

LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO GERAL NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM
SAÚDE

ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ

Lucas Tavares Marques

SILÊNCIO NA CIDADE NÃO SE ESCUTA:
poesia e política em Chico Buarque

Rio de Janeiro

2013

Lucas Tavares Marques

SILÊNCIO NA CIDADE NÃO SE ESCUTA:
poesia e política em Chico Buarque

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Gerência em Saúde.

Orientador: João Roberto Maia da Cruz

Co-orientador: Alexander de Carvalho

Rio de Janeiro

2013

Lucas Tavares Marques

SILÊNCIO NA CIDADE NÃO SE ESCUTA:
poesia e política em Chico Buarque

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Gerência em Saúde.

Aprovado em ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Roberto Maia da Cruz – EPSJV

Prof. Dr. José Roberto Franco Reis – EPSJV

Prof. Me. José Victor Regadas Luiz – EPSJV

*Dedico este trabalho
ao meu grande amigo,
Arthur Henrique.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu Deus, por sua Graça e Misericórdia, por me dotar de todas as faculdades necessárias para o desenvolvimento dessa pesquisa, por manter em mim aceso o ânimo e a força, e por me permitir concluir este trabalho.

Ao meu orientador, João, e ao meu co-orientador, Alexander, por todos os momentos de conversa, pela troca de experiências, pelo auxílio quanto à escrita e ao conteúdo, pela paciência, pela compreensão, pela disposição em ajudar, pelas cantorias contidas, pelas boas risadas, pelos incentivos, e por acreditarem, desde o início, na proposta de trabalho.

Ao meu grande amigo, músico e poeta, Arthur Henrique, por ter me apresentado ao cancionário de Chico Buarque, pela grande ajuda para escolher o tema, pelas ideias que contribuíram para o entendimento e para a elaboração do trabalho, e pela franqueza de suas opiniões, quase sempre pertinentes.

À minha amada família: meu pai, Ivander; minha mãe, Valéria; e meu irmão, Filipe; por não deixarem me esquecer de que deveria ler, reler, escrever etc, pelo apoio incondicional nas horas em que o cansaço veio com força, por acreditarem em mim, e por estarem sempre dispostos a me ajudar.

À minha bela e adorável namorada, Victória, por estar ao seu lado, por sua compreensão para comigo, pela paciência, e por todo incentivo.

A todos os meus amigos e professores que, seja com uma palavra de incentivo, seja com uma ideia, contribuíram para a elaboração deste trabalho.

Meus sinceros agradecimentos.

EPÍGRAFE

*“Não existe meio mais seguro para
fugir do mundo do que a arte,
e não há forma mais segura de se
unir a ele do que a arte.”
(Johann Wolfgang von Goethe)*

RESUMO

A produção musical de Chico Buarque de Holanda apresenta uma capacidade de internalização muito forte dos distintos momentos pelos quais o Brasil passou e de suas respectivas particularidades. Muito disso se deve à sua capacidade de leitura de questões substantivas da história brasileira recente e, mais ainda, à sua habilidade de traduzi-las com tamanha sutileza em composições muito bem elaboradas. Seja no período inicial de ditadura militar, que também foi o de início de sua carreira, seja no subsequente, de relação conflituosa com o departamento de censura, seja no de redemocratização do país e no momento atual, quando sua arte se volta para a captação de problemas do Brasil contemporâneo, em todos encontramos intervenções de caráter político e social em seu cancionário. Por isso, na presente pesquisa buscamos analisar cronologicamente as diferentes fases da carreira de Chico Buarque concatenando-as com questões históricas brasileiras.

Palavras-chave: Chico Buarque. Política. Ditadura Militar. Repressão. Poesia. Sociedade Brasileira.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
2. MEU MAESTRO SOBERANO FOI ANTÔNIO BRASILEIRO	11
3. ESTAVA À TOA NA VIDA.....	17
4. POR ME DEIXAR RESPIRAR, POR ME DEIXAR EXISTIR	28
5. AQUELA AQUARELA MUDOU	40
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
REFERÊNCIAS.....	48
BIBLIOGRAFIA	49

1. INTRODUÇÃO

É sabido que o Brasil passou por um longo período de ditadura militar, no qual o governo mantinha o *status quo* através de medidas extremamente coercitivas. A arbitrariedade da ação militar manteve a população refém do sistema; proibida de posicionar-se contra o regime, sob ameaça de prisões, de desaparecimentos, de sessões de tortura etc. Ante aquela esfera de austeridade política se fazia necessário encontrar meios de exprimir “todo esse amor reprimido, esse grito contido”¹.

Nos primeiros anos de regime, mais precisamente de 1964 até 1968, a música desfrutou de certa liberdade comunicativa que era imprópria aos meios de comunicação mais tradicionais como: rádio, televisão, jornais etc.:

“A canção popular da década de 60 [...] tem um caráter circunstancial, assumindo muitas vezes, uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer.” (CAVALCANTI, 2009).

Os compositores populares conseguiam incitar a população com suas canções. Até então o cantar não era censurado e funcionava como forma de expressar a não conformação com estado de repressão que o controlava o país. Dentre os compositores populares, nossa atenção se voltará para Chico Buarque de Holanda.

O governo militar se viu obrigado a tomar atitudes mais rígidas para frear o frenesi popular. Em dezembro de 1968 o regime militar decreta o Ato Institucional nº 5, considerado o mais austero da história de nosso país. Com ele, todo tipo de manifestação artística era apresentada à população somente após passar pelo crivo da censura militar, que rechaçava o que era considerado nocivo ao sistema. Além disso, a censura aos meios de comunicação se tornou ainda mais intensa a ponto de fecharem a sede de jornais que vinculavam informações não favoráveis ao governo e perseguirem seus funcionários.

Com o AI-5 e o acirramento da tensão com a censura, Chico passa a ser mais exigido como compositor e sua habilidade com as palavras é posta à prova. O compositor carioca então se vale de inúmeras metáforas – algumas das quais, inclusive, ele admite não ter imaginado quando compunha – para poder expressar aquilo que os militares desejavam abafar. O embate era tamanho que Chico foi considerado o inimigo número um da censura, na década de 1970.

¹ Trecho da canção “Apesar de você”, de Chico Buarque.

Chico compunha sem estabelecer limites prévios para suas canções, muito embora, a situação da época exercesse forte influência sobre o seu trabalho. De maneira geral, sua arte, mesmo quando dotada de teor político, transcende a realidade histórica imediata e pode ser entendida mesmo fora daquela conjuntura repressiva.

Com o fim do regime militar, em 1985, a produção musical de Chico Buarque passa por algumas mudanças. Passa a haver uma predominância de temáticas líricas, porém, as canções de crítica social não são deixadas de lado. É também nesse momento que Chico se depara com os novos rumos de um país em período de redemocratização. A continuidade do projeto anterior de desenvolvimento nacional, que foi suspenso pelo golpe, não era mais possível. O país não era mais o mesmo, transformou-se muito, mas no rumo da modernização conservadora.

Sabemos que o interesse pela música foi despertado em Chico a partir do advento da bossa nova – o que é quase regra para sua geração –, quando ele era ainda bastante jovem. Suas primeiras composições foram claramente influenciadas pelo novo estilo. A tentativa de fazer algo parecido com as letras de Tom Jobim e o violão de João Gilberto era tamanha que, anos mais tarde, o próprio Chico reconheceu que algumas de suas músicas eram meras imitações da estética bossanovista.

Isso posto, os principais objetivos da pesquisa são expostos a seguir. Um dos objetivos é estabelecer uma relação entre o movimento da bossa nova e suas influências para a formação de Chico Buarque. Outro objetivo é analisar algumas composições de Chico durante o período de ditadura militar. O último objetivo é analisar algumas composições de Chico após o regime militar.

A escolha da pesquisa deve-se à crença de que Chico Buarque teve um papel preponderante para a música popular brasileira durante os chamados “anos de chumbo” e por acreditar que a história recente do Brasil, de certa forma, permeia a obra de Chico Buarque. Além disso, também colaborou para escolha, minha afinidade musical com o compositor.

Pretende-se realizar a pesquisa a partir da análise de composições, entrevistas dadas pelo próprio Chico Buarque. Minha proposta de trabalho apoiar-se-á em estudos importantes sobre a obra do artista carioca, tais como o de Adélia Bezerra de Menezes e o de Fernando de Barros e Silva.

2. MEU MAESTRO SOBERANO FOI ANTÔNIO BRASILEIRO

A eleição presidencial de 1955 deu o cargo a Juscelino Kubitschek, que assume o poder com uma perspectiva muito otimista quanto ao crescimento do país. Bastante influenciado pelo *boom* da modernização, ocorrido no pós-Segunda Guerra, Juscelino lança um Plano de Metas cujo famoso slogan era: “Cinquenta anos em cinco”. Com este plano o novo presidente pretendia mudar o perfil da economia brasileira, de predominantemente agrária para moderna e urbanizada, a partir de investimentos direcionados a cinco setores considerados centrais para o desenvolvimento econômico: energia, transporte, educação, indústria de base e alimentação.

O governo de Juscelino obteve resultados expressivos, principalmente pelo investimento na vinda de indústrias estrangeiras, gerando grande número de empregos. Seu projeto nacional-desenvolvimentista alcançou uma taxa de crescimento médio de 7,9% a.a, tendo seu ápice simbólico na construção de Brasília. No entanto, o objetivo principal, de promover um desenvolvimento econômico que compreendesse as camadas populares e pusesse fim à desigualdade social, não foi alcançado.

Apesar de insuficientemente includente, a modernização/dinamização da economia acarretou o surgimento de uma nova classe média que passou a ocupar um espaço considerável e provocou mudanças socioculturais significativas. A nova classe média, carioca, sentia-se satisfeita com a condição social adquirida, porém suas aspirações eram ainda maiores. Havia a necessidade de criar uma forma de expressão cultural condizente com sua nova identidade, a qual ia de encontro ao padrão cultural da época. O caminho escolhido para expressar seus novos anseios foi a música.

“Até então o referencial de urbanidade estava posto, em termos musicais, pelo samba, e estava longe dos padrões e experiências da classe que surgia. A ideia principal era romper com esse urbano vinculado aos morros cariocas e deslocá-lo para bairros nobres do Rio de Janeiro...” (BORGES, 2007).

Produto de um momento feliz da história brasileira, nas palavras de Lorenzo Mammí, a bossa nova surge neste contexto em que concepções políticas, econômicas e culturais estão em pleno processo de transformação e modernização, em consonância com o projeto de desenvolvimento nacional que fervilhava à época. Por fornecer um ambiente propício ao surgimento do novo estilo musical, o governo de Juscelino Kubitschek ficou conhecido como República Bossa Nova.

A bossa nova – classe média, carioca – eclode opondo-se às estruturas musicais comuns à época. Seu ponto de equilíbrio é o canto, entretanto, a nova mentalidade diz que não é mais mister explorá-lo de acordo com a extensão e a potência vocal do cantor, como comumente escutava-se nas rádios. Os excessos são indesejáveis não somente no tocante à voz; os arranjos abarrotados de instrumentos devem ser repelidos, tendo em vista que a “poluição sonora” – que não se entende aqui como uma barafunda sonora, mas sim como sons em demasia – abafa a proeminência desejada ao canto e à melodia.

