



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
CURSO DE HISTÓRIA

Samuel Ribeiro Lemes

Sinal Fechado: Um disco de interpretações e sua relação com as canções autorais de Chico Buarque e o período histórico sob uma perspectiva político-social

Florianópolis
2024

Samuel Ribeiro Lemes

Sinal Fechado: Um disco de interpretações e sua relação com as canções autorais de Chico Buarque e o período histórico sob uma perspectiva político-social

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao curso de História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientador: Prof. Márcio Roberto Voigt, Dr.

Florianópolis

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela
BU/UFSC. Dados inseridos pelo próprio autor

Lemes, Samuel Ribeiro

Sinal Fechado : um disco de interpretações e sua
relação com as canções autorais de Chico Buarque e o
período histórico sob uma perspectiva político-social /
Samuel Ribeiro Lemes ; orientador, Márcio Roberto Voigt,
2024.

114 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. História. 2. Sinal Fechado. 3. Chico Buarque. 4.
período Geisel. I. Voigt, Márcio Roberto. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em História. III.
Título.

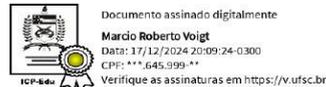
**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
COLEGIADO DO CURSO DE GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ATA DE DEFESA DE TCC EM HISTÓRIA

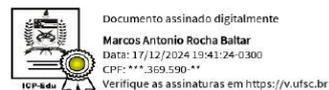
Aos doze dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e quatro, às catorze horas por videoconferência reuniu-se a Banca Examinadora composta pelo Professor Márcio Roberto Voigt, Orientador e Presidente, pelo (a) Professor(a) Marcos Antonio Rocha Baltar, Titular da Banca, e pelo(a) Professor(a) Daniel Henrique França Lunardelli, Suplente, designados(as) pela Portaria nº 36/2024/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirem o Trabalho de Conclusão de Curso do acadêmico **Samuel Ribeiro Lemes**, subordinado ao título: **”Sinal Fechado: Um disco de interpretações e sua relação com as canções autorais de Chico Buarque e o período histórico sob uma perspectiva político-social”**. Aberta a Sessão pelo (a) Senhor(a) Presidente, o(a) acadêmico(a) expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o(a) mesmo(a) foi arguido(a) pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo o candidato recebido do Professor Márcio Roberto Voigt a nota final ...10...., do(a) Professor(a) Marcos Antonio Rocha Baltar a nota final ..10... e do(a) Professor(a) Daniel Henrique França Lunardelli a nota final ...10..; sendo aprovado(a) com a nota final ...10... O(A) acadêmico(a) deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia 17 de dezembro de dois mil e vinte e quatro. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo(a) candidato(a).

Florianópolis, 12 de dezembro de 2024.

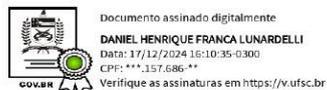
Banca Examinadora:



Prof. Márcio Roberto Voigt

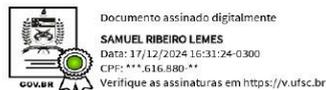


Prof. Marcos Antonio Rocha Baltar



Prof. Daniel Henrique França Lunardelli

Candidato Samuel Ribeiro Lemes





UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA CENTRO
DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico(a) Samuel Ribeiro Lemes, matrícula n.º 16204479, entregou a versão final de seu TCC cujo título é “Sinal Fechado: Um disco de interpretações e sua relação com as canções autorais de Chico Buarque e o período histórico sob uma perspectiva político-social”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 17 de dezembro de 2024.



Documento assinado digitalmente

Marcio Roberto Voigt

Data: 17/12/2024 20:14:40-0300

CPF: ***.645.999-**

Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador(a)

RESUMO

O presente trabalho busca relacionar o álbum de interpretações “Sinal Fechado”, lançado em 1974 por Chico Buarque ao seu próprio modo de compor canções de cunho político-social. Busca também articulá-lo a pontos específicos do período que demonstram o descontentamento popular com o regime militar no primeiro ano do governo Geisel. Por meio de revisão bibliográfica, apresentou-se a construção e a desconstrução da imagem de Chico Buarque como um “bom moço” para, posteriormente, ser visto como um compositor combativo contra a ditadura militar. Demonstrou-se ainda alguns dos artifícios utilizados para burlar a censura em suas canções em períodos anteriores a 1974. E a partir de um estudo interdisciplinar, levando em consideração o campo Historiográfico e a área da Letras, foram feitas análises das canções “Filosofia”, “Você Não Sabe Amar” e “Lágrima”, todas do álbum supracitado, relacionando-as aos artifícios já demonstrados e aos pontos específicos apresentados sobre o descontentamento no período. Para isso, o trabalho baseou-se na metodologia desenvolvida por Marcos Napolitano em seu livro História e Música. Concluímos que o álbum “Sinal Fechado” permite uma interpretação que o relacione ao próprio fazer poético-musical de Chico Buarque, além de ser um álbum que, em termos quantitativos, pode ser lido majoritariamente como um álbum voltado às questões político-sociais do período.

Palavras-chave: sinal fechado; Chico Buarque; período Geisel.

ABSTRACT

This work seeks to relate the album of interpretations “Sinal Fechado”, released in 1974 by Chico Buarque to his own way of composing songs of a social-political nature, also linking it to specific points that demonstrate popular discontent in the first period of the Geisel government, the period in which the album was produced and released. By means of a bibliographical review, the aim was to present the construction and deconstruction of Chico Buarque's image as a “good guy” so that he could later be seen as a combative composer against the military dictatorship. It also showed some of the tricks used to circumvent censorship in his songs in periods before 1974. Based on an interdisciplinary study, taking into account the fields of History and Literature, we analyzed the songs “Filosofia”, “Você Não Sabe Amar” and “Lágrima”, all from the aforementioned album, relating them to the devices already demonstrated and the specific points made about discontent in the period. The work was based on the methodology developed by Marcos Napolitano in his book *História e Música*. We conclude that the album “Sinal Fechado” allows an interpretation that relates it to Chico Buarque's own poetic-musical work, as well as being an album that, in quantitative terms, can be read mostly as an album focused on the political and social issues of the period.

Keywords: sinal fechado; Chico Buarque; Geisel period.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	09
2	CAPÍTULO 1 - ELE VINHA SEM MUITA CONVERSA.....	14
2.1	A TEMÁTICA SOCIAL E O PERÍODO INICIAL.....	16
2.2	OS PRIMEIROS PROBLEMAS: TAMANDARÉ E RODAVIVA.....	21
2.3	A MÚSICA BRASILEIRA PÓS AI-5.....	25
2.4	EXÍLIO E RETORNO AO BRASIL.....	32
3	CAPÍTULO 2 - PASSA PELA FRESTA DA CESTA E RESTA A VIDA.....	36
3.1	“APESAR DE VOCÊ” DO COMPACTO COM “DESALENTO” (1970).....	38
3.2	“VALSINHA” DO ÁLBUM “CONSTRUÇÃO” (1971).....	44
3.3	“QUANDO O CARNAVAL CHEGAR” DA TRILHA SONORA DO FILME HOMÔNIMO (1972).....	50
3.4	“FADO TROPICAL” DA TRILHA SONORA DA PEÇA “CALABAR”.....	55
4	CAPÍTULO 3 - “SINAL FECHADO” E O DESGASTE DA DITADURA.....	62
4.1	O ÁLBUM “SINAL FECHADO” (1974).....	63
4.2	O DESCONTENTAMENTO POPULAR NO PRIMEIRO PERÍODO DO GOVERNO GEISEL.....	74
4.3	METODOLOGIA DE ANÁLISE: “SINAL FECHADO” E O DESGASTE DO REGIME MILITAR.....	81
4.3.1	“Vou Fingindo Que Sou Rico”: Análise de “Filosofia”.....	84
4.3.2	“O Nosso Amor Parou Aqui”: Análise De “Você Não Sabe Amar”.....	90
4.3.3	”Nenhuma Lágrima, Derramei Por Você”: Análise de “Lágrima”.....	95
5	CONCLUSÃO.....	102
	REFERÊNCIAS.....	105

1 INTRODUÇÃO

Chico Buarque é dono de uma obra lírica que contempla diversos aspectos tanto da sociedade brasileira, quanto dos sentimentos humanos; as mulheres, os trabalhadores, os excluídos, e os amores, ganhos ou perdidos, estão presentes em letras de músicas, livros e na dramaturgia do autor. Considerado um dos maiores compositores da música popular brasileira, é apontado por muitos, não só pelo sociólogo e crítico literário Antonio Candido, como “uma grande consciência inserida em um enorme talento” (Ellis, 2006, p.03). O que buscamos aqui é analisar o uso desse talento e dessa consciência em um álbum específico relacionando-o com um período histórico específico, demonstrando que Chico é um artista eficiente e capacitado a exercer seu discurso mesmo quando impedido pela censura, ou seja, valendo-se das palavras de outros compositores. Dessa forma contribuiremos com uma análise do álbum de interpretações “Sinal Fechado” de 1974, vinculando-o como um todo ao fazer poético-musical próprio de Chico Buarque.

