eliane. “Jair Bolsonaro Has Trashed Brazil’s Image but He Hasn’t Broken Its Soul”. *The Guardian*, 3 de junho de 2020, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jun/03/jair-bolsonaro-brazil-president-coronavirus>. Acessado em 10 de maio de 2022.
- César, Chico. *O amor é um ato revolucionário*. Independente, 2019.
- . *Aos vivos*. Álbum, Velas/Universal, 1995.
- . *Beleza, mano*. Álbum, Velas/Universal, 1997.
- . “Chico César: É importante cantar o amor hoje?” *De frente com Fabi*, YouTube, 8 de set. de 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=cVka04A3mf8>. Acessado em 4 de junho de 2021.
- . *Cuscuz-Clã*. Álbum, Polygram, 1999.
- . *Respeitem meus cabelos, brancos*. Universal, 2002.
- Cintra, Caroline, e Israel Teixeira. “Artistas chamados por Caetano Veloso se unem a manifestantes para protesto em Brasília”. *G1*, 9 de março de 2022, <https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2022/03/09/artistas-chamados-por-caetano-veloso-se-unem-a-manifestantes-para-protesto-em-brasilia.ghtml>. Acessado em 30 de maio de 2023.
- Costa, Nelson Barros da. *Música popular, linguagem e sociedade: Analisando o discurso literomusical brasileiro*. Appris, 2012.
- dos Santos, Kywza J. F. P. *A poética africanista e a enunciação da negritude em canções de Chico César*. 2010. Universidade Federal de Pernambuco, tese de doutorado.
- Dunn, Christopher. *Contracultura: Alternative Arts and Social Transformation in Authoritarian Brazil*. U of North Carolina P, 2016.
- Garcia, Pedro Picolli. “Beradêro: Uma leitura da canção de Chico César sob o viés do imaginário”. *Revista Entrelaces*, vol. 2, no. 9, 2017, pp. 217–25.
- Gil, Gilberto. *Gilberto Gil*, DCB/Phillips, 1968.
- hooks, bell. “O amor como ato de Liberdade”. Traduzido por Thiago Pinho, *Anãnsi: Revista de filosofia*, vol. 2, no. 2, 2021, pp. 277–83.

- Horn, Austin. “Disney Announces Redesign of Splash Mountain After Some Call Ride Themes Racist”. *NPR*, 25 de junho de 2020, <https://www.npr.org/2023/01/23/1150770933/splash-mountain-disney-racism-controversy-tiana-bayou-adventure>. Acessado em 6 de julho de 2021.
- Instituto Humanitas Unisinos. “O voto evangélico garantiu a eleição de Jair Bolsonaro”. 1 de nov. de 2018, <https://ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/584304-o-voto-evangelico-garantiu-a-eleicao-de-jair-bolsonaro>. Acessado em 10 de maio de 2022.
- Jornal do Comércio*. “Jair Bolsonaro reclama de críticas a atos de nepotismo”. 8 de maio de 2019, https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/politica/2019/08/696510-jair-bolsonaro-reclama-de-criticas-a-atos-de-nepotismo.html. Acessado em 10 de maio de 2022.
- Maingueneau, Dominique. *O contexto da obra literária*. Traduzido por Marina Appenzeller, Martins Fontes, 2001.
- Marques, Marcelo Ferreira. *Uma moça cosendo roupa na linha do Equador: Palavra, som e sentido em Chico César*. 2013. Universidade Federal de Alagoas, tese de doutorado.
- Redmond, Shana L. *Anthem: Social Movements and the Sound of Solidarity in the African Diaspora*. New York UP, 2013.
- Rommen, Tymothy. “Protest Vibrations? Reggae, Rastafari, and Conscious Evangelicals”. *Popular Music*, vol. 25, no. 2, 2006, pp. 235–63.
- Sadlier, Darlene. *Americans All; Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. U of Texas P, 2012.
- Santi, Alexandre de, e Rafael Moro Martins. “In Sharp Rebuke, Brazil Supreme Court Rules Judge Who Locked Up Lula Was Biased”. *The Intercept*, 15 de março de 2021, <https://theintercept.com/2021/03/15/brazil-lula-sergio-moro-supreme-court/>. Acessado em 10 de maio de 2022.
- Silveira, Dener Santos. *Comunicação e movimento na poética do compositor Chico César: Os usos da diáspora africana na música negra no Brasil*. 2018. Universidade Federal de São Carlos, tese de doutorado.

- Silviano, Murilo, e Patrícia Teixeira. “Crânio de Luzia é encontrado nos escombros do Museu Nacional, dizem pesquisadores”. *GI*, 19 de out. de 2018, <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/10/19/fossil-de-luzia-pode-ter-sido-encontrado-em-escombros-do-museu-nacional-dizem-pesquisadores.ghtml>. Acessado em 6 de julho de 2021.
- Soares, Ingrid. “Bolsonaro ironiza aumento de armas no Brasil: ‘Eu quero que quintuplique’”. *Correio Braziliense*, 26 de agosto de 2021, <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/08/4946023-bolsonaro-ironiza-aumento-de-armas-no-brasil-eu-que-ro-que-quintuplique.html>. Acessado em 10 de maio de 2022.
- Sousa, Bertone de Oliveira. “A teologia da prosperidade e a redefinição do protestantismo brasileiro: Uma abordagem à luz da análise do discurso”. *Revista brasileira de história das religiões*, vol. 4, no. 11, 2011, pp. 221–45.
- Torres, Livia, et al. “Incêndio de grandes proporções destrói o Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista”. *GI*, 9 de fev. de 2018, <https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/09/02/incendio-atinge-a-quinta-da-boa-vista-rio.ghtml>. Acessado em 6 de julho de 2021.
- Treece, David. “Guns and Roses: Bossa Nova and Brazilian Music of Protest, 1958–68”. *Popular Music*, vol. 16, no. 1, 1997, pp. 1–29.
- Trotta, Felipe da Costa, e Kywza J. F. P. dos Santos. “Respeitem meus cabelos brancos: Música, política e identidade negra”. *Revista Famecos—Mídia, cultura e tecnologia*, vol. 19, no. 1, 2012, pp. 225–46.
- van Dijk, Teun A. “How Globo Media Manipulated the Impeachment of Brazilian President Dilma Rousseff”. *Discourse & Communication*, vol. 11, no. 2, 2017, pp. 199–299.