O jazz norte-americano exerceu grande influência para a formação do caráter bossanovista. Não obstante, os dois estilos diferem-se à medida que, para a bossa nova, durante o processo de composição, o músico deve combinar as notas de modo que a melodia criada seja invariável (pois esta é entendida como o núcleo), mas possa, ao mesmo tempo, adequar-se a inúmeras combinações harmônicas. Em contrapartida, o jazz busca a combinação harmônica que contemple a maior quantidade possível de variações melódicas. Por isso as melodias da bossa nova – comumente extensas e bem trabalhadas – não podem ser enquadradas em padrões harmônicos previamente definidos sem que haja prejuízo em sua essência.

A verbalização das características supracitadas encontra-se em Tom Jobim, o qual, juntamente com sua obra, fora, por vezes, chamado de americanizado. Alvo de críticas oriundas de um grupo que defendia a feitura de composições com raízes estritamente nacionais, Jobim defendia-se dizendo: “carrego nas costas a cangalha de fazer música brasileira e me acusam de ser estrangeiro”, ou ainda, “quanto mais brasileira é a música que faço, mais me chamam de americanizado”².

Pianista reconhecidamente profissional, Tom iniciou seus estudos em música ainda aos 13 anos quando seus pais contrataram o maestro alemão Hans-Joachim Koellreutter, que chegara ao Brasil fugindo do regime nazista, para lecionar-lhe piano e violão. Koellreutter foi pioneiro ao trazer para o Brasil – e às aulas com Tom – uma nova técnica de composição, chamada dodecafônica. Esta consiste basicamente na não restrição dos impulsos criativos do compositor pelas estruturas da harmonia tradicional, isto é, o compositor tem total liberdade para combinar e permutar os doze semitons da escala cromática de modo que todas as notas estejam equiparadas e, por conseguinte, não haja disposições hierárquicas que impliquem em

²Retirado do site www.jobim.com.br, em 01/06/2013.

tonalidade; outra condição é que uma nota só se repita após todas as outras terem sido executadas.

O profuso arcabouço teórico-musical, que foi adquirindo ao longo da vida, aliado à didática “livre” trazida por Koellreutter permitiram a Jobim enveredar-se por um caminho ainda ignoto na música brasileira. Desta expedição para águas ainda não navegadas, pode-se dizer que a bossa nova foi uma grata “descoberta”.

A bossa nova, todavia, não é apenas o requinte técnico de Tom Jobim. Se assim fosse, é provável que não fizesse tanto sucesso. O profissionalismo de Tom é contrabalançado pela figura do baiano João Gilberto, outro grande nome da bossa nova. “João Gilberto é o caminho contrário. Sem passar pelo profissionalismo, ultrapassa-o, levando o caráter do diletante ao limite extremo da rarefação” (MAMMÍ, 1992, p. 66).

O perfeccionismo obsessivo de João Gilberto – marca de sua personalidade – contrasta com a suavidade que ele comunica através da música. Sua impostação vocal é tão serena a ponto de, por vezes, parecer inaudível; mais uma vez contrapondo-se ao virtuosismo que antes era aplicado à voz. A emissão sonora e a articulação de João Gilberto o fazem tocar o ponto sensível em que há distinção e máxima aproximação entre o canto e a fala, de modo que o cantar seja não mais que um falar rarefeito. Daí o proposital efeito de suavidade transmitido pelo cantor, afinal, “isto é bossa nova, isto é muito natural”³.

Em João Gilberto, o canto continua sendo o eixo da canção, porém, não foi apenas esta característica que o consagrou. Com certa proximidade do samba sincopado, João desenvolveu uma maneira *sui generis* de tocar violão. Com o pulso em *rubato* constante, sua famosa “batida” é atribuída à aceleração e retardamento da harmonia musical. Esta última, ele coordena com rara perfeição. João faz uso das variadas possibilidades harmônicas que a melodia lhe oferece, incrustando acordes dissonantes amiúde. Isto faz com que a relação entre a nota e a melodia seja “sempre de dissonância, mas que alude a uma consonância tão perfeita que nenhuma consonância concreta poderia expressá-la” (MAMMÍ, 1992, p. 67). Vale lembrar que o passeio pela harmonia só é possível por melodias como as de Tom Jobim, as quais se adaptam a diferentes nuances harmônicas.

³Trecho da canção *Desafinado*, de Tom Jobim e Newton Mendonça.

A interpretação de João Gilberto é, portanto, síntese da coadunação de uma inflexão vocal que aproxima o canto da fala e de uma “dissonância consonante” no que tange à relação harmonia/melodia.

A relação simbiótica entre Tom Jobim e João Gilberto – os maiores expoentes – permite que a canção bossanovista mantenha-se num patamar de estabilidade. Não há ausência nem exagero quanto à tecnicidade. A dosagem exata desta combinação permitiu à bossa nova agradar tanto ouvidos mais rigorosos quanto ouvidos mais despreocupados. Este amplo alcance, portanto, garantiu seu sucesso. Os acordes dissonantes chegaram aos Estados Unidos e à Europa, lugares para os quais a bossa fora exportada e reconhecida como característica representativa do Brasil. A admiração pela dupla brasileira era tamanha que Miles Davis – um dos mais influentes jazzistas norte-americanos – declarou sobre João Gilberto: “He could read a newspaper and sound good”⁴, em português: “Ele poderia ler um jornal que soaria bem”; enquanto Jobim gravou um disco com um cantor da grandeza de Frank Sinatra .

O fulgor da áurea juventude carioca, no entanto, não durou muito tempo. A produção musical efetivamente bossanovista não vai muito além de seus três maiores compositores: Tom Jobim, Roberto Menescal e Carlos Lyra. João Gilberto não figura neste grupo já que, de acordo com Mammí (1992), teve apenas dois textos musicados, a saber: “Bim-bom” e “Obalá-lá”; sua participação na bossa nova deu-se, principalmente, através de suas interpretações dadas às canções de outros compositores.

Em meados dos anos 60 o movimento já se desvanecia, dando espaço à geração dos célebres festivais de música. Não obstante, não há como negar que seu legado perdura até os tempos atuais. Suas tendências influenciaram artistas já consagrados à época e desvelaram novos caminhos para compositores ainda em início de carreira como Chico Buarque, do qual tratar-se-á doravante.

Nascido em uma tradicional família de classe média carioca, o tímido rapaz de olhos azuis – ou verdes, dúvida que sempre permeia as histórias sobre o compositor – cresceu sob um ambiente familiar bastante rico em cultura e conhecimento. Seu pai, Sérgio Buarque de Holanda, era historiador; sua mãe, Maria Amélia Cesário Alvim, pianista. O frequente contato com intelectuais que habitualmente visitavam a casa de seus pais, como Vinícius de Moraes, muito o influenciou em sua formação cultural.

⁴Retirado do site www.joaogilberto.org, em 25/05/2013.

Ao longo de sua infância, a preferência musical de Chico passeava entre sambas e marchinhas de carnaval que tocavam na Rádio Nacional, nos anos 40 e 50, e canções de músicos internacionais como: Elvis Presley, Oscar Peterson, e os já citados Frank Sinatra e Miles Davis. No entanto, durante esta fase inicial sua relação com a música ainda era de apenas ouvinte, relação que mudaria anos depois.

Chico começou a se interessar seriamente pela música quando adolescente, por volta dos 15 anos. Apesar da influência materna, o desejo pela música só ganhou forma ao ouvir a gravação de *Chega de saudade*, música de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, interpretada por João Gilberto, em 1959. Por desejar fazer algo parecido com a música de João, Chico tenta deslindar seus famosos acordes. Porém, os insucessos de suas tentativas fizeram-no inventar progressões e arriscar-se a compor. Aliás, é no mesmo ano, de 1959, que Chico compõe sua primeira música, intitulada “Canção dos olhos”, na qual é perceptível a batida de violão mimética àquela do baiano.

Entre uma visita e outra, Vinícius de Moraes levava algumas composições para casa da família de Holanda a fim de mostrá-las a eles; quase que como regra, o grau de aceitação era satisfatório. As canções trazidas por ele costumavam ser composições de Tom Jobim, com o qual Chico não tinha nenhum contato. Conhecer-se-iam anos mais tarde, quando Chico já era nacionalmente conhecido, tornando-se, inclusive, parceiros de composição. Por seu contato muito próximo com Vinícius, num primeiro momento, Chico creditava a este as canções pelas quais ficava encantado. Durante a infância e a adolescência de Chico, o “poetinha” - e toda aura boêmia que o circundava – representava a figura que ele desejava um dia se tornar.

A formação de Chico se deu durante um período em que se desenhava a utopia brasileira: o ingresso do país na modernidade, o crescimento nacional, o fim das diferenças sociais, a construção de Brasília, são as ideias circulantes na época. Estava em voga um projeto nacional que, além de resolver os antigos problemas histórico-sociais do país, pô-lo-ia no rumo do desenvolvimento. A própria criação da bossa nova também faz parte desse projeto de país, cujo passo seguia em direção ao progresso. O plano, no entanto, foi suspenso antes mesmo que suas engrenagens trabalhassem a pleno vapor; o golpe militar de 1964 abortou a utopia brasileira que vinha sendo construída. Cabe ressaltar que a relação de Chico com a bossa nova sempre foi bastante estreita, e sua formação como cidadão e como músico se

desenvolveu nessa conjuntura de entusiasmo e euforia nacional, que deveras influenciou no transcorrer de sua carreira.

O fascínio causado pela bossa nova em Chico Buarque foi tamanho que ele chegou a declarar que seu sonho “era cantar como João Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes” (SALOMÃO, 2004). Há neste momento uma importante cisão no que tange às suas influências musicais. O antigo gosto por ouvir Noel Rosa, Ismael Rosa e Ataulfo Alves fora abortado com a descoberta do estilo revolucionário, sendo aceito de ser lembrado contanto que fosse por alguma releitura feita pelo violão de João Gilberto. O gosto por artistas estrangeiros também fora renegado, pois a bossa nova era moderna e, além de tudo, brasileira.

É notável a interferência da estética e do caráter bossanovista para a gênese da produção musical de Chico Buarque.

“Se ampliamos, entretanto, o tema discutido para além do processo de composição, podemos analisar outros aspectos da bossa nova que influenciaram Chico Buarque, como, por exemplo, a maneira intimista de lidar com o palco, ao estilo de João Gilberto, recorrendo apenas ao ‘banquinho e violão’. Chico admite que este tipo de estética se adequava à sua visão de artista, já que ele nunca se viu como um ‘artista de palco’, ‘com fantasias, máscaras, figurinos e movimentação de palco’, mas apenas como um ‘autor de músicas no palco’” (NAVES, 2000).

O período inicial da carreira de Chico Buarque é marcado por uma temática bastante parecida com a da bossa nova: certa preferência por canções mais líricas; a qual será exposta mais adiante. Todavia, não durou muito para que Chico descobrisse novos horizontes. A canção *Pedro pedreiro* (1965) fez grande sucesso nos ambientes estudantis frequentados pelo compositor. *Pedro pedreiro* e *Tem mais samba* (1964) foram compostas para integrarem o musical *Balanço de Orfeu*. Por apresentarem letras mais originais, foi a partir delas que Chico reconhece o rompimento da sua condição de mero imitador da bossa nova para a posição de compositor autêntico. A reaproximação e a retomada do samba tradicional e sua respectiva inserção no processo de composição são algumas das características deste período.

“A partir daquele momento, Chico começava a equacionar à sua maneira o samba e a bossa. Havia nele tanto Tom Jobim quanto Noel Rosa” (SILVA, 2004, p. 33).