O motivo que encontramos para buscar essa relação entre o fazer poético-musical de Chico Buarque e as músicas escritas por outros compositores escolhidos por ele para compor o álbum “Sinal Fechado”, deve-se a uma entrevista de Chico falando retrospectivamente sobre esse período. À Rádio Eldorado, em setembro de 1989, o compositor comentou algo que aguçou nossa curiosidade: “Se a gente continuar dividindo o trabalho, você vai ter, desde “Construção” até “Meus caros amigos”, toda uma criação condicionada ao país em que eu vivi [...] à realidade política do país” (Buarque, 1989, s.p.). Nosso interesse partiu do estranhamento que a palavra “criação” nos causou. Ora, sabendo da existência do álbum de interpretações lançado em 1974, começamos a pensar na possibilidade de um conjunto de canções compostas por diferentes autores, em diferentes partes do país e em diferentes épocas, poder ser considerada uma criação que se preste a falar sobre algo em particular, nesse caso, a “realidade política do país” no período. Assim surgiu o estopim que nos motivou a questionar: “Como o álbum “Sinal Fechado” de Chico Buarque se relaciona com o período ditatorial e com sua própria obra enquanto compositor combativo?” Isso faz com que nosso trabalho assumira um caráter interdisciplinar desde a questão norteadora, visto que a relação entre as canções escolhidas e as canções escritas por Chico Buarque requerem uma atenção especial à obras da área da Literatura e da Letras por exemplo, enquanto a relação com o período ditatorial demanda um estudo historiográfico. Enfim, eis o

problema a ser solucionado.

É certo que entre 1970 e 1976, período que vai, respectivamente, da produção ao lançamento dos álbuns “Construção” e “Meus caros amigos” (citados na entrevista acima), Chico Buarque lançou discos com especial atenção a assuntos desta esfera. Porém, por uma questão didática, metodológica, temporal e espacial, nosso recorte se dará da seguinte forma: “obras de estúdio, entre 1970 e 1974, pós retorno do exílio na Itália”. E nosso corpus, a partir do recorte, será o álbum “Sinal Fechado” (1974). Informamos ainda, que os álbuns “Chico Buarque de Hollanda No. 4” (1970), quarto disco de estúdio de Chico, publicado alguns meses antes do compacto “Apesar de Você / Desalento” e o álbum “Caetano e Chico, Juntos e ao Vivo na Bahia” (1972), apesar de terem sido lançados no recorte temporal proposto não foram incluídas nas análises. O primeiro porque teve as vozes do cantor gravadas em Roma e somente as partes instrumentais é que foram gravadas no Brasil, e o segundo porque, como o próprio nome sugere, não é um disco de estúdio. Ainda nesse sentido, nenhum compacto mais será analisado, visto que até o limite de nosso recorte todas as músicas lançadas nesse formato foram também lançadas em álbuns completos¹

É válido ressaltar que em 2024, ano em que Chico Buarque completa oitenta anos, completa-se também o cinquentenário de “Sinal Fechado”, este que é um dos discos mais emblemáticos de sua carreira. Álbum concebido sob circunstâncias que serviram como um estímulo poderoso à criatividade de um autor que buscou de muitas maneiras burlar o mutismo imposto. Sobre o estímulo para ludibriar a censura, ele mesmo afirma: “[...] quando falam que era estimulante, era estimulante nesse sentido, estimulava o artista a inventar truques para driblar o adversário” (Torquato, 2017, 07 min. 59 seg.). Obviamente que 1974 não foi o início da perseguição à obra político-social de Chico Buarque, foi sim o ápice desse processo, que com menos intensidade ocorrera desde 1965, quando começou sua carreira e que se mantém até os dias de hoje. Vejamos um exemplo.

No momento em que escrevo estas linhas, o último lançamento musical de

¹ Os compactos lançados no período foram: Minha História (Gesubambino) / Valsinha (Elenco, 1971), ambas as canções foram lançadas no álbum “Construção” (1971); Construção / Cotidiano (Philips, 1972) também lançadas no álbum de 1971; Caçada / Quando o Carnaval Chegar / Construção / Mambembe (Philips, 1972), compacto duplo cujas três músicas até então inéditas foram lançadas posteriormente no álbum “Quando o Carnaval Chegar” (1972); e Fado Tropical / Tatuagem (Philips, 1973) lançadas no álbum “Chico Canta” (1973). No ano de 1974 não houve lançamento nesse formato.

Chico Buarque, é o single² “Bancarrota Blues”, gravada ao vivo em show da turnê “Que Tal Um Samba”, que percorreu o Brasil entre 2022 e 2023. Nesta versão, no meio da música, lançada originalmente em 1987 no álbum intitulado “Francisco”, os instrumentos param de tocar, e Chico, em tom de brincadeira indaga-se sobre seus esquecimentos, tanto em termos instrumentais, quando esquece acordes de determinadas músicas, quanto o esquecimento de suas próprias letras:

[...] posso errar aqui e ali, já consertei uma hora ali, porque posso dar uma trastejada... Como posso às vezes esquecer um pedaço de letra, um verso, isso é normal. Pensei até em instalar aqui no proscênio um teleprompter pra ler enquanto eu canto, mas depois me disseram que não era uma boa ideia, porque iam dizer: “o sujeito já erra os acordes, o sujeito esquece as letras, ele não pode ser o autor dessas músicas” (Biscoito [...], 2024, 04 min 23 seg).

O monólogo continua, ainda em tom de brincadeira, mas ao final o artista assume um semblante mais sério e rechaça a afirmativa: “Dizer que eu compro música, isso eu não vou admitir, não compro.” Nesse momento os instrumentos voltam a tocar a canção e Chico retoma a letra, cujo trecho seguinte é: “Mas posso vender...”

Tal brincadeira deu-se no contexto da briga judicial com o deputado federal Eduardo Bolsonaro do Partido Liberal (PL), onde Chico Buarque pedia indenização pelo uso indevido de sua música, “Roda Viva” numa postagem feita pelo deputado. Chico Buarque é famoso por sua música, claro, mas também é famoso por seu posicionamento político com viés de esquerda, e pudemos supor com algum nível de certeza que o deputado Eduardo Bolsonaro soubesse do seu posicionamento. Essa postura, de utilizar uma música de um nome conhecido da esquerda em sua campanha, é uma espécie de perseguição que o político da extrema direita assume, uma “cutucada”, por assim dizer, e que de forma muito justa, foi derrubada na justiça. A polêmica sobre a autoria da canção e que gerou a brincadeira no palco, deu-se em novembro de 2022 ainda enquanto corria o processo, quando a juíza substituta Monica Ribeiro Teixeira negou duas ações de Chico, alegando que o pedido seria indeferido por falta de comprovação de autoria de “Roda Viva” (Santos, 2023). Ora, que Chico Buarque é o autor de “Roda Viva”, isso foi, posteriormente, provado na justiça; que ele ainda incomoda a direita política com suas canções, o

² Single é “a música que o artista determina como carro-chefe, ou seja, a canção com maior potencial de atingir um público, se tornar o grande hit”. Disponível em: <https://www.abramus.org.br/noticias/21076/quais-sao-as-diferencas-entre-single-ep-e-album/>
Acesso em: 23/09/2024

exemplo acima nos sugere que também. Por isso julgamos relevante socialmente pensarmos nesse álbum de 1974 justamente nesse momento histórico, primeira metade da década de 20 do século XXI, momento de retomada da extrema direita, e também momento em que o próprio Chico foi questionado sobre autoria de sua obra. Isso deixa implícito que as disputas políticas utilizando o quesito musical e sobretudo a partir de seu nome se mantêm vivas no debate público .