3. ESTAVA À TOA NA VIDA

Antes de conquistar o primeiro lugar do Festival de Música Popular Brasileira de 1966, com *A banda*, e se tornar conhecido do grande público, Chico cursou, de 1963 a 1965, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo. Segundo o compositor, foi no ambiente estudantil que ele experienciou um substancial desinteresse político. Esse desinteresse implicará num súbito afastamento das questões políticas e, conseqüentemente, reverberará em suas canções. Demos, pois, a palavra ao próprio compositor:

O meu interesse – e também o meu desinteresse – político vem do tempo da Universidade. Ou melhor, um pouco antes, já no vestibular. Mas aí veio 1964, e eu me desencantei: como sentindo assim uma mudança violenta no sistema mesmo. E dentro da faculdade a coisa se sentia muito forte em 64, tanto que de certa forma eu larguei os estudos. O desinteresse pela política e pela arquitetura vem daí, a Faculdade ficou uma chatice. [...] E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os movimentos de 68 me viram um pouco à margem.

Antes mesmo da Faculdade, fui uma pessoa preocupada com os problemas sociais [...] Coisa como levar cobertor, levar não sei o que para quem está ali na Estação da Luz, visitar presídios e coisas assim. E isso está refletido na minha música daquela época; tenha certeza que sim.⁵

A música em que estão refletidos problemas sociais, a qual Chico faz referência, é *Marcha para um dia de sol* (1964). Esta é uma de suas primeiras composições, e nela Chico deixa transparecer uma preocupação social um tanto pueril, um apelo com ares juvenis:

Eu quero ver um dia
 Numa só canção
 O pobre e rico
 Andando mão e mão
 Que nada falte
 Que nada sobre
 O pão do rico
 E o pão do pobre

Eu quero ver um dia
 Todos trabalhar
 E ao fim do dia
 Ter onde voltar
 E ter amor
 Eu quero ver a paz
 Tristeza nunca mais
 Eu quero tanto um dia
 O pobre ver sem frio
 E o rico com coração

⁵ Entrevista dada ao jornal O Globo, em 17/07/1979. Disponível em www.chicobuarque.com.br. Acesso em 05/10/2013.

- que rapidamente sai de cena para o aparecimento de uma característica que Adélia Menezes denomina “lirismo nostálgico”, predominante na obra musical do compositor na década de 1960.

O lirismo nostálgico se apresenta nas composições de Chico Buarque como sendo a tradução de seu distanciamento político dos tempos de universidade. Essa fase marca os três primeiros discos do compositor, que foram lançados respectivamente em 1966, 1967 e 1968.

A característica predominante das canções deste período é a negação da situação presente seguida de uma transposição – no tempo e/ou no espaço – da personagem para um ambiente idealizado, onde não haja tristeza ou dor. O movimento de fuga pode ocorrer através de um retorno ao passado ou pela criação de tempo-espaço fantástico à parte. No primeiro caso, o estado de paz e alegria é causado por figuras reminiscentes da infância; enquanto que, no segundo, é representado pelo carnaval – e por figuras que exerçam a mesma função que ele, como o violão – que dita o ritmo da vida durante aqueles instantes.

Em quase todas as canções dessa fase, que tratam da criação desse espaço privilegiado, a proposta é muito semelhante: o sofrimento da vida presente é colocado entre parênteses por força do encantamento órfico da música ou da dança – literalmente, do “violão”, do “samba”, da “banda”, do “Carnaval” (MENEZES, 2002, p. 49).

O momento de euforia vivido nesta digressão espaço-temporal é sempre bastante fugaz, a duração é apenas enquanto transcorre a canção. Tomemos como exemplo a canção *A Banda* (1966): enquanto a banda está a passar, a alegria é espalhada pela cidade: a gente sofrida se despede da dor, a moça triste sorri, o velho fraco pensa que ainda é moço etc. A passagem da banda transfigura não somente o estado de ânimo das pessoas, mas num movimento mágico modifica também a ordem da natureza: a rosa triste se abre e a lua cheia que vivia escondida surge. Contudo, após a passagem da banda, a cidade volta ao normal, para o lamento da personagem:

Mas para meu desencanto
O que era doce acabou
Tudo tomou seu lugar
Depois que a banda passou

E cada qual no seu canto
Em cada canto uma dor
Depois da banda passar
Cantando coisas de amor

– com isso, pode-se perceber o caráter efêmero dessa tentativa de evasão para uma realidade idealizada.

A canção *Sonho de um Carnaval* (1965) apresenta com bastante clareza essa marca do lirismo nostálgico. O Carnaval é o momento em que a normalidade sofrida da labuta é posta de lado para que se possam gozar alguns instantes de alegria:

Carnaval, desengano
Deixei a dor em casa me esperando
E brinquei e gritei e fui vestido de rei
Quarta-feira sempre desce o pano

O Carnaval é a situação idealizada para qual a personagem se transporta fugindo da realidade que o cerca – a dor é deixada em casa esperando seu dono voltar. Durante o Carnaval, há possibilidade de comunhão, de interação festiva entre as pessoas e, quiçá, de ter esperança em coisas boas:

No carnaval, esperança
Que gente longe viva na lembrança
Que gente triste possa entrar na dança
Que gente grande saiba ser criança

– no entanto, da mesma forma que ocorre em outras canções, o Carnaval deve ser aproveitado ao máximo, pois a passagem do tempo é implacável: “Quarta-feira sempre desce o pano”. Após o término desse momento de alegria, a personagem encontrará a dor que ele deixou em casa esperando-o.

Em *Amanhã, ninguém sabe* (1966), o Carnaval é novamente posto em destaque. A personagem clama por um urgente *carpe diem*, utilizando o Carnaval e o violão como formas de aproveitar os momentos de festa:

Hoje, eu quero
Fazer o meu carnaval
[...]
Amanhã, ninguém sabe
Traga-me um violão
Antes que o amor acabe
Traga-me um violão
Traga-me um violão
Antes que o amor acabe

– o objetivo, em geral, é sempre o mesmo: afastar-se da tristeza, da dor e das mazelas do cotidiano:

Quero ver a tristeza de parte
Quero ver o samba ferver
No corpo da porta-estandarte
Que o meu violão vai trazer

– e no final, a personagem revela sua maior preocupação:

Eu quero cantar o amor
Eu quero cantar o amor
Antes que o amor acabe

A canção *Noite dos mascarados* (1966) se configura a partir de um diálogo entre um homem e uma mulher que tentam conhecer-se. Enquanto ele é “seresteiro, poeta e cantor”, ela, o tempo inteiro, zomba do amor; enquanto ele “nada em dinheiro”, ela não tem um tostão; ela é ainda jovem, ele já viveu seu tempo. São comparados aos famosos personagens Pierrot e Colombina, da *Commedia dell’arte*⁶. Porém, no final da canção o casal, com características diametralmente opostas, chega a um consenso: é tempo de Carnaval e tudo é permitido.

Mas é carnaval
Não me diga mais quem é você
Amanhã, tudo volta ao normal
Deixe a festa acabar
Deixe o barco correr
Deixe o dia raiar
Que hoje eu sou
Da maneira que você me quer
O que você pedir
Eu lhe dou
Seja você quem for
Seja o que Deus quiser

Uma situação curiosa ocorre em *Ela desatinou* (1968). Vimos que os momentos de suspensão da tristeza e predominância de alegria são bastante fugazes e que, ao final das canções, a realidade volta à tona. Nesta canção, porém, a personagem continua em seu estado de graça mesmo após o fim do Carnaval, para ela não importa que a vida já tenha voltado ao normal, o samba não pode parar. Esta atitude é encarada como um desvario:

Ela desatinou
Viu chegar quarta-feira
Acabar brincadeira
Bandeiras se desmanchando
E ela inda está sambando
[...]
Ela não vê que toda gente
Já está sofrendo normalmente
Toda cidade anda esquecida
Da falsa vida da avenida onde
Ela desatinou

⁶ É uma forma de teatro popular criada na Itália, no século XV, sendo posteriormente desenvolvida na França, cujas encenações eram feitas em ruas e praças públicas. A *Commedia dell’arte* apresentava-se como uma opção em relação ao teatro erudito; era marcada pela liberdade na hora da atuação, seguindo apenas um pequeno roteiro.

Ao fim da canção, todavia, essa consciência – ou falta dela –, é reconhecida pelo narrador como algo positivo, desejável, e motivo de inveja daqueles que não podem continuar gozando dos momentos de carnaval.

Quem não inveja a infeliz
Feliz no seu mundo de cetim
Assim debochando
Da dor, do pecado
Do tempo perdido
Do jogo acabado

Outra característica comum às canções desta época é a inércia que as personagens apresentam perante os acontecimentos ao seu redor. Canções como *Ela e sua janela* (1966), *Januária* (1967) e *Carolina* (1967) ilustram bem a imobilidade de suas personagens enquanto algo está a acontecer do lado de fora. O lugar de observação é comum às três moças, que estão sempre à janela. Há uma clara relação de afastamento entre elas e os eventos para além de seu lugar de observação. Os acontecimentos externos normalmente são descrições de movimentos cotidianos, da vida que se dá naturalmente. Note-se que há diferenças entre tais acontecimentos banais e as movimentações extraordinárias, como a passagem da banda, na canção anteriormente citada, que deixa um rastro de alegria e faz a moça feia debruçar-se também na janela para vê-la passar. Contudo, em *A banda* e nas outras três canções, os fatos são apenas observados pelas personagens, que nunca deixam seu lugar para fazer parte do que acontece do outro lado da janela.

Em *Januária*, a moça da janela é motivo de encanto e, quiçá, de desejo, dos pescadores do local. Na tentativa de aproximar-se dela, até o mar muda de forma; os homens descem de seus barcos e vão até Januária para homenageá-la, porém, a moça desdenha e finge não ser com ela:

Toda gente homenageia
Januária na janela
Até o mar faz maré cheia
Pra chegar mais perto dela
O pessoal desce na areia
E batuca por aquela
Que, malvada, se penteia
E não escuta quem apela

Estar à janela é quase que o ofício de Januária, até mesmo nas horas mais inesperadas lá está a moça. Antes de voltar ao mar, ainda bem cedo, os homens vão a ela, mas são novamente ignorados. Por fim, desistem da mulher e voltam ao mar:

Quem madruga sempre encontra
Januária na janela
Mesmo o sol quando desponta
Logo aponta os lados dela

Ela faz que não dá conta
 De sua graça tão singela
 O pessoal se desaponta
 Vai pro mar, levanta vela

Em *Januária*, a personagem imóvel em sua janela, rejeita aquilo que lhe é oferecido: a homenagem dos homens do mar. Todavia, isto não lhe causa nenhuma perda, seu não envolvimento com o meio externo não lhe traz nenhum prejuízo. Em *Carolina*, esta relação será diferente, a personagem sofrerá as consequências de ter escolhido permanecer em sua janela.

Carolina está disposta em duas longas estrofes, que se apresentam numa relação de ato e efeito. Algo a ser ressaltado é que o efeito é causado justamente pela ausência de uma ação intervencionista da personagem, a fim de que seu estado inicial fosse revertido. Num primeiro momento, o narrador apresenta Carolina mergulhada num estado de profunda tristeza e amargura; logo em seguida, ele tenta convencê-la de que manter-se isolada em nada a ajudará, e a convida para sair, descrevendo e mostrando – pela janela – a profusão de vida que acontece do lado de fora. Carolina, entretanto, prefere não sair.

Carolina
 Nos seus olhos fundos
 Guarda tanta dor
 A dor de todo esse mundo
 Eu já lhe expliquei que não vai dar
 Seu pranto não vai nada mudar
 Eu já convidei para dançar
 É hora, já sei, de aproveitar
 Lá fora, amor
 Uma rosa nasceu
 Todo mundo sambou
 Uma estrela caiu
 Eu bem que mostrei sorrindo
 Pela janela, ói que lindo
 Mas Carolina não viu

Ao rejeitar o convite, Carolina vê perder o amor que tinha guardado e que agora já se havia perdido. A tentativa de ajudá-la a sair daquele estado foi sucumbida pelo imobilismo da personagem e pela passagem implacável do tempo. Do lado de fora, já não havia mais atrativos e, do lado de dentro, Carolina os viu desaparecer.

Carolina
 Nos seus olhos tristes
 Guarda tanto amor
 O amor que já não existe
 Eu bem que avisei, vai acabar
 De tudo lhe dei para aceitar
 Mil versos cantei pra lhe agradar
 Agora não sei como explicar

Lá fora, amor
 Uma rosa morreu
 Uma festa acabou
 Nosso barco partiu
 Eu bem que mostrei a ela
 O tempo passou na janela
 Só Carolina não viu

Carolina está entre as composições que mais repercutiram no meio artístico daquele período. A personagem é referenciada por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema *No festival*, por Gilberto Gil e Torquato Neto, na canção *Geléia geral*, além de ter sido regravada por Caetano Veloso. Meneses estabelece um interessante paralelo entre a personagem e uma parte dos intelectuais brasileiros, vamos a ela:

“É o caso de nos perguntarmos também por que *Carolina* revelou-se tão instigante. Na verdade, é uma canção extremamente significativa de um determinado momento histórico: aquele em que uma parcela da intelectualidade brasileira, alijada da práxis política, tende a se refugiar em situações de melancolia e inação: da janela, vê (ou não vê) o tempo passar” (MENESES, 2002, p. 61).

Assim como em *Carolina*, a inércia das personagens é uma das marcas mais representativas do lirismo nostálgico; este último, como já foi dito, é fruto de um distanciamento do compositor em relação ao cenário político. No lirismo nostálgico, há uma predominância de canções cujas temáticas não estão envolvidas com demandas políticas e sociais, todavia, essa predominância não refuta a possibilidade de haver canções envolvidas com tais demandas. Há exemplos pontuais que se contrapõem a essa característica macro dos três primeiros discos do compositor.

Com *Pedro Pedreiro* (1965), o compositor já dava mostras da sua capacidade com as palavras e com a música, sendo, de certa forma, uma prévia do que seria apresentado em *Construção* (1971). Em *Pedro Pedreiro*, há uma forte crítica social associada a uma das características do lirismo nostálgico: a imobilidade da personagem.

Na canção, Pedro é um pedreiro que está esperando o trem para ir trabalhar. Algo a ser comentado é a associação feita entre a escolha do nome da personagem e sua profissão: “Pedro” é um nome derivado da palavra grega “Pétros”, que significa pedra, rochedo, da qual também deriva a palavra “pedreiro”.

Logo na primeira estrofe, Chico apresenta Pedro na mesma condição de milhões de trabalhadores brasileiros: aquele cidadão que sai de madrugada de seu lar, que tem apenas o necessário para sua subsistência e que espera há muito tempo por uma promessa de aumento salarial, por uma melhor situação financeira, que nunca chega:

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
 Manhã, parece, carece de esperar também
 Para o bem de quem tem bem
 De quem não tem vintém
 [...]
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento
 Desde o ano passado
 Para o mês que vem

O vocábulo “penseiro” é criado pelo compositor para dar conta do estado de Pedro que, enquanto esperava pelo trem, pensava em sua vida, em seus desejos e também em suas obrigações e dificuldades, porque o pensamento é uma forma de distração, a fim de acelerar a passagem do tempo e antecipar a chegada do trem:

Pedro pedreiro fica assim pensando
 Assim pensando o tempo passa
 E a gente vai ficando pra trás
 Esperando, esperando, esperando

Na segunda estrofe, alguns desejos e situações de euforia, como o Carnaval, vêm à mente da personagem. Assim como nas canções caracterizadas pelo lirismo nostálgico, o Carnaval é usado como metáfora para transposição a uma realidade desejada, que ponha em espera a realidade concreta, que não oferece atrativos para comemoração. Não obstante, são apenas devaneios do pedreiro, que não pode, de fato, participar desse momento de celebração. E, logo em seguida, a vida real atravessa seu fluxo de pensamento, lembrando-o de que sua mulher está grávida e de que esta é mais uma responsabilidade sobre suas costas:

Pedro pedreiro espera o carnaval
 E a sorte grande no bilhete pela federal
 Todo mês
 Esperando, esperando, esperando
 [...]
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 E a mulher de Pedro
 Está esperando um filho
 Pra esperar também

É revelada ainda a origem do pedreiro: ele é a síntese do trabalhador nordestino que deixa sua terra natal para arriscar-se nos grandes centros urbanos da região sudeste. O próprio Chico revelou, em um discurso em que recebia o título de cidadão paulistano, que Pedro esperava o trem no subúrbio paulista. E Pedro continua esperando e esperando, e pensa em não querer nada mais que uma vida em que não tenha mais que esperar; e ao final o compositor brinca com a fonética e simula com as palavras o barulho do trem “que já vem, que já vem”.

Pedro pedreiro está esperando a morte
 Ou esperando o dia de voltar pro Norte
 [...]
 Pedro pedreiro quer voltar atrás
 Quer ser pedreiro pobre e nada mais
 Sem ficar esperando, esperando, esperando
 Esperando o sol
 Esperando o trem
 Esperando o aumento para o mês que vem
 Esperando um filho pra esperar também
 Esperando a festa
 Esperando a sorte
 Esperando a morte
 Esperando o norte
 Esperando o dia de esperar ninguém
 Esperando enfim nada mais além
 Da esperança aflita, bendita, infinita
 Do apito do trem

Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando
 Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
 Que já vem, que já vem, que já vem (etc.)

Esse é o panorama da obra musical de Chico na década de 1960: um conteúdo e uma estética influenciados por uma desilusão pessoal do compositor, mas que também tem seu contraponto em algumas expressões menos comuns em relação à característica predominante do momento.

Durante o período inicial da carreira de Chico, o ambiente brasileiro passava por um intenso frenesi ideológico, em grande medida, devido ao golpe militar de 1964. Antes da intervenção militar já havia certa mobilização participativa da população que passou a acreditar que podia interferir, de alguma forma, na política do país, a seu favor; o Brasil vivia um momento de politização. Teoricamente, com o golpe militar e a instauração de um regime mais austero no tratamento a seus opositores, essa agitação seria arrefecida, todavia, *a priori*, o regime não foi capaz de esvaziar a efervescência política esquerdizante que tomava conta do país. Após o golpe, a produção cultural da esquerda recrudescceu em quantidade e qualidade no teatro, na música, na literatura, feita por estudantes, intelectuais, artistas, jornalistas etc..

“Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e rio, cheias de marxismo, nas estréias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom.” (SCHWARZ, 1970).

Neste momento, a cultura gozava de certa liberdade de circulação. Isso porque todo material produzido pelos setores de esquerda se destinava a seu próprio consumo, ou seja, havia um grupo específico, formado principalmente por estudantes universitários, artistas e intelectuais, que se alimentava da própria produção cultural. Desta forma, este conteúdo não

era compartilhado com a grande massa e, por conseguinte, não apresentava nenhuma ameaça iminente ao governo. Por essa razão, os militares não impediram sua circulação, embora, pontualmente, fizessem uma ou outra restrição.

No ambiente artístico não poderia ser diferente. Alguns movimentos emergiram, principalmente, na música e no teatro, dos quais cabe apresentar de maneira breve as perspectivas e formas de atuação, com base no artigo *Cultura e política, 1964-1968*, de Roberto Schwarz.

O Tropicalismo é o movimento que salta aos olhos quando o assunto é a problemática que envolveu a sociedade brasileira após o golpe militar. Foi criado pelos músicos baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, que, segundo parte da imprensa, mantinham certa relação de discordância em relação à postura de Chico Buarque. Caetano e Gil são músicos experimentalistas e procuravam inovar a maneira de fazer música, enquanto que Chico permanecia dentro dos costumes brasileiros. Porém, sua destreza como compositor era tamanha que Caetano chegou a declarar que “Chico anda para frente arrastando a tradição”.

A proposta tropicalista era representar o Brasil, expor sua realidade, satirizando-a. O país que se moderniza com o governo militar é o mesmo que mantém as antigas estruturas que sustentam a exclusão social, a concentração de renda e de poder; porque a modernização fora conservadora, segundo os interesses do alto escalão. O tropicalismo, então, trata de alegorizar esse país em que coexistem o arcaico e o moderno, justapondo-os, ao representá-lo artisticamente. A palavra de ordem dos tropicalistas era a chamada antropofagia: trazer elementos de culturas estrangeiras, como a guitarra elétrica, e somá-los às tradições brasileiras, para serem utilizados como matéria-prima de suas produções artísticas. Na canção-monumento do tropicalismo, *Tropicália* (1968), de Caetano Veloso, pode-se perceber a síntese dessa oposição:

Viva a bossa, sa, sa
 Viva a palhoça, ça, ça, ça, ça
 [...]
 Viva Iracema, ma, ma
 Viva Ipanema, ma, ma, ma, ma
 [...]
 Viva a banda, da, da
 Carmem Miranda, da, da, da, da

O tropicalismo foi um movimento musical importante para compreender a realidade brasileira da época, mas não foi o único, o teatro também apareceu com bastante força, representado principalmente pelo Teatro Arena, dirigido por Augusto Boal, e pelo Teatro Oficina, dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Ambos, porém, apresentavam limitações estéticas. O Teatro Arena mantinha uma relação harmônica com a plateia: enquanto no palco

era encenado certo direito de liberdade de expressão, ainda que contrário à ditadura, calorosos aplausos de satisfação vinham do público; no entanto, a esquerda havia sido derrotada politicamente, o que tornava ilusório esse consenso com o público, gerando uma falsa sensação de triunfo. Já o Teatro Oficina é marcado por uma dinâmica de tensão entre o palco e a plateia. Havia uma interação “violenta” entre os atores e o público, a qual punha o espectador em estado de apreensão, com seus medos e suas fragilidades expostos. O objetivo do Oficina era apresentar, de forma chocante, à plateia, sua real condição ante a realidade do país, e não estabelecer uma relação amena como o Arena o fizera. A postura agressiva do Teatro Oficina, todavia, impunha-lhe uma complicação: essa maneira de atuação fazia-o assemelhar-se ao opressor que está do lado de fora, caracterizando um limite estético para esse tipo de proposta.

Nesse período, a obra musical de Chico Buarque não apresenta caráter intervencionista quanto ao momento político brasileiro, salvo por casos pontuais. Este quadro, no entanto, será revertido a partir de fins da década de 1960 e durante a década de 1970, quando o compositor se tornará no principal alvo da censura militar. Veremos, pois, este momento adiante.