Da mesma forma, acreditamos que trabalhar academicamente o álbum “Sinal Fechado” como um disco, também, de resistência é uma tarefa pertinente para a História cultural, e mais ainda para o recorte de História e música, sobretudo em 2024. Entendemos ainda, que apesar de não termos, momentaneamente e por uma série de fatores que incluem tempo e experiência acadêmica, as condições apropriadas para apresentar uma pesquisa totalmente inédita, temos total condição de contribuir com nossa parte nessa discussão. Não por sermos fãs de Chico Buarque, isso inclusive poderia ser um empecilho:

[...] evolução , “obra-prima”, “gênio” criador. Na prática artística, na esfera social da arte e na historiografia, estas categorias são fundamentais na organização da experiência e da fruição estética. Mas o historiador deve ficar atento para não reproduzi-las de maneira mecânica no seu trabalho. Na música popular, na medida em que a maioria dos pesquisadores é scholars-fans (fãs acadêmicos), esse risco é ainda maior (Napolitano, 2002a, p. 91).

Nossa aptidão em contribuir para a discussão se baseia nas leituras que empregamos e que nos mostraram uma certa lacuna historiográfica quando o álbum foi analisado em dissertação de mestrado, escrita por Moema Sarrapio Pereira em 2018, lacuna essa que veremos com mais detalhes no capítulo três. Também por não termos encontrado nenhuma obra de nenhum outro autor que analise o álbum de forma isolada e como uma unidade, consideramos o assunto ainda longe de um esgotamento acadêmico, mesmo após cinquenta anos do lançamento do disco.

Assim, em nosso trabalho veremos, além de um panorama geral da carreira do artista, alguns artifícios utilizados pelo compositor na construção de discursos com o intuito de driblar a censura e conseguir dizer, ainda que de forma velada, o que queria expressar na realidade, demonstrando assim como Chico Buarque utilizou alguns desses artifícios em suas músicas em período anterior a 1974. As análises que revisaremos, especialmente no capítulo dois, feitas sobretudo por profissionais da área de Letras, mas também da História, indicarão o caminho interdisciplinar que escolhemos para a construção desta monografia e nos servirão

de apoio para mapear a veia contestadora nas letras do cantor e compositor.

Demonstrados alguns destes artifícios em canções escritas por Chico, aí sim, partiremos para demonstrar artifícios semelhantes a estes, encontrados por Moema Sarrapio Pereira, em algumas canções escolhidas por ele para compor o álbum “Sinal Fechado”. Defendemos com isso, que o disco se articula com o próprio fazer poético-musical de Chico Buarque enquanto compositor. Ainda nesse sentido, nossa contribuição efetiva para o assunto será um conjunto de análises próprias, abordando três canções do álbum relacionadas à “Linguagem de Fresta” (Vasconcellos, 1977), artifício utilizado por alguns compositores no período em questão, que utilizando a “malandragem” na construção de seus discursos, tinham o intuito de driblar a censura e assim conseguir dizer, o que queriam, ainda que de forma velada; e ao que Adélia Bezerra de Meneses (1982) chamou de “Canções de Repressão”, isto é, músicas que aliam a “recusa do atual e proposta de uma mudança de um futuro liberador [SIC] e vingativo [...]”(1982, p.69). Para a “Linguagem de Fresta” associamos ao texto das canções um subtexto relacionado ao primeiro período do governo Geisel, que é também o período de produção e lançamento do álbum. Já às “Canções de Repressão”, adiantamos que a proposta aqui é uma adaptação na lógica temporal desenvolvida pela autora. À esta adaptação daremos melhores explicações no capítulo três deste trabalho. Acreditamos que o conjunto das análises demonstradas, feitas por outros autores recolhidos na bibliografia, mais as análises própria que propomos, poderão revisar uma parte significativa do álbum e que expressam bem os métodos utilizados por Chico Buarque na construção do disco, se valendo das palavras de outros compositores, porém em consonância com sua própria obra como compositor.

Com isso em mente apresentaremos o primeiro capítulo, “Ele Vinha Sem Muita Conversa”, no qual damos um panorama geral do contexto em que Chico Buarque cresceu enquanto artista, construindo, ainda que involuntariamente, e desconstruindo uma imagem de “bom moço, comportado” que lhe foi atribuída. Dividimos o capítulo em quatro seções. A saber: “A Temática Social e o Período Inicial”; “Os Primeiros Problemas: Tamandaré e Roda Viva”; “A Música Brasileira Pós AI-5”; e “Exílio e Retorno ao Brasil”. Começaremos a apresentar as análises feitas pelos demais autores citados ao longo deste trabalho, no capítulo dois, “Passa Pela Fresta da Cesta e Resta a Vida”. Este também está dividido em quatro seções, cujos títulos são: ““Apesar De Você” Do Compacto Com “Desalento” (1970)”, que apresentará análise da música “Apesar de Você”; ““Valsinha” Do Álbum Construção

(1971)”, que apresentará análise da música “Valsinha”; ““Quando O Carnaval Chegar” Da Trilha Sonora do Filme Homônimo (1972)” que apresentará análise da música “Quando O Carnaval Chegar” ; ““Fado Tropical” Da Trilha Sonora da Peça “Calabar” (1973)”, que apresentará análise da música “Fado Tropical”. Por fim, buscaremos demonstrar alguns artifícios semelhantes aos demonstrados nas canções citadas acima, no álbum “Sinal Fechado” (1974), agora não mais nas canções escritas por Chico Buarque, mas sim, nas escolhidas pelo mesmo para figurar no disco. Para isso, intitulamos o terceiro capítulo de ““Sinal Fechado” e o Desgaste Da Ditadura”. Optamos por dividir o capítulo em três seções: “O Álbum “Sinal Fechado (1974)”, no qual falamos sobre o disco e seu caráter político-social; “O Descontentamento Popular no Primeiro Período do Governo Geisel”; no qual apresentamos aspectos específicos da política no período que se relacionam com nosso conjunto de análises, visto que esta seção, assim como todas as outras servem à análise musical e não ao contrário; e “Metodologia de Análise: “Sinal Fechado” e o Desgaste do Regime Militar”. Esta última seção apresenta o conjunto de análises próprias desenvolvido pelo autor deste trabalho e está dividida em três subseções, são elas: ““Vou Fingindo Que Sou Rico”: Análise De Filosofia”; ““O Nosso Amor Parou Aqui”: Análise de Você Não Sabe Amar”; e ““Nenhuma Lágrima, Derramei Por Você”: Análise de Lágrima”. Buscaremos interpretar a letra dessas três canções, articulando-as à linguagem musical como um todo, relacionando as questões rítmicas e melódicas à letra das canções e ao contexto político e social do Brasil na primeira metade dos anos setenta do século XX, em especial o descontentamento popular no período. Tais análises utilizarão essa complexa articulação dos muitos elementos que compõem a linguagem musical e o contexto histórico, seguindo a metodologia desenvolvida por Marcos Napolitano no livro “História & música: história cultural da música popular”, publicado em 2002.