4. POR ME DEIXAR RESPIRAR, POR ME DEIXAR EXISTIR

É outorgado o Ato Institucional nº 5. A data é 13 de dezembro de 1968, o governo é do general Costa e Silva, e o receio é de todos os populares. O AI-5 instituiu no Brasil um poder absoluto e de exceção, que vigorou de dezembro de 1968 a outubro de 1978. O decreto conferiu ao presidente da república autoridade ditatorial; algumas garantias previstas na Constituição Federal foram suspensas. O Congresso Nacional permaneceu de portas fechadas por cerca de um ano. O cenário de ditadura atingiu, por fim, seu nível de repressão mais patente, estabelecendo à população uma espécie de estado de clausura.

A situação política brasileira, de fato, não era a mais amena nem àquele indivíduo que não se deixava envolver em tais assuntos, que dirá àqueles que mantinham uma relação conflituosa com o regime. Por isso, boa parte dos artistas e dos intelectuais da época optou por deixar o país, e com Chico Buarque não foi diferente.

Além do fator político, outro condicionante impeliu o poeta a deixar o Brasil: a instabilidade que circundava sua imagem ante ao grande público. A peça *Roda viva*, escrita por Chico e estreada em 1968, foi considerada de natureza tropicalista, e causou grande espanto aos espectadores, pelo que Fernando de Barros e Silva chamou de “selvageria cênica”. Outro momento de desacordo ocorreu no 3º Festival Internacional da Canção, também de 1968. Disputavam o primeiro lugar: *Sabiá*, de Chico Buarque em parceria com Tom Jobim, e *Pra não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré. A plateia, por inteiro, estava a favor da canção de Vandré, por seu caráter direto e objetivo, de protesto contra a repressão do regime militar; entretanto, venceu a canção de Chico e Tom, cuja apresentação recebeu uma sonora vaia. Adélia Menezes (2002) sintetiza, de forma clara, o paradoxo que caracterizava a situação de Chico neste momento:

“Tachado de ‘passadista’ pelos tropicalistas hostilizados pela esquerda militante (pois não se filiavam, diretamente, num primeiro tempo, ao ‘protesto’ que vivia na época o seu tempo forte), Chico passa a ser considerado ‘reacionário’ também pela esquerda, enquanto ele próprio tinha problemas com a polícia política, entrando num esquema de quase prisão domiciliar”.

Havia sido desfeita a “única unanimidade nacional”, nas palavras de Millôr Fernandes.

Em janeiro de 1969, Chico embarcou com sua então esposa, a atriz Marieta Severo, primeiramente, para a França e, logo após, para a Itália. Estabelecido em Roma, a intenção do compositor era ficar apenas algumas semanas fora do país. Porém, foi convencido pelo antigo

amigo da família, Vinícius de Moraes, a permanecer afastado por mais tempo das terras tupiniquins, por medida de cautela.

A estada de Chico na Itália durou cerca 15 meses, nesse intervalo de tempo nasceu Silvia, a primeira filha do casal. O compositor não conseguiu ter o mesmo sucesso e reconhecimento que havia alcançado no Brasil, no início de sua carreira. Com dificuldades para compor, Chico gravou um disco compilando algumas de suas canções famosas, traduzindo-as para o italiano – como *Rotativa* e *Sogno di un carnevale*, respectivamente, *Roda-viva* e *Sonho de um carnaval* –, com arranjos do célebre maestro Ennio Morricone; o disco, não obstante, não deslanchou. Chico chegou, inclusive, a fazer algumas apresentações em parceria com Toquinho, outro artista brasileiro também exilado na Itália.

Entre todos esses desencontros, o compositor assina um contrato com uma gravadora do Brasil e, em contrapartida, é requerido a fazer um disco às pressas. Chico retorna ao país com o LP Chico Buarque de Holanda – vol.4, o qual significou, sem dúvida, uma ruptura na continuidade de sua obra, sendo considerado como o disco da “crise” pessoal do poeta. Chico chegou a declarar que foi o disco mais obscuro de sua carreira. Nele podemos perceber o caráter autocrítico do compositor em relação à sua obra, num momento de profunda de contestação. Nas palavras do próprio poeta: “foi um fechar para balanço”.

Nesse disco, temos dois exemplos de canções metalinguísticas: uma apresenta uma reflexão bem percebida pelo compositor sobre a relação com seu público, enquanto que a outra é uma espécie de desabafo de um Chico desacreditado, que questiona seus próprios motivos. As canções são, respectivamente, *Essa moça tá diferente* (1969) e *Agora falando sério* (1969).

Há duas formas de interpretar a canção *Essa moça tá diferente*: uma apresentada por Adélia Menezes e outra por Fernando de Barros e Silva. A primeira apresenta a canção como a maneira pela qual Chico traduz o afastamento de seu público. É inevitável a associação de que “a moça que está diferente” seja uma metáfora para o público, que não reconhece mais seu antigo compositor. Nas primeiras estrofes, Chico deixa transparecer uma crítica à mudança do gosto daqueles, cuja preferência estava nas formas tradicionais da música brasileira, e agora optam por algo “supermoderno”, embora não consigam deixar para trás o velho costume de sambar. O segundo estabelece uma relação entre a “moça que tá diferente” e a MPB, que não é a mesma de outros tempos: “decidida a se supermodernizar”.

Essa moça tá diferente
 Já não me conhece mais
 Está pra lá de pra frente
 Está me passando pra trás

Essa moça tá decidida
 A se supermodernizar
 Ela só samba escondida
 Que é pra ninguém reparar

Na terceira estrofe, há uma clara alusão à influência do movimento tropicalista, o que reforça a segunda possível interpretação da canção: a MPB que cedeu aos encantos do tropicalismo, deixando o tradicional de lado. Enquanto o poeta tenta cultivar “rosas e rimas”, algo entendido como ultrapassado, o público está mais avançado, acima dele, “desinventando o som”. Na quarta estrofe, a modernização volta ao primeiro plano: enquanto um antiquado “concerto de flautas” – oposição aos instrumentos elétricos – não mais enche os olhos, um “astronauta na televisão” chama a atenção.

Eu cultivo rosas e rimas
 Achando que é muito bom
 Ela me olha de cima
 E vai desinventar o som

Faço-lhe um concerto de flauta
 E não lhe desperto emoção
 Ela quer ver o astronauta
 Descer na televisão

Por fim, o compositor admite (numa tentativa de se enganar?) que, apesar dos desencontros e das desavenças, a “moça” ainda gosta dele. A canção termina com uma referência às moças de suas outras canções, que ficavam à janela, a saber: *Januária* e *Carolina*, e que não mais assistem à vida passivamente, mas “botam pra quebrar”.

Mas o que é que tem?
 Se do lado esquerdo do peito
 No fundo, ela ainda me quer bem
 [...]
 Essa moça é a tal da janela
 Que eu me cansei de cantar
 E agora está só na dela
 Botando só pra quebrar

Em *Agora falando sério*, na primeira estrofe, o compositor afirma não querer cantar a “cantiga bonita que se acredita que o mal espanta”, cuja referência está no dito popular “quem canta seus males espanta”. O “lirismo” engloba as antigas características de obra musical de Chico, que, doravante, serão rechaçadas; bem como o “sabiá” e “a banda”, que funcionam como referências metalinguísticas às canções do compositor:

Agora falando sério
 Eu queria não cantar
 A cantiga bonita
 Que se acredita
 Que o mal espanta
 Dou um chute no lirismo
 Um pega no cachorro
 E um tiro no sabiá
 Dou um fora no violino
 Faço a mala e corro
 Pra não ver banda passar

O compositor também demonstra sua vontade de fazer algo original, com liberdade de criação e uso de palavras, de maneira que não haja necessidade de se preocupar em compor sob a pressão e a repressão da censura. Logo após, apresenta a situação paradoxal que vige, transmitindo a ideia de que tudo está ao contrário:

Agora falando sério
 Eu queria não mentir
 Não queria enganar
 Driblar, iludir
 Tanto desencanto
 E você que está me ouvindo
 Quer saber o que está havendo
 Com as flores do meu quintal?
 O amor-perfeito, traindo
 A sempre-viva, morrendo
 E a rosa, cheirando mal

O interesse pela política havia sido reavivado dentro do compositor em fins de 1968, quando foi, nas palavras de Chico: “chamado à realidade. Realmente, aí, pisaram nos meus calos”⁷. Em se tratando de um artista, tal reaproximação não terá um melhor meio de tradução senão por sua própria obra. Esse efeito, no entanto, não é imediato, uma vez que Chico se encontra longe do país e com dificuldades para compor na Itália.

Chico retorna do exílio em 1970 e surpreende-se com o panorama que encontra. O país era outro e, quiçá, as pessoas também. Por conseguinte, o lirismo nostálgico, que marcou seu cancionário até então, será posto de lado, dando lugar a uma temática imbuída de uma pungente crítica social. Isso porque poeta passa a compreender a realidade sob outro prisma: não mais à procura de maneiras de evitá-la, a partir de situações que lhe permitam distanciar-se daquilo que lhe inflige, antes é capaz de captar o que está posto ao seu redor, entendendo como algo a ser combatido, e buscando o enfrentamento através do posicionamento crítico apresentado em suas composições. O tipo descrito é a chamada “canção de protesto”, que atingiu seu auge, na carreira de Chico, na década de 1970.

⁷ Entrevista dada ao jornal O Globo, em 17/07/1979. Disponível em www.chicobuarque.com.br. Acesso em 15/10/2013.

Segue-se a leitura feita do ambiente do país, sob a ótica do compositor, no momento de seu retorno:

Eu vim realmente começar a entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, vésperas de copa do mundo. Foi um susto chegar aqui e encontrar uma realidade que eu não imaginava. Em um ano e meio de distância dava pra notar. Aqueles carros entulhados com os "Brasil, ame-o ou deixe-o", ou ainda o "Ame-o ou morra" nos vidros de trás. Mas não tinha outra. Eu sabia que era o novo quadro, independentemente de choques ou não. "Muito bem, é aqui que eu vou viver." Que realmente eu já estava aqui de volta. Então fiz o *Apesar de você*.⁸

Na expressão de Fernando de Barros e Silva, “um censor desavisado” permitiu a gravação de *Apesar de Você* (1970). O sucesso estrondoso foi imediato e, rapidamente, a canção foi elevada a hino contra a repressão; o compacto com a gravação vendeu por volta de cem mil cópias. Com o pronome “você” sendo comumente associado à imagem do então presidente Médici, o LP teve sua circulação proibida um mês depois, e a gravadora foi fechada pelos militares. Mas o “estrago” já havia sido feito, a letra já estava na boca dos populares. Ao ser convocado para dar explicações sobre a letra e perguntado sobre quem seria o “você”, Chico respondeu-lhes: “uma mulher muito mandona, muito autoritária”. A canção seria liberada novamente oito anos mais tarde, no governo de Geisel. *Apesar de você* foi, sem dúvida, a canção de protesto mais conhecida e, também, a mais significativa de Chico Buarque. Por ser também a primeira, marcou o compositor “inimigo nº 1 da censura”. Analisemos, então, sua letra.

Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando de lado
E olhando pro chão, viu
Você que inventou esse estado
E inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar
O perdão

Num primeiro momento, o compositor apresenta a conjuntura na qual emerge seu canto. O *status quo* é regido por um poder autoritário e repressor que coíbe o comportamento das pessoas. Trata-se de uma metáfora para representar a ação do regime militar. Ao fim da estrofe, de maneira bastante sutil, Chico faz uma crítica aludindo à “reconfiguração constitucional” concedida pelo AI-5: a plenitude de poder ditatorial conferida ao presidente é

⁸ *Idem, ibidem.*

alegorizada pela “invenção do pecado”, enquanto que “Esqueceu-se de inventar / O perdão” faz referência à suspensão ao direito de *Habeas corpus*.

A canção vai se desenvolvendo em tom de ameaça a esse poder repressor e sua derrocada é tida como certa, ficando à mercê do “dia que há de vir”. A cada estrofe, as sucessivas ameaças se intensificam, culminando num prenúncio intimidador.

Onde vai se esconder
 [...]
 Vou cobrar com juro, juro
 [...]
 Você vai pagar e é dobrado
 [...]
 Você vai se amargar
 [...]
 Apesar de você
 Amanhã há de ser
 Outro dia
 Você vai se dar mal
 Etc. e tal

Outra característica dessa canção é a iminente supressão do estado atual das coisas, que apresenta um poder de contenção muito forte, por um estado vindouro, de caráter libertário e expansivo: “a escuridão”, “o grito contido”, “o samba no escuro”, “a tristeza”, darão lugar à “enorme euforia”, à “água nova brotando”, ao “jardim florescendo” e ao “raiar do dia”, o qual trará consigo todas as outras condições.

Ainda no quarto disco, temos a canção *Cara a cara*, que funciona como prévia da problemática que será mais bem desenvolvida em *Deus lhe pague*, do disco *Construção* (1971). Em *Cara a cara*, Chico trata do processo de dessensibilização do ser humano (“peito de lata”), cuja existência caminha para um estado de mecanização cada vez mais intenso. A televisão aparece na canção como sendo o elemento alienador, que atrofia a capacidade de reflexão do indivíduo, uma vez que lhe apresenta todo tipo de informação já pronta e “embalada”, apenas esperando para ser “entregue”, não exigindo nenhum esforço recíproco. Ademais, pode-se perceber uma crítica à sociedade de consumo desmedido, a qual impõe ao cidadão que para sentir-se mais realizado é necessário possuir determinado produto, nem que seja adquirido à prestação. E, para tanto, a televisão é o dispositivo de convencimento mais eficiente:

Tenho um peito de lata
 E um nó de gravata
 No coração
 [...]
 Tenho um metro quadrado
 Um olho vidrado
 E a televisão

Tenho um sorriso comprado
A prestação

Essa gradual dessensibilização está intimamente ligada à lógica de trabalho e de uso do tempo. Este é algo valioso e não deve ser despendido em ações consideradas improdutivas, o trabalhador deve preocupar-se com seu trabalho. O violão e a canção, como formas de entretenimento e causadoras de prazer, são dispensáveis, tendo em vista que não implicam em “produção material”. Desta forma, o que não está de acordo com essa lógica é tido como “inútil”:

Tenho uma pressa danada
Não paro pra nada
Não presto atenção
Nas cordas desse violão
Inútil

O maior embate produzido pela canção é a possibilidade de enfretamento do indivíduo consigo mesmo. Tal enfrentamento, no entanto, é absolutamente refutado. Como sendo parte de uma dinâmica engrenagem, a personagem insiste em mantê-la funcionando e, por conseguinte, prefere permanecer em seu estado de exploração e de alienação. Se a engrenagem parar, a personagem fica cara a cara com algo que só é revelado, pela letra, na última estrofe. Todavia, aquilo que “não se quer ver” é exatamente a própria condição existência; a personagem prefere não encarar sua própria realidade e descobrir que funciona como uma máquina.

Analisemos agora a canção *Deus lhe pague*, do disco *Construção* (1971). Nesse disco, o compositor apresenta um amadurecimento estético e uma aguda crítica social. A canção em questão é composta por uma sequência de seis quadras, que sempre terminam com um agradecimento: “Deus lhe pague”. Assim como a personagem de *Cara a cara*, em *Deus lhe pague*, o indivíduo configura-se pela total expropriação de sua consciência, enquanto ser humano:

Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
Por me deixar respirar, por me deixar existir
Deus lhe pague

Pelo prazer de chorar e pelo "estamos aí"
Pela piada no bar e o futebol pra aplaudir
Um crime pra comentar e um samba pra distrair
Deus lhe pague

Por essa praia, essa saia, pelas mulheres daqui
O amor malfeito depressa, fazer a barba e partir
Pelo domingo que é lindo, novela, missa e gibi
Deus lhe pague

Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça, desgraça, que a gente tem que tossir
 Pelos andaimes, pingentes, que a gente tem que cair
 Deus lhe pague

Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir
 Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir
 E pelo grito demente que nos ajuda a fugir
 Deus lhe pague

Pela mulher carpideira pra nos louvar e cuspir
 E pelas moscas-bicheiras a nos beijar e cobrir
 E pela paz derradeira que enfim vai nos redimir
 Deus lhe pague

O cidadão não tem controle sobre nenhum aspecto de sua vida, antes, todas as suas ações são “concedidas” por um poder superior, facilmente associado ao regime militar, que delega o que pode ser realizado. Inclusive o que há de mais fundamental à vida e à autonomia humanas, como a alimentação, o descanso, o sorrir e a própria existência. O “entretenimento permitido” também é lembrado por Chico: “futebol pra aplaudir”, “samba pra distrair”, principalmente com a conquista da Copa do Mundo de 1970, são formas de manter o indivíduo ocupado com algo de menor ou de nenhuma importância. Nesse caso, diferentemente de *Cara a cara*, quando o prazer é renegado em favor do trabalho, os momentos de distração são importantes para manter o trabalhador entorpecido e inativar sua capacidade crítica.

O comportamento sexual também sofre os efeitos dessa robotização do trabalhador. A rotina é muito dinamizada, as ações são realizadas de modo automático, sem que o indivíduo se dê conta do que está fazendo e do seu significado – esse, não por acaso, é o tema de *Cotidiano*: a imutabilidade da rotina de um trabalhador e de sua esposa: “todo dia ela faz tudo sempre igual”. “O amor malfeito depressa” retrata a clara deterioração das relações afetivas; trata-se, de veras, do homem funcionando como máquina. Novamente, a questão do entretenimento barato é trazida através das “mulheres”, da “praia”, da “novela” e do “gibi”.

Há uma possível intertextualidade ao citar os “andaimes, pingentes, que a gente tem que cair”, podendo tal verso ser relacionado ao acidente sofrido pelo operário da canção *Construção*, homônima ao disco. Há também quem associe o operário de *Construção* como sendo o Pedro, que esperava e esperava o trem, em *Pedro pedreiro*. Por outro lado, pode-se estabelecer uma leitura crítica a partir do uso de “de graça” e “desgraça”, de forma que, aquilo que é concedido sem nenhum ônus aparente (de graça), reverte-se em desgraça quando, na verdade, é mais uma forma de manter as relações e as estruturas de poder.

A crueldade do sistema é escancarada: a agonia diária, o ranger de dentes, o zunido incessante da cidade, levando o indivíduo à loucura, ao esgotamento físico e psicológico,

representado pelo “grito demente”, o qual cessa apenas com a vinda da “paz derradeira”, que, nesse caso, é a própria morte. Embora se trate da fala de uma personagem, ela se insere em um grupo que engloba mais e mais pessoas, na mesma condição que ela, o que pode ser notado pelo uso de “a gente” e de “nos”, a partir da quarta estrofe.

O constituinte sonoro também é muito importante para o efeito criado na totalidade da canção. Ao longo das estrofes, vão sendo somados novos instrumentos, que se sobrepõem e se confundem; por outro lado, um coro, mais alto que o próprio canto, também entra na composição, intensificando a variedade de sons.

Partido alto (1972) é mais uma das canções imbuídas de reflexão social, fazendo uma sátira à ideia popular de que Deus é brasileiro e que seria ele quem traria a solução para o problema da personagem. A canção passou pela censura e só foi liberada após dois versos serem modificados, a saber: “Na barriga da miséria, eu nasci brasileiro”, “brasileiro” sendo substituído por “batuqueiro”, e “Como é que pôs no mundo esta pouca titica”, sendo “pouca titica” substituído por “pobre coisica”.

Também de 1972, *Bom conselho* é uma canção que brinca com os provérbios populares, modificando seus sentidos de maneira a contradizê-los. Ou seja, uma forma de dizer que as coisas estavam ao contrário:

Está provado, quem espera nunca alcança
 [...]

 Faça como eu digo
 Faça como eu faço
 Aja duas vezes antes de pensar
 [...]

 Devagar é que não se vai longe

A ação da censura em relação a Chico estava ficando cada vez mais severa. Em 1973, o compositor, ao lado de Ruy Guerra, escreveu a peça de teatro *Calabar*, a qual foi liberada num primeiro momento para os ensaios, mas, logo após, foi proibida pelos censores, que não apresentaram os motivos, e liberada apenas em 1980. Segundo Silva (2004, p.74-75), a peça

“havia se inspirado na figura de João Domingos Calabar (1600-35), mulato nascido em Pernambuco que desertou das tropas portuguesas em 1632 para lutar ao lado dos holandeses. Capturado numa emboscada, ele seria esquartejado pelos homens fiéis à coroa. A motivação do projeto de Chico e Ruy Guerra era clara: aquele que passou à história como protótipo do traidor da causa portuguesa poderia – por que não? – ser visto como defensor da liberdade.

Havia na peça[...] uma analogia entre Calabar e Carlos Lamarca, o capitão do exército que desertara em 1969 para integrar a guerrilha armada”.

Em 1973, também foi censurada a canção *Cálice*, a qual teria sido liberada apenas em 1978. Analisaremos essa importantíssima canção à frente.

Ciente de que seu nome já havia sido marcado pelos censores e num momento que, segundo ele, a cada três músicas enviadas para a censura apenas uma passava, Chico se valeu de uma estratégia que criou uma situação um tanto cômica. O compositor criou dois pseudônimos: os irmãos Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Sob eles o poeta carioca conseguiu aprovar duas letras e gravá-las no disco *Sinal fechado* (1974), *Acorda amor e Jorge Maravilha*, ambas também de 1974.

A canção *Acorda amor* é da época do governo Médici. A chamada Doutrina de Segurança Nacional era responsável pela sensação de receio e insegurança, que são apresentadas na canção. A associação às práticas repressivas da ditadura é imediata (“era a dura, numa muita escura viatura”). Uma alegoria que retrata as prisões na calada da noite, as quais desapareciam com os “infratores” e ninguém ficava sabendo:

Mas depois de um ano eu não vindo
Ponha a roupa de domingo e pode me esquecer

Já *Jorge Maravilha* ficou muito conhecida por seu refrão que dizia: “você não gosta de mim, mas sua filha gosta”. Embora Chico negue, o verso foi rapidamente classificado como se referindo ao então presidente Ernesto Geisel. Em sua defesa, o compositor alega que fez o refrão em alusão a um censor que, no elevador, pediu um autógrafo para sua filha, em um dos interrogatórios que Chico foi convocado a comparecer.

Julinho da Adelaide jamais aparecia em público, sua justificativa é que tinha duas cicatrizes no rosto porque foi atingido pelo violão que Sérgio Ricardo arremessou contra o público, no festival de 1967. Em entrevista ao jornal *Última Hora*, em 1974, Julinho disse ser literalmente marcado pela Música Popular Brasileira. Um ano depois foi publicada uma reportagem no *Jornal do Brasil* revelando toda farsa. O constrangimento da censura foi grande e, juntamente com a letra, passaram a ser exigidos alguns dados do compositor como CIC e RG.