2 CAPÍTULO 1 - ELE VINHA SEM MUITA CONVERSA

A gênese do artista e de sua obra são o mote deste primeiro capítulo da monografia, os quatro primeiros anos de uma carreira que se consolidou meteoricamente por um compositor que começou a construir (e a desconstruir) sua imagem no pensamento social brasileiro ainda neste período. Essa fase, entre 1965 e 1968, responsável pela composição de verdadeiros hinos ainda hoje gravados na

memória dos brasileiros, como “A Banda” (1966), “Quem Te Viu, Quem Te Vê” (1967) e “Roda Viva” (1968) será visitada mais uma vez na historiografia, esperamos fazer jus a tantos outros bons autores que nos precederam.

Este é um período intenso de aprendizagens para Chico Buarque sobretudo na questão musical, é nessa época, em fins de 1967 e início de 1968, que ele sente a necessidade de estudar a música mais profundamente. Influenciado por companhias do calibre de Nara Leão e principalmente Tom Jobim, o qual Chico relembra: “Ele tocando piano e tal e mostrando músicas ainda em estado embrionário e eu vendo como é que nascia uma música. Aquilo abriu pra mim uma visão de música que não existia até 66, 67, nada parecido” (MPB-4, 2020, 29 min. 10 seg.). Esse aprendizado será de suma importância para seu processo criativo, sendo visível especialmente após o retorno do exílio, período que nos deteremos com mais afinco no capítulo 2. Quanto às questões líricas, a temática social estava lá, ainda tímida, esperando o dezembro de 1968 lhe “chamar à realidade”, como veremos. Não que a escassa produção voltada às questões sociais, passasse despercebida pelas autoridades, mesmo desinteressado por política, segundo o que ele mesmo afirma, Chico encontra já nesses primeiros anos, os primeiros problemas com os militares. Junto deles a construção idealizada de um Chico Buarque “bom moço”, comportado e “bonitinho” se cria e desfaz, incorporando, segundo outros, uma disputa musical que ao fim e ao cabo, de certa forma pouco existiu na cabeça de quem eram realmente os músicos envolvidos. Destes notou-se mais a união do que a disputa, em especial após o advento do Ato Institucional nº 5 (AI-5), e a possibilidade, que veio a se concretizar, de um acirramento por parte da censura. Como resultado, a difícil decisão de Chico de abandonar o país, somada a ainda mais difícil manutenção de uma vida artística em uma terra distante, são pontos importantes incluídos neste capítulo.

Nosso objetivo com isso é reconhecer o contexto sócio-político na qual estava inserido Chico Buarque desde sua estreia como cantor e compositor e o princípio de sua construção artística, enquanto talento e consciência social se desenvolvem para dar forma ao músico combativo e atento que hoje sabemos que é. É a partir desta faceta do compositor que poderemos, no capítulo três deste trabalho, considerar seu disco de interpretação como um álbum voltado majoritariamente às questões políticas.

2.1 A TEMÁTICA SOCIAL E O PERÍODO INICIAL

Após a tomada do poder pelos militares, a emergência dos movimentos populares também sofreu um golpe. O começo da década de (19)60 havia sido um período de grande efervescência cultural e política no Brasil, que viu a partir daquele dia dos bobos, 01 de abril de 1964, seu entusiasmo ser interrompido, censurado. Por vinte e um anos o golpe sobreviveu nas mãos dos militares que se revezavam no governo e impediam, de uma forma ou de outra, a manutenção e expansão mínima da cultura e da arte.

Antes disso, porém, na formação social de nosso personagem histórico houve uma infância vivida ainda sob o governo Getúlio Vargas e uma adolescência experienciando o ideário do nacional-desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek³, além de ser contemporâneo, no campo das artes, das vanguardas poéticas brasileiras como a “Poesia Concreta” de Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos⁴; da “Bossa Nova” de João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim; e do “Cinema Novo” de Glauber Rocha, Cacá Diegues e Ruy Guerra⁵. Enfim, era uma época em que

O país se politizava: havia uma *vontade de participação* em setores diferenciados da população, um sopro de radicalismo. Era o grande momento das discussões das chamadas “Reformas de Base”. Não apenas o movimento estudantil era atuante (que se pense nos CPC’s – Centros Populares de Cultura – da UNE; no MEB – Movimento de Educação de Base; no MCP – Movimento Cultura Popular, de Paulo Freire), mas mobilizaram-se também o operariado (movimento sindical; criação da CGT – a Conferência Geral dos Trabalhadores) e os agricultores (surgem as Ligas Camponesas, cujo líder, no Nordeste era o deputado socialista Francisco Julião). (Meneses, 1982, p.19, grifos da autora)

É subtraído desse contexto que o, agora conhecido, músico, escritor e dramaturgo Francisco Buarque de Hollanda, nascido em 19 de junho de 1944 no Rio de Janeiro, filho da pintora e pianista Maria Amélia Cesário Alvim, e do historiador e

³ Para detalhes sobre o nacional-desenvolvimentismo, ver: NOGUEIRA, Johnny Daniel Matias. O planejamento nacional-desenvolvimentista no Brasil (1946-1964). Dissertação (Mestrado em Ciência política) Universidade Federal de São Carlos. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/18789> Acesso em: 18/10/2024.

⁴ Para detalhes das vanguardas poéticas brasileiras, ver: CARVALHO, Helba. Da poesia concreta ao poema-processo: um passeio pelo fio da navalha. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. 2002. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-04072002-103858/en.php> Acesso em: 15/10/2024.

⁵ Para detalhes sobre o Cinema Novo, ver o documentário: “Cinema Novo”(2016) de Eryk Rocha.

jornalista Sérgio Buarque de Holanda, emerge para carreira artística em 1965. Chico também sentiu os efeitos do golpe militar, absurdamente chamado por alguns de Revolução de 64, ele conta que após esse evento, perdeu o interesse por política. Em entrevista para o jornal O Globo em julho de 1979, Chico revela que mesmo antes de entrar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP), em 1963, já era uma pessoa preocupada com os problemas sociais, “um pouco por formação familiar, um pouco até por experiências através de movimentos de um grupo de assistência social, ou através de colégio de padres etc. e tal. Coisas como levar cobertor, levar não sei o que para quem está ali na Estação da Luz [...]” (Meneses, 1982, p.22). A mudança na postura, no entanto, deu-se a partir do advento do regime militar, segundo suas palavras: “A partir de 1º de abril, isso tudo mudou. E foi tanto o desinteresse, depois, que até mesmo os movimentos de 68 me viram um pouco à margem” (Meneses, 1982, P.22).

Assim, sua carreira sessentista em comparação com a obra musical da primeira metade dos anos setenta do século XX, quantitativamente, pouco tem de preocupação com uma mudança social. Para Meneses, “As canções dos três primeiros discos de Chico revelam seu inegável *distanciamento*, fruto de uma profunda, intensa, sincera – e adolescente – decepção política” (1982, p.47, grifos da autora). A autora nomeia o capítulo do seu livro que trata das canções dessa fase de “Lirismo Nostálgico”: “Várias canções dessa fase revelam um retorno nostálgico, uma busca do primitivo, do ingênuo, do não contaminado pelo consumismo e pela massificação [...]”. Segundo ela, isso “é também uma forma de *poesia de resistência*” (Meneses, 1982, p.48, grifos da autora). Esse formato baseia-se numa crítica ao presente que não vê esperança no futuro, apenas nostalgia por um passado que um dia foi bom. Como exemplo máximo do desencanto a autora cita “Retrato em Branco e Preto”, música do álbum “Chico Buarque de Hollanda Volume 3”, de 1968, dos versos: “Já conheço os passos dessa estrada / Sei que não vai dar em nada / Seus segredos sei de cor / Já conheço as pedras do caminho / E sei também que ali sozinho / Eu vou ficar / Tanto pior [...]” (Meneses, 1982, p.49). De qualquer forma, é nesse período que está, ainda que de forma embrionária, todos “os germes de aguda crítica social [...] que caracterizará Chico Buarque numa fase posterior de sua produção” (Meneses, 1982, p.48, grifos da autora).

Apesar disso e ainda que timidamente, a música de Chico Buarque estava sim envolta com a temática social, exemplo disso é a adaptação musicada do

poema “Morte e Vida Severina”, inspirada no livro homônimo de João Cabral de Melo Neto. Publicada em 1955 sob a forma de um auto⁶ de Natal pernambucano e encenada em 1965 com direção de Silnei Siqueira, e música de Chico Buarque, a peça obteve consagração um ano depois, em 1966, no Festival de Teatro Universitário, em Nancy, na França, com a montagem do Teatro da Universidade Católica de São Paulo (TUCA). “Morte e Vida Severina” retrata a trajetória de Severino, cidadão que deixa o sertão nordestino em direção ao litoral em busca de melhores condições de vida. No caminho percebe as injustiças contra o povo ao encontrar outros nordestinos que, como ele, passam pelas privações impostas ao sertão. Chico Buarque, na época um jovem entre a música e a faculdade de arquitetura, afirmou em 2020 que não tinha condições, não tinha experiência suficiente para musicar o poema de João Cabral de Melo Neto em 1965. Segundo Chico, Melo Neto era um poeta “Famoso por não gostar de música, ele dizia isso mesmo, música pra ele incomodava, era um barulho. A única música que ele, mais ou menos, apreciou nesse trabalho [...] era “Funeral de um Lavrador”” (Sesc [...] 2020, 21 min. 55 seg.). Essa é uma das canções que melhor retratam as injustiças sociais do povo, com o relato do enterro de um homem assassinado a mando de latifundiários. Nela encontramos os trechos: “Não é cova grande, é cova medida, é a terra que querias ver dividida”. A música:

denuncia a estrutura latifundiária como o agente que expulsa o homem da terra e da vida. O latifúndio espelha a tensão do homem num mundo de tensões; essa situação é recriada poeticamente nas analogias estabelecidas entre o lavrador e o mundo rural. Com a morte, a terra é dividida [...] Para a caracterização da cova convergem as qualidades do “pedaço de terra” que o lavrador não teve em vida e que, com o trabalho realizado – a morte –, consegue ter (ALFELD, 2026, p.37-38).

“Funeral de um Lavrador”, foi lançada também em seu terceiro disco de estúdio, em 1968. E além desta, outra canção dessa primeira fase se refere às questões sociais, “Pedro Pedreiro”, lançada em 1965 no primeiro compacto de Chico Buarque, música “já com uma realização estética que lhe confere maturidade [...]” (Meneses, 1982, p.18). O compacto, bem recebido pela crítica e pelo público, foi saudado na Folha de São Paulo, na qual comenta-se a apresentação de Chico Buarque pela televisão, onde “A plateia do auditório delirou” e que o compacto

⁶ A designação – auto – refere-se a uma forma de composição textual escrita em versos e destinada à representação cênica (ALFELD, 2016, p.35).

“Pedro Pedreiro / Sonho de um Carnaval” “vende-se como um “best-seller” nas lojas da rua Augusta” (Primeira, 1965, s.p.). A música em questão trata do trabalhador da construção civil que dá nome à canção, um nortista que, por não ter “vintém”, espera dentre muitas outras coisas, um “aumento desde o ano passado para o mês que vem”, “a sorte grande num bilhete pela federal” e o “dia de voltar pro norte”. No fim, cansado de “sonhar” o trabalhador desiste, e quer apenas “ser pedreiro, pobre e nada mais”. Aqui, apesar de já aparecer a preocupação do compositor com questões sócio-econômicas, não há apontamentos para um futuro possível ou imaginável. Além disso, a canção deixa claro o fascínio de Chico pela literatura “[...] demonstrando sua paixão por Guimarães Rosa e seus neologismos⁷, como em “Penseiro”” (Fernandes, 2009 apud Bezerra, 2016, p.62), exposto no trecho, “Pedro pedreiro, penseiro, esperando o trem”.

Notoriedade ainda maior, Chico consegue em 1966, quando vence o II Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela Rede Record de Televisão, com a música “A Banda” defendida em dueto com Nara Leão num empate histórico com “Disparada”, defendida por Geraldo Vandré. Chico já havia participado, mas somente como compositor no ano anterior, do primeiro Festival de Música Popular Brasileira, na rede Excelsior de Televisão, na ocasião a música “Sonho de Um Carnaval” foi defendida por Geraldo Vandré, mas acabou não se classificando para as finais. A grande vencedora foi “Arrastão” de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, defendida por Elis Regina. É importante ressaltar que:

A partir do I Festival da Excelsior, programa musical na televisão brasileira seria outra coisa. Uma coisa única no mundo. E ainda mais: pela primeira vez na história da televisão brasileira, quem estava em casa tinha um contato direto com o que acabava de sair do forno, a nova usina de produção da música popular, a privilegiada geração dos anos 60 (Mello, 2003, p.51 apud Freitas, 2017, p.12).

Solano Ribeiro, um dos realizadores do evento da Excelsior, levou o formato para a Rede Record no ano seguinte, conseguindo prestígio ainda maior que no ano anterior. Com isso, no período entre 1965 e 1968, os Festivais de Música Popular Brasileira tornaram-se uma espécie de mania nacional, ainda que para Solano Ribeiro: “O Festival nada mais era do que um programa de televisão, só que de repente por força de uma série de circunstâncias ele adquiriu até uma importância

⁷ Neologismo é um fenômeno linguístico que consiste na criação de uma palavra ou expressão nova, ou na atribuição de um novo sentido a uma palavra já existente.

histórica, política, sociológica, musical, e transcendental e etc” (Miranda, 2020, 03 min. 25 seg.). No festival de 1967, Chico destaca-se mais uma vez conquistando o terceiro lugar com a música “Roda Viva”, defendida juntamente com o quarteto vocal MPB-4. Posteriormente a música causaria certos problemas na carreira de Chico, como veremos ainda neste trabalho. Este momento, no entanto, por parte da imprensa, conscientemente ou não, foi o período de construção de uma imagem idealizada, de “bom moço”, para Chico Buarque.

Em depoimento para o documentário “Uma Noite em 67” lançado em 2010, com direção de Renato Terra e Ricardo Calil, o ex-diretor da TV Record, Paulinho Machado de Carvalho, relembra:

Eu sempre achei que os festivais poderiam ser organizados como os espetáculos de luta livre [...] Tem que ter o mocinho, tem que ter o bandido, tem que ter o pai da moça [...] A filosofia na minha cabeça era mais ou menos assim, organizar um espetáculo e selecionar os intérpretes mais ou menos dentro disso. Então o Chico era o bonitinho, o outro era não sei o que [...] (Miranda, 2020, 05 min. 29 seg.).

Questionado sobre qual seria o seu papel neste formato, Chico responde surpreso: “Não tinha isso no festival. Ele falou isso?” Apesar da surpresa, Chico reconhece a tentativa da imprensa de lhe impor uma imagem de bom moço, sugerindo que tal imagem transbordara o nicho televisivo, atingindo, inclusive, as esferas militares, o que teria surpreendido um certo general, pois na mesma resposta ele conclui.

[...] Eu era o mocinho? Segundo ele eu era o mocinho! É, mas havia isso, eu falei agora há pouco, o general também queria que eu fosse mocinho, não admitia [...] “Como é que você escreve uma porcária dessa?! Como é que você anda na passeata com crioulo?!” É dura a vida...A vida de mocinho (risos) (Miranda, 2020, 42 min. 31 seg.)⁸

Durante esses primeiros anos de carreira, recebendo expressivo reconhecimento dos meios de comunicação, vem o consequente aumento da popularidade. Chico estreia em 1967, na rede Record um programa de televisão, o “Pra ver a Banda Passar”, apresentado ao lado de Nara Leão. Com ele também a acentuação na tentativa de estereotipá-lo como o “mocinho”. Alguns adjetivos que lhe posicionavam como alguém identificado com o povo, porém com status de

⁸ Ao que tudo indica, esse trecho, diz respeito ao seu interrogatório na polícia federal quando do advento do AI-5 e provavelmente, refere-se à sua participação, junto de Gilberto Gil, na Passeata dos Cem Mil.

majestade, que influenciavam a admiração e o apreço da população pelo jovem artista adicionado ainda a exaltação ao seu trabalho podem ser verificadas em matérias como a do dramaturgo Walter Negrão, na época escrevendo uma coluna para o jornal Última Hora: “Ele é o novo poeta do povo, é um pouco mais que um adolescente (22 anos) com lugar garantido na história da música popular brasileira. É o “Chico-Rei”, como bem citou a imprensa carioca” (Negrão, 1966, s.p.).

Assim no embalo d’A Banda e da popularidade, o primeiro LP de Chico Buarque, lançado em fins de 1966, aparece em primeiro lugar nos melhores do ano, segundo lista do jornal O Globo, em 03 de dezembro. Na mesma lista Chico aparece ainda como melhor compositor e melhor letrista (Cardoso, 1966, p.02). Curiosamente, sobre o álbum, Chico Buarque afirma “[..] longe de ser um disco que eu goste, aliás, eu não escuto esse disco [...]” (Sesc, 2020, 08 min. 10 seg.). O próprio Chico declara não ter se dedicado na gravação, na construção dos arranjos, por se sentir na época, “um estudante de arquitetura que estava gravando um disco no qual não se falaria 50 anos depois” (Sesc, 2020, 04 min. 24 seg.). Ledo engano, pois foi essa mistura ácida de talento, visibilidade e um, ainda primário, sentido de preocupação social que levaria Chico Buarque a ter seus primeiros problemas com a ditadura militar, coisa que viria a se intensificar, sobretudo nos chamados “anos de chumbo”.

2.2 OS PRIMEIROS PROBLEMAS: TAMANDARÉ E RODA VIVA

Ainda no ano de 1966, o governo do Presidente Castelo Branco promulga dois Atos Institucionais⁹, o número três (AI-3), em fevereiro; e o número quatro (AI-4), em dezembro, este último propondo uma nova constituição, que “Reduziu a autonomia individual, permitindo suspensão de direitos e de garantias constitucionais, no que se revela mais autoritária do que as anteriores, salvo a de 1937.” (Silva, 2010, p. 87 apud Bechara; Rodrigues, 2015, p.598) A redução da autonomia individual soma-se agora à possibilidade de suspensão dos direitos políticos e cassação de mandatos legislativos, normas essas já publicadas no ato institucional número dois, de abril de 1964.

⁹ Todos os atos institucionais podem ser encontrados em:
<http://www4.planalto.gov.br/legislacao/portal-legis/legislacao-historica/atos-institucionais>
Acesso em 02/12/2022.

Assim sendo, Chico Buarque tem seus primeiros problemas com a censura já em 1966, no espetáculo musical “Meu refrão”, produzido por Hugo Carvana e Antônio Carlos Fontoura. O convite para o show dá-se após o sucesso do primeiro compacto de Chico, pois com a fama repentina ele começa aparecer muito na televisão, em programas como o Fino da Bossa, por exemplo. A partir daí recebe um convite do ator Hugo Carvana para estrelar seu próprio espetáculo. Essa seria a primeira vez que Chico Buarque faria um “show pra valer, de temporada”, antes disso ele não se sentia um profissional, só “ganhava uns cachêzinhos pra fazer uns shows aqui e ali” (MPB-4, 2020, 06 min. 50 seg.). Ao lembrar o fato, Chico afirma: “[...] eu aceitei evidentemente, porque ia morar no Rio, passar pelo menos dois ou três meses no Rio, e era tudo que eu queria. Alugar um apartamento, ficar aqui no Rio e tal” (MPB-4, 2020, 06 min. 25 seg.). Chico ainda morava em São Paulo na época. Interpretado por ele, Odete Lara e MPB-4, o show estreou na boate Arpege, uma pequena casa de espetáculos na capital carioca, porém, a temporada coincidiu com a apresentação do II Festival da Canção, a vitória de Chico Buarque e o mega sucesso da música vencedora fizeram com que, primeiramente, o espetáculo mudasse de nome, passando a se chamar “A Banda” e posteriormente mudasse inclusive de local, indo para uma boate maior.

“Meu Refrão” teria, originalmente, dezessete canções montadas em um sequência específica, mas se viu obrigada, segundo seu produtor, a uma reformulação completa do roteiro devido a proibição de uma delas (Censura [...], 1966). A música censurada foi “Tamandaré”, que só viria a ser regravada e lançada oficialmente em 1991 pelo Quarteto em Cy. O motivo alegado para tal proibição, foi que a música não tinha passado por Censura prévia: “Uma alegação pouco convincente já que as outras músicas de Chico Buarque de Hollanda que integram o “show” nem foram levadas à Censura, que concordou a conhecer apenas os títulos” (Halfoun, 1966, s.p.). Na música, o eu lírico, chamado Zé Qualquer, atribui ao Marquês de Tamandaré, uma significação, “que sob seu contexto nada mais é que uma nota de um cruzeiro desvalorizada” (Correa, 2013, p.173). Com isso, “A Marinha brasileira entendeu que havia na letra desrespeito à figura de seu patrono, e a música foi proibida” (Homem, 2009, p. 34). Ao rebater o alegado, Chico argumenta: “ofensivo ao Almirante é sua efígie na insignificante nota de um cruzeiro...” (Censura [...], 1966, s.p.).

Ao jornal Diário de Notícias, em 11 setembro de 1966, o chefe do Serviço de Censura, Edgar Façanha, disse que o que houve foi apenas um pedido de suspensão da execução da música, disse ainda que: “Em um trabalho de censura é preciso em primeiro lugar se respeitar o autor e não mutilar sua obra”. Na mesma matéria, ele afirmou que “tem sempre em mente, quando está nas suas funções de censor, em preservar a peça examinada, pois ninguém admite que seu trabalho seja mutilado e levado a cena de maneira, algumas vezes, que se torna irreconhecível pelo autor” (Censor [...], 1966, s.p.). Da mesma forma, o espetáculo estreou sem a música com um voto de pesar “por mais êste *atenδnun* contra a liberdade de expressão artística no Brasil” (Laudo [...], 1966, s.p. Grifos nossos). Reparem que a palavra que, provavelmente, seria *atentado* foi impressa no jornal como *atenδnun*, se erro de impressão ou escrita intencionalmente dessa forma para não causar “mal-entendido” com a censura, não sabemos, mas é uma questão sugestiva que achamos apropriada apontar em nosso trabalho.

Paralelo a isso, nos anos de 1966 e 1967, em chamadas nos jornais, revistas e na mídia em geral, continuava-se a idealizar a imagem de “bom moço” de Chico Buarque, como em uma matéria do jornal O Globo em outubro de 1966, publicada logo após “A Banda” vencer o Festival. Na matéria o jornalista Fernando Lopes escreve: “[...] foi o próprio Chico quem pediu aos juízes para dar, também, o primeiro lugar à música “Disparada”. Pelo menos foi isso que afirmou, no Rio, o jornalista Franco Paulinho, que fazia parte do júri” (Lopes, 1966, p. 04). A mídia não o retratava apenas com uma áurea de moço honesto e generoso, mas também com cenários imagináveis que despertavam a simpatia do leitor pela figura humilde de Chico Buarque:

Cá entre nós, se há uma coisa em que ele é especial, é em banda. Não da banda prestigiosa do “estava-a-toa-na-vida-o-meu-amor-me-chamou”. Mas das outras, aquelas humildes charangas dos velhos circos de cavaleiros, que vez por outra, com as suas lonas rasgadas, apareciam bem perto da casa do Dr. Sérgio em São Paulo de 1950. Elas vão tocar para Chico a vida inteira (Carvalho. 1967, p. 31).

A imagem idealizada e “positiva” que se construía de Chico Buarque não era suficiente para cessar esses primeiros problemas com a censura, que não param em “Tamandaré”. Em 1967, ele inicia sua carreira de dramaturgo escrevendo a peça “Roda Viva”, cuja direção ficaria a cargo de José Celso Martinez Corrêa. O enredo acompanha a transformação de Benedito da Silva, um cidadão comum, em Ben

Silver, ídolo pop e cantor de iê-iê-iê (rock), fabricado na esteira do sucesso dos festivais de música. Mas o novo ídolo, Ben Silver, aderindo às novas tendências, transforma-se em compositor engajado, rebatizado de Benedito Lampião, até ser descartado pela indústria de entretenimento e substituído pela namorada Juliana, que adere à Tropicália. A peça estreou em 17 janeiro de 1968 no teatro Princesa Isabel no Rio de Janeiro, onde permaneceu em cartaz por três meses. Porém, é com a segunda temporada do espetáculo, em São Paulo, que acalorados debates e inúmeros percalços marcam a trajetória de “Roda Viva”. O lançamento se deu em 17 de maio no Galpão do Teatro Ruth Escobar, e nesse período pelo menos três deputados¹⁰ encamparam uma campanha contra a pornografia e o palavrão no teatro brasileiro. Eram eles, a deputada Conceição da Costa Neves e os deputados Aurélio Campos e José Carvalhaes. Para Carvalho (2006, p. 63), tal campanha tinha em “Roda Viva”, um símbolo do atentado contra os “valores” da sociedade brasileira.

Roda Viva servia como ponto de convergência dessas manifestações que, em última análise, conclamava ao poder público a necessidade de endurecimento da censura que penetrava em diversos setores da sociedade. Para esses indivíduos, a censura tornava-se um elemento de manutenção da ordem social e de proteção dos valores como “família”, “moral” da “nação”, pois tornavam-se censores por conta própria (Carvalho, 2006, p.63-64).

Além da tentativa de censura, a peça enfrenta, ainda, a fúria do estado em que vivia a sociedade brasileira naquele período. No dia 18 de julho, cerca de trinta homens, integrantes do Comando de Caça aos Comunistas (CCC)¹¹ invadem o teatro, “armados de revólver e cassetete”, espancam atrizes e atores, e destroem o cenário. Ao relatar o fato, o Jornal da Tarde de 19 de julho de 1968 publica matéria intitulada “O teatro todo destruído a pauladas”, nela lê-se: “[...] Marília Pêra, atriz principal da peça, e Margot Baird, dentro dos camarins internos, foram agredidas, os homens arrancaram suas roupas. Walkíria Mamberti, outra atriz da peça, também foi despida e espancada; apesar de avisar os gritos que estava grávida” (Carvalho, 2006, p.72). Apesar da impunidade dos agressores e do clima tenso, a peça continuou em cartaz, no dia seguinte às agressões Chico Buarque comparece ao

¹⁰ Outro deputado que adere a campanha é Wadih Helu, apresentando uma moção na Assembleia Legislativa requerendo uma atuação mais rigorosa da censura sobre os espetáculos teatrais. Além dele, o radialista Randal Juliano da Jovem Pan, manifesta apoio aos deputados em condenar a peça e adverte as “famílias paulistas”: “É um espetáculo imoral e obsceno”(CARVALHO, 2006, p.67)

¹¹ Organização paramilitar anticomunista brasileira formada originalmente em 1963 por estudantes universitários da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP) e da Universidade Presbiteriana Mackenzie. (LIMA, 2021, p. 02-03)

teatro para prestar solidariedade aos artistas, o que foi registrado, também pelo Jornal da Tarde, em 20 de julho de 1968, agora com o título “Proteção do Teatro à Roda Viva”. Na ocasião, Chico afirma:

Nós sozinhos, pouco podemos fazer e a própria Polícia não se mexe. Vim para dar minha solidariedade aos artistas e acho muito feio esse pessoal bater em mulher. Não sei se foi o CCC ou quem quer que seja. Mas acho que foi uma covardia muito grande” (Carvalho, 2006, p.76).

Carvalho afirma ainda, que segundo nota do jornal Diário da Noite em junho de 1968, a peça foi assistida por mais de 300.000 pessoas entre as temporadas do Rio e de São Paulo, até aquele momento (2006, p. 63). As agressões, porém, não limitam-se à temporada paulistana, situação semelhante ocorre em setembro do mesmo ano em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, “pondo um ponto final na carreira da peça” (Homem, 2009, p. 55).

“Roda Viva” foi um importante passo para Chico Buarque, visto que pôde, apoiado na direção de Zé Celso, comunicar-se com o público a partir de uma outra linguagem que não a exclusivamente musical, no caso aqui o teatro. Outro fator importante apontado por Zé Celso foi o fato de ter trabalhado com um texto do compositor carioca no momento em que se solidificava a imagem de Chico como “bom moço”. Sobre isso, em entrevista publicada no programa da peça em 1968, denominado, “Roda Viva: Perguntas e respostas”, o diretor comenta: “O público vai conhecer outros rostos de Chico. O que, aliás, é normal pois é muito cedo para Chico ser uma imagem coagulada e definitiva” (Carvalho, 2006, p.14). Assim começava-se a arranhar a imagem de “bom moço”, que a imprensa tanto insistia em manter.

2.3 A MÚSICA BRASILEIRA PÓS AI-5

Já com a peça encerrada, o agitado ano de 1968 ainda guardava mais uma importante vitória na carreira de Chico Buarque. Ao lado de Tom Jobim, ele venceu o IV Festival Internacional da Canção da TV Record com a composição Sabiá, defendida pelas irmãs Cybele e Cynara, integrantes do grupo Quarteto em CY. Apesar da vitória a plateia no Maracanãzinho reagiu com uma imensa vaia que Tom Jobim e a dupla de intérpretes receberam sem Chico Buarque, viajando para shows na ocasião. As vaias aconteceram porque grande parte do público torcia pela música

“Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores” de Geraldo Vandré, canção com uma mensagem política bem mais direta que Sabiá¹². Mal sabiam que as músicas politicamente engajadas sofreriam um golpe bem maior do que a derrota de Vandré neste ano. Um dos eventos mais efetivos no objetivo de censurar a nação entrou em ação com a instauração, em 13 de dezembro, do famigerado AI-5 pelo general-presidente Costa e Silva. Necessário, na visão dos militares, pois naquele momento:

Atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento, e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la (Ato Institucional nº 5/1968).

Esse Ato marca o início do período mais rigoroso da ditadura militar. Com o AI-5, uma série de medidas são decretadas pelo governo, entre elas, a suspensão do habeas corpus, a possibilidade do presidente de decretar estado de sítio e a restrição ao exercício de qualquer direito público ou privado. “Ainda, em conjunto com o AI nº 5, foi editado o Ato Complementar nº 38, determinando o fechamento do Congresso Nacional, que permaneceu fechado por quase um ano” (Bechara; Rodrigues, 2015, p.599). Intelectuais e pessoas ligadas a qualquer tipo de arte, minimamente ligados a algum tipo de oposição ao regime passaram a ser censurados e perseguidos. Agora, tudo deveria passar por censura prévia tanto no meio artístico como na própria imprensa. Deveriam ser vetadas publicações de notícias que se referissem à sucessão presidencial, necessidade de práticas democráticas ou violação de direitos humanos, por exemplo (Medeiros, 2015). Esses vetos apareciam em notas enviadas à imprensa, assim, teoricamente “fica claro, que o Estado, em suas instituições repressoras, sabia exatamente o que queria censurar. O que devia ser calado, silenciado, para que um discurso de moralidade e fé nas instituições militares gritasse mais alto” (Medeiros, 2015, p.33).

Problema diferente desse, são as ações práticas dos censores. Estas aparecem em estudos, ora como aleatórias e ignorantes, ora como minuciosas, sistematizadas e bem organizadas. Do primeiro grupo podemos citar “o relato de apreensões de livros como “A capital” de Eça de Queiroz no lugar de “O Capital” de

¹² Para detalhes sobre o embate entre “Sabiá” e “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores”, ver: POLETO, Fabio Guilherme. Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim. Antíteses. Londrina, v. 8, n. 15, 43 – 66, 2015.

Marx” (Medeiros, 2015, p.33). Já do segundo grupo, os números ajudam no argumento, só de Chico Buarque, 25 músicas¹³ foram total ou parcialmente censuradas pelos órgãos responsáveis no período de abrangência do AI-5, segundo lista prévia elaborada por Bezerra¹⁴ (2016, p.85-92). Essa ambiguidade é bastante significativa, visto que a censura efetiva das obras dependia das ações de técnicos censores que não necessariamente eram graduados para tal e, principalmente, estavam sujeitos às suas preferências e concepções. “Um grau de subjetividade deve ser visto como pertencente a todo o aparato de repressão” (Medeiros, 2015, p.34). A falta de critérios e o insuficiente número de censores também dificultavam o trabalho desses profissionais. A ex-técnica de censura Odette Martins Lanzioti, aposentada da Polícia Federal desde 1980, afirmou em entrevista para a Folha de São Paulo em 2005, que:

Recebiam ordens e tinham de executá-las. Recebíamos orientações dos chefes. Algumas vezes, a recomendação era prestar mais atenção na política, no duplo sentido. Outras chamavam atenção para a apologia das drogas, para a preservação dos bons costumes. As autoridades tinham supremo cuidado, às vezes até em excesso. (Lanzioti, 2005 apud Medeiros, 2015, p. 34-35)

Nota-se a diferença entre a ação censora do período anterior ao AI-5, quando apontamos a fala do chefe do Serviço de Censura, Edgar Façanha, ao qual nos permitimos repetir aqui: “Em um trabalho de censura é preciso em primeiro lugar se respeitar o autor e não mutilar sua obra” (Censor [...], 1966, s.p.); e no período posterior ao AI-5, quando o clima tenso de hierarquização poderia gerar um excesso de zelo, fazendo com que músicas que não deveriam ser censuradas fossem proibidas devido, exclusivamente, à vontade ou receio do censor ou censora em questão. “Guerrilha e maconha, comunismo e androginia, Revolução Cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita, que se contrapunha ao setor mais valorizado e respeitado da música brasileira” (Napolitano, 2002a, p.70). Sobre esse processo, Chico comenta: “Muitas vezes quando diziam isso: “Se tal verso for alterado a gente libera”. [...] Muitas vezes era

¹³ Em sua lista, no entanto, Bezerra (2016, p.88-91), inclui todas as onze canções do álbum “Chico Canta”(1973), afirmando que “A capa e a trilha sonora da peça foram censuradas”. Tratando as canções de forma individual, porém, encontramos menção a cinco canções, total ou parcialmente, censuradas no álbum em questão. Ver cap. 3 deste trabalho.

¹⁴ Diz-se prévia, pois não foi encontrada uma lista oficial das músicas censuradas de Chico Buarque do período analisado. [...]É importante informar que podem existir outras músicas que foram censuradas no período e que não foram inseridas na amostra devido a inexistência de uma lista oficial [...] (Bezerra, 2016, p.84).

puro exercício de poder, você trocava um verso por outro que praticamente dizia a mesma coisa, eles ficavam satisfeitos e você também” (Torquato, 2017, 06 min. 33 seg.). Em outro depoimento o compositor cita o exemplo da música “Partido Alto”, lançada no disco “Quando o Carnaval Chegar” em 1972:

Eu não tinha diálogo nenhum com a censura, mas a gravadora tinha, tinha um advogado que ia a Brasília recorria e tal, e tinha uma certa negociação. Eu me lembro bastante disso, de eu estar em casa e o sujeito ligar de Brasília, aquela ligação interurbana meio difícil. E ele dizia: “Olha se você trocar esse verso a música passa.” Aí, eu: “Tá bom, então me liga... Me dá uns quinze minutos (risos) pra eu dar um jeito nesse abacaxi aí”. E Partido Alto era isso: “Na barriga da miséria nasci brasileiro / Sou do Rio de Janeiro”. Aí o “brasileiro” não podia. Quinze minutos ali (risos), pra caber a rima, tudo certo: “Alô, “batuqueiro”, vê se pode?” Aí o... (advogado) voltava: “Tudo bem, aprovado “batuqueiro” (risos) (Filho, 2020, 02 min. 23 seg.).

Outro problema causado pela mesma estrofe aparece quando o eu lírico, um desafortunado por ter nascido no Brasil, afirma que “Deus é um cara gozador”, os militares exigiram mudanças na frase. Vejamos a estrofe completa: “Deus é um cara gozador, adora brincadeira / Pois pra me botar no mundo tinha o mundo inteiro / Mas achou muito engraçado me botar cabreiro / Na barriga da miséria nasci brasileiro [...]”. No documento que relata o veto, lemos:

Se é engraçado ou uma infelicidade para o autor ter nascido no Brasil, país onde ele vive e encontra esse povo generoso que lhe dá sustento comprando seus discos, e pagando-o regamente nos seus shows, afirmo que ele está nos gozando. Opino pelo veto (Homem 2009, p. 109).

Independente da competência, da quantidade ou do receio dos censores, a MPB (Música Popular Brasileira), movimento musical que surgiu por volta de 1965, passou a ser um dos campos das artes mais visados pela censura nesse sentido e “O alvo tanto podia ser as letras políticas e socialmente engajadas de Chico e Vandrê quanto as atitudes iconoclastas e a crítica comportamental de Caetano e Gil” (Napolitano, 2002a, p.70). As “letras politizadas” e as “atitudes iconoclastas”, referidas por Napolitano fazem parte das duas vertentes principais a qual se desdobrou a MPB até esse período, e que originalmente agregava desde nomes oriundos da bossa nova até novos artistas. Essas duas vertentes, a das canções engajadas da esquerda nacionalista; e a vertente tropicalista, tornaram-se importantes para os segmentos jovens e intelectualizados da classe média,

constituindo um embate¹⁵ muito mais por força da mídia do que por seus próprios integrantes.

A politização e nacionalização das temáticas nas letras, como a “ida ao povo”, a busca do “morro” ou do “sertão”, em detrimento de histórias exclusivamente relacionadas à uma parcela elitizada do Rio de Janeiro, da bossa nova, por exemplo, se configuraram “no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna” (Napolitano, 2002a, p.64). Assim, essa parcela da MPB, na qual a bossa nova era uma importante influência, mesmo sendo filtrada criticamente em prol da canção de protesto, acabou “por incorporar o pensamento folclorista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”)” (Napolitano, 2002a, p.64). Nesse embate, inflado pela mídia, a crítica dos nacionalistas da MPB engajada aos tropicalistas, dava-se a partir da acusação da inclusão de gêneros considerados “cafonas”, como o bolero e as marchinhas popularescas dos anos 40 e 50 e a adesão de inovações “pop” estrangeiras, na qual a guitarra elétrica era um exemplo válido muito utilizado pelos adeptos da tropicália.

A outra vertente, que “rivalizava” com a primeira, está ligada às “atitudes iconoclastas e a crítica comportamental”, é o tropicalismo, que após o Festival da TV Record de 1967 “exigiu a revisão das bases estéticas e valores culturais que norteavam a MPB” (Napolitano, 2002a, p.67). A crítica destes à MPB engajada dava-se por argumentos que afirmavam que ela “privilegiava o conteúdo e não a forma”; que a “MPB “folclorizava” o subdesenvolvimento e era xenófoba” ou ainda que ela “constituía um bloco estético e ideológico monolítico, marcado pelo populismo e pelo nacionalismo, sem matizes e nuances entre os diversos artistas a ela identificados”, por exemplo (Napolitano, 2002a, p.66). Além disso, musicalmente falando, os tropicalistas “obrigaram a uma abertura estética do “gênero” a outras influências que não os “gêneros de raiz” ou materiais folclóricos” (Napolitano, 2002a, p.67). Já no sentido comportamental, o tropicalismo “iniciou um movimento de adesão, nem sempre bem resolvido, aos modismos e tratamentos técnicos ligados

¹⁵ Embate semelhante se deu entre a MPB e o chamado Iê Iê Iê, o rock da Jovem Guarda. Por uma questão de escolha optamos em nosso trabalho por não adentrarmos no assunto. Para detalhes da relação entre MPB e Iê Iê Iê, ver: PAIXÃO, Débora Rodrigues. Do 'Dia que virá' ao