Voltemos à canção *Cálice*. Foi composta em 1973, em parceria com Gilberto Gil, porém, foi lançada no disco *Chico Buarque*, de 1978. A gravação teve a participação de Milton Nascimento. Logo no título, há a mais evidente das metáforas usadas pelo compositor: a homofonia entre “cálice” e “cale-se”. Como forma de representar os níveis de coação e de amordaçamento, aos quais a população esteve submetida, provocados pelo sistema repressor, o “cale-se” se tornou uma das características estruturais de uma sociedade regida sob o signo do medo. E esse “cale-se” foi materializado em uma das apresentações de Chico Buarque. A letra já havia sido publicada em jornal, mas durante um show, em 1973, cujo título foi Phono

73, a canção foi censurada. Os microfones foram desligados um a um, e Chico e Gil não conseguiram fazer a apresentação. Esse episódio representa o auge do enfrentamento artístico à repressão militar.

O foco de *Cálice* não é o silêncio vazio causado pelo aparato repressor. A canção traz o silêncio causado pelo abafamento de todas as vozes que gritam e protestam contra a “realidade morta”. Ainda que o sistema possa calar a voz, o sentimento de luta que eclode do peito ainda permanece e, por isso, não há silêncio na cidade, no primeiro sentido abordado. Na primeira estrofe, a progressão das rimas causa uma quebra de expectativa no ouvinte, ao surgir a palavra “outra”, quando a rima era com a palavra “escuta”, e o esperado seria um xingamento. Este não foi um artifício linguístico para driblar a censura, uma vez que o palavirão sugerido torna-se claro com o decorrer dos versos. Todavia, é uma forma de reforçar aquilo que não é dito, mas que está no subconsciente coletivo.

Como beber dessa bebida amarga
 Tragar a dor, engolir a labuta
 Mesmo calada a boca, resta o peito
 Silêncio na cidade não se escuta
 De que me vale ser filho da santa
 Melhor seria ser filho da outra
 Outra realidade menos morta
 Tanta mentira, tanta força bruta

A sensação de insegurança que figura em *Acorda amor* é novamente ressaltada e, desta vez, acompanhada da impossibilidade de atuação do indivíduo reprimido. Logo após, o “grito demente”, de *Deus lhe pague*, aparece aqui como “grito desumano”. Enquanto que naquela canção o grito representava uma maneira de fugir da realidade, em *Cálice*, o grito é uma das maneiras de mostrar um posicionamento contrário e contestador:

Como é difícil acordar calado
 Se na calada da noite eu me dano
 Quero lançar um grito desumano
 Que é uma maneira de ser escutado
 Esse silêncio todo me atordoia
 Atordoado eu permaneço atento
 Na arquibancada pra a qualquer momento
 Ver emergir o monstro da lagoa

A última estrofe admite a possibilidade de o atual estado de caos um dia fazer parte da história, e não mais ser realidade concreta. Os poetas apresentam o desejo por liberdade, o qual significa, também, criar um padrão de conduta que não esteja submisso a nenhum tipo de regra já existente; e o desejo de responder por tais ações. A vontade de libertar-se do jugo opressor também se mostra sob a forma de domínio psicológico e, por isso, o eu-lírico deseja ver-se livre da “cabeça” e do “juízo” impostos pelo regime:

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar o meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me esqueça

Em *Cálice*, a parte musical também contribui para intensificar a proposta dos autores. A introdução é feita apenas por vozes. Estas voltam a aparecer ora dando sustentação ao canto, ora exclamando “cale-se” no meio da estrofe.

A relação entre Chico Buarque e a censura foi, de fato, uma relação de tensão. A escolha por assumir esse enfrentamento trouxe consequências diretas para a vida e para a obra do compositor. Cabe ressaltar que tal embate não se esgota pelas canções analisadas. Chico teve dificuldades com a censura durante toda a década de 1970, as quais são apresentadas na canção *Hino de Duran* (1979), em que o compositor apresenta o lado mais obscuro e perigoso daquele que resiste ao sistema:

Se tu falas muitas palavras sutis
 E gostas de senhas, sussurros, ardis
 A lei tem ouvidos pra te delatar
 Nas pedras do teu próprio lar
 [...]
 Se vives nas sombras, freqüentas porões
 Se tramas assaltos ou revoluções
 A lei te procura amanhã de manhã
 Com seu faro de dobermann

Questões sociais permeiam toda a obra musical de Chico Buarque, inclusive após o arrefecimento da censura e o fim do regime militar. Veremos, adiante, como se deu essa nova forma de expressão e intervenção social.

5. AQUELA AQUARELA MUDOU

Ao final da década de 1970, o regime militar brasileiro já dava sinais de seu desgaste e seu fim apresentava-se como inevitável. Esse momento é muito bem captado por Chico em *Bye bye, Brasil* (1979), do disco *Vida* (1980), canção composta quando da reabertura e da anistia políticas no país. Já com pouca ou nenhuma dificuldade com a censura, em *Bye bye, Brasil*, Chico traz como tema a transfiguração do país, após a “modernização” trazida pelo golpe militar, que suspendeu o projeto utópico nacional, iniciado na década de 1950.

A história da canção se desenrola através de uma conversa por telefone entre um indivíduo em terras brasileiras e uma mulher que se encontra distante dele. Enquanto o eu-lírico enfrenta dificuldades para manter contato, ele vai expondo a ela a situação excêntrica que se revela em todos os cantos do país: o “fliporama em Macau”, o “Bee Gees no tabariz”, o “índio vidrado na calça Lee”. Trata-se da modernização trazida pelo “milagre econômico”, modernização conservadora que acentuou as disparidades sociais. De certa forma, é a ratificação da problemática tropicalista; a alegoria brasileira que justapõe o arcaico e o moderno agora torna-se concreta. Silva (2004, p. 91) sintetiza a situação do homem que fala ao telefone, que, de maneira geral, representa o brasileiro comum, da seguinte forma:

“Dividido entre a reminiscência de um passado idealizado que o reconforta – ‘a saudade da roça e sertão’ – e a expectativa diante de um futuro que de certa forma já se realizou – e é portanto uma miragem –, o sujeito ao telefone se sente como um ‘jiló’, condenado a um presente que não tem mais fim – ‘o sol nunca mais vai se pôr’, diz o último verso da canção.”

Cerca de cinco anos mais tarde, seriam apresentadas, no disco *Chico Buarque* (1984), as canções *Pelas tabelas* (1984) e *Vai passar* (1984), ambas compostas sob a ótica de uma realidade brasileira específica: o ápice do período de redemocratização do país, com a campanha das *Diretas já*. O movimento popular ganhou o apoio de milhões de pessoas, que foram às ruas a fim de pressionar o Congresso Nacional a aprovar a Emenda Dante de Oliveira, cujo nome se deveu ao parlamentar que a propôs. A proposta de emenda constitucional, que reestabelecia o voto direto para eleições presidenciais, no entanto, não foi aprovada pelo Poder Legislativo.

Vai passar, composta em parceria com o pianista Francis Hime, é um samba-enredo tradicional que conta a história de um povo e de um país lesados historicamente e que encontram a redenção no carnaval, apresentado nesta canção como “uma alegria fugaz, uma ofegante epidemia”. A música remonta um pouco da história brasileira, relacionando-a com a

realidade então atual, e apresentando suas marcas de continuidade. O samba de momento passará pela mesma avenida que, há tempos atrás, a população comemorava suas festas e deixava o rastro de sua difícil lida.

Vai passar
 Nessa avenida um samba popular
 Cada paralelepípedo da velha cidade
 Essa noite vai se arrepiar
 Ao lembrar
 Que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos ancestrais

Esse tempo passado é apresentado, logo em seguida, como uma “página infeliz da nossa história”, arrancada e esquecida da mente dos brasileiros mais jovens. O compositor revela também os prejuízos econômicos sofridos por esse país que, ao longo do tempo, só fez aumentar sua dívida externa, desde os “acordos” estabelecidos na era colonial, os quais beneficiavam apenas um dos concordantes.

Todo esse débito produzido ao longo da história é resolvido, no entanto, de um modo bem brasileiro. O carnaval aparece mais uma vez como forma de conciliação de embates e de supressão da realidade por alguns momentos. No carnaval entram em cena os “barões famintos”, os “Napoleões retintos” e “os pigmeus do *boulevard*”: por trás da fantasia poderia estar uma pessoa comum, revelando contradições, como um faminto travestido de barão. Todos se encontram na grande festa, na “evolução da liberdade” cada um pode transformar-se em qualquer dessas figuras e, por isso, a população em delírio carrega aquilo que o compositor denomina “o estandarte do sanatório geral”.

Em *Pelas tabelas* a referência ao movimento das *Diretas já* é imediata. A canção apresenta um momento de confusão intensa tanto nas ruas quanto na própria cabeça do compositor:

Ando com minha cabeça já pelas tabelas
 Claro que ninguém se toca com minha aflição
 Quando vi todo mundo na rua de blusa amarela
 Eu achei que era ela puxando um cordão
 Oito horas e danço de blusa amarela
 Minha cabeça talvez faça as pazes assim
 Quando ouvi a cidade de noite batendo as panelas
 Eu pensei que era ela voltando pra
 Minha cabeça de noite batendo panelas
 Provavelmente não deixa a cidade dormir
 Quando vi um bocado de gente descendo as favelas
 Eu achei que era o povo que vinha pedir
 A cabeça de um homem que olhava as favelas
 Minha cabeça rolando no Maracanã

Quando vi a galera aplaudindo de pé as tabelas
 Eu jurei que era ela que vinha chegando
 Com minha cabeça já numa baixela

O eu-lírico afirma ter visto a multidão vestida de amarelo, não por acaso, cor da camisa da seleção nacional de futebol, num gesto de afirmação do sentimento nacionalista que era parte dos manifestantes. Como a aglomeração de pessoas tivesse notável grandeza, o compositor a assemelhou a um bloco de carnaval, o qual era comandado por *ela*, que, em termos metafóricos, referia-se à tão esperada Democracia. Logo após, a própria personagem se insere na movimentação e apresenta-se também de blusa amarela, na esperança de ter feito a melhor escolha (“minha cabeça talvez faça as pazes assim”). Chico também faz referência ao tradicional barulho feito com painéis durante as manifestações populares, cujo efeito se converteu em não deixar a cidade dormir – talvez, uma metáfora para dizer que a população não deixaria essa oportunidade passar despercebida.

“Há ainda mais um aspecto importante a acrescentar. No turbilhão de imagens que a canção põe em circulação, algumas delas investem o povo, ou o coletivo, de uma fúria destruidora que se volta ora contra um opressor anônimo (‘Eu achei que era o povo que vinha pedir a cabeça dum home que olhava as favelas’), ora contra o próprio compositor (‘Minha cabeça rolando no Maracanã’ e ‘Com minha cabeça já numa baixela’). O transe popular, que em ‘Vai passar’ se resolvia numa festa carnavalesca, agora, em ‘Pelas tabelas’, assume feições bárbaras” (SILVA, 2004, p. 93-94).

A melodia da canção corrobora a compreensão dessa barafunda de eventos simultâneos. Os versos são inextricáveis e se ordenam de forma que o último de uma estrofe se torne o primeiro da estrofe subsequente, o que contribui para uma noção de circularidade musical.

Essas duas últimas canções comentadas se tornaram representativas para esse período de transição democrática na história recente de nosso país. A leitura das questões que emergem da realidade brasileira e a transposição para sua obra são características marcantes em Chico Buarque. Mesmo após a ditadura militar, isso irá se manter, ainda que com menor frequência e atenção do público. Daremos um pequeno salto para os dois últimos discos lançados pelo compositor, quais sejam, *Carioca* (2006) e *Chico* (2011), para comprovar que essa capacidade de internalização das questões sociais de sua obra se mantém ainda nas composições mais recentes, com exemplos pontuais. Cabe lembrar que, nesse momento, a conjuntura brasileira é outra: tornamo-nos um país de governo democrático, de economia forte no cenário mundial, que se modernizou bastante, porém, em direção ao conservadorismo, o que acentuou a desigualdade e a segregação sociais.

Começamos por *Carioca*. Esse foi um CD cujo propósito era referenciar as canções às características da capital fluminense; na própria capa há um esboço do mapa de uma parte da cidade. Embora o disco seja sobre o Rio de Janeiro, Chico revela que o título é uma homenagem aos paulistas, pois, quando morava em São Paulo, era chamado de carioca.

Dentre as doze faixas que compõem o disco, destacamos a canção *Subúrbio*, como aquela dotada de caráter social crítico. Aliás, esta foi, segundo o próprio compositor, a última canção a ser terminada para o disco. *Subúrbio* é uma espécie de samba-canção que expõe a geografia carioca, explorando o lado da periferia da cidade e sua dura realidade. Logo na primeira estrofe, é dado o cenário:

Lá não tem brisa
 Não tem verde-azuis
 Não tem frescura nem atrevimento
 Lá não figura no mapa
 No avesso da montanha, é labirinto
 É contra-senha, é cara a tapa

– a brisa, comumente associada ao alívio, não existe lá; verde-azuis, gradação de cores que compõe o cenário da orla carioca – o encontro entre o céu e o mar –, não acontece na periferia; um lugar desimportante, que na cartografia municipal não está presente, uma vez que está do outro lado da montanha – zona sul –; e suas ruas se atam e se desatam formando um confuso labirinto.

De imediato, percebe-se que o eu-lírico descreve o subúrbio estando fora dele, devido ao advérbio “lá”, que inicia a canção. Outra atitude a ser notada é a convocação feita pelo eu-lírico, ao longo de toda canção: além de descrever as características do subúrbio, de maneira generalizada, ele convida os diversos territórios específicos que o compõem a vir e dar seu recado: “fala, Penha”, “fala, Madureira”, “fala, Realengo”. Na segunda estrofe, corroborando a ideia de ausência de figuração no mapa da cidade, o cantor declara: “teus exus não têm turistas, não sai foto nas revistas, lá tem Jesus e está de costas”. Este último verso relaciona a posição da estátua-monumento da cidade, o Cristo Redentor, que está de braços abertos “abençoando” uma parte do território, enquanto dá as costas para outra. Ao convocar os bairros à conversa, o eu-lírico também pede que tragam suas tradições, suas culturas e suas diferentes formas de expressão:

Vai, faz ouvir os acordes do choro-canção
 Traz as cabrochas e a roda de samba
 Dança teu funk, o rock, forró, pagode
 Teu hip-hop
 Fala na língua do rap

Subúrbio se revela mais aguda e mais seca ao tratar da realidade da população trabalhadora, se comparada com *Gente humilde* (1969), outra canção do poeta, de temática parecida. A canção mais antiga trata essa realidade de forma romântica, idealizando o local e a sua gente. Enquanto que a mais recente é mais dura e direta ao abordar a periferia, explicitando suas contrariedades.

Ao fim da canção, é demonstrada a preocupação com as oportunidades da população que vive nessas regiões, as dificuldades apresentadas são inúmeras. Além disso, o compositor faz uma citação à canção *Águas de março*, de Tom Jobim, mudando o verso para que se adeque ao seu propósito:

Que futuro tem
 Aquela gente toda
 Perdido em ti
 Eu ando em roda
 É pau, é pedra
 É fim de linha
 É lenha, é fogo, é foda

Subúrbio é, portanto, a expressão de um dos problemas mais dramáticos da cidade do Rio de Janeiro: a gritante desigualdade social e sua conseqüente segregação sócio-espacial.

O último CD lançado pelo compositor, *Chico* (2011), contém 10 faixas e foi bem avaliado pela crítica especializada. A temática predominante do novo trabalho é o amor, entretanto, a canção que nos salta aos olhos é *Sinhá*, a última faixa do disco. A música em destaque retorna à sociedade escravista e conta a história de um negro que, supostamente, teria assistido sua Sinhá tomar banho no açude e, por isso, está a ser castigado pelo senhor da fazenda. A música, de parceria com João Bosco, dialoga todo tempo com a letra; na introdução e no intervalo entre estrofes, os sons produzidos por vozes e instrumentos assemelham-se aos cantos entoados pelos negros durante seus ritos e, inclusive, pode-se perceber uma espécie de estalo parecido com o de um chicote, castigando o escravo.

A canção se constrói através da argumentação do negro em sua própria defesa e, em sua fala, Chico traz alguns pontos importantes desse período histórico. Desde o início, o escravo alega não saber do banho de Sinhá, e apela inocência para seu alzo com declarações que evidenciam a influência religiosa exercida sobre seu povo, como em: “por Deus Nosso Senhor”, “me benzo com sinal da Santa Cruz” e “eu choro em Iorubá, mas oro por Jesus”. O escravo se defende ainda na primeira estrofe, dizendo que não é de seu feitio fazer esse tipo de coisa e, ainda que quisesse, sua vista deteriorada pela idade não permitiria. A ideia de diferença racial também é apresentada na canção: o senhor é colocado, pelo próprio escravo, como superior a ele e não carece de açoitá-lo: “por que me faz tão mal com olhos tão azuis?”:

Se a dona se banhou
 Eu não estava lá
 Por Deus Nosso Senhor
 Eu não olhei Sinhá
 Estava lá na roça
 Sou de olhar ninguém
 Não tenho mais cobiça
 Nem enxergo bem

Para que me pôr no tronco
 Para que me aleijar
 Eu juro a vosmecê
 Que nunca vi Sinhá
 Por que me faz tão mal
 Com olhos tão azuis
 Me benzo com o sinal
 Da santa cruz

A partir da terceira estrofe, o escravo admite ter ido ao açude, porém, diz que estava apenas seguindo a sabiá e admirando a flora local. Com isso, ele admite que esteve no açude ao mesmo tempo que Sinhá e que, se acaso ela tivesse se despido, ele já estaria longe neste momento. O castigo então imposto seria vazar os olhos do escravo, que clamava desesperadamente por misericórdia:

Eu só cheguei no açude
 Atrás da sabiá
 Olhava o arvoredado
 Eu não olhei Sinhá
 Se a dona se despiu
 Eu já andava além
 Estava na moenda
 Estava para Xerém

Por que talhar meu corpo
 Eu não olhei Sinhá
 Para que que vosmencê
 Meus olhos vai furar
 Eu choro em iorubá
 Mas oro por Jesus
 Para que que vassuncê
 Me tira a luz

Ao fim da canção, surge um novo componente: a história que até então era narrada pelo próprio escravo é, na verdade, contada/cantada por um outro indivíduo. O cantor em questão é um homem mestiço, herdeiro de uma “voz do pelourinho e ares de senhor”. Sua ligação com o enredo parece ser de bastante proximidade. É revelado que, de fato, o escravo “enfeitou” a Sinhá e, talvez, dessa relação tenha surgido o homem que nos conta a história.

E assim vai se encerrar
 O conto de um cantor
 Com voz do pelourinho
 E ares de senhor
 Cantor atormentado
 Herdeiro sarará
 Do nome e do renome

De um feroz senhor de engenho
E das mandingas de um escravo
Que no engenho enfeitiçou Sinhá

Estas são algumas das nuances históricas e sociais que permeiam a obra do compositor carioca, as quais não se limitam apenas às canções expostas neste trabalho. Apesar do passar dos anos, essa é uma capacidade – de absorver as problemáticas do país – que se apresenta durante toda sua carreira, ora com mais intensidade, ora com menos. Esperemos pelas suas próximas composições para descobrirmos novos olhares e novas leituras de um poeta sobre seu país.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise das letras de Chico Buarque, e levando em conta o pano de fundo histórico no qual foram compostas, podemos perceber como os diferentes momentos da história brasileira recente – e, pontualmente, até mesmo da mais antiga–, são parte integrante do cancionário do compositor carioca. Desde o período de sua formação musical, quando do projeto utópico de nacional-desenvolvimentismo; passando pelo seu amadurecimento estético e pelos seguintes momentos de tensão com o regime militar e o aparato de censura; pelo período de transição após o fim do governo militar, até o momento atual do Brasil, mais tranquilo em relação aos passados. “Nenhum outro compositor ou escritor contemporâneo resume como Chico Buarque a trajetória do Brasil, de 1964 até hoje” (SILVA, 2004).

Chico Buarque de Holanda é, portanto, um compositor de importância singular no meio artístico nacional. A isso se deve sua capacidade de captar – durante o decorrer de sua carreira – os problemas sociais específicos de cada conjuntura brasileira e transformá-los em música, sem que isso significasse perda na qualidade e no refinamento artísticos de sua obra. Suas canções tratam tanto de assuntos concernentes à ordem do dia quanto de temáticas mais líricas, ambos em uma linguagem próxima do cotidiano, o que certamente colaborou para a empatia com o público.

A pesquisa pretendeu estabelecer uma relação entre a obra musical de Chico Buarque e a história brasileira, a partir da segunda metade do século passado. A importância do presente trabalho se revela como forma de explicitar essa relação tão próxima e tão significativa para história e para a cultura brasileiras.

REFERÊNCIAS

- BORGES, A. E. **República Bossa Nova: o encontro entre a música e a política (1956-1960)**. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 76, setembro de 2007. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/076/76borges.htm>>. Acesso em 07/04/2013.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Música popular brasileira, política e utopia em Chico Buarque**. Revista eletrônica *Recorte*, ano 9, nº 2, out de 2012.
- MAMMÍ, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova**. *Revista Novos Estudos*, nº 34, nov de 1992.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. 3ª ed. ampl.. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular**. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 15, n. 43, jun de 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext>. Acesso em 06/04/13.
- Juscelino Kubitschek**. Consultado em 06 de abr de 2013. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Juscelino_Kubitschek>.
- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- SALOMÃO, Graziela. **A vida de Chico Buarque de Hollanda**. *Revista Época*, jun de 2004.
- SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964 – 1969**. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.

BIBLIOGRAFIA

- BORGES, A. E. **República Bossa Nova: o encontro entre a música e a política (1956-1960)**. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 76, setembro de 2007. Disponível em <<http://www.espacoacademico.com.br/076/76borges.htm>>. Acesso em 07/04/2013.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. **Música popular brasileira, política e utopia em Chico Buarque**. Revista eletrônica *Recorte*, ano 9, nº 2, out de 2012.
- MAMMÍ, Lorenzo. **João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova**. *Revista Novos Estudos*, nº 34, nov de 1992.
- MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque**. 3ª ed. ampl.. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular**. *Rev. bras. Ci. Soc.*, São Paulo, v. 15, n. 43, jun de 2000. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext>. Acesso em 06/04/13.
- Juscelino Kubitschek**. Consultado em 06 de abr de 2013. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Juscelino_Kubitschek>.
- PERRONE, Charles A. **Letras e letras da música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Elo, 1988.
- SALOMÃO, Graziela. **A vida de Chico Buarque de Hollanda**. *Revista Época*, jun de 2004.
- SILVA, Fernando de Barros e. **Chico Buarque**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política, 1964 – 1969**. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1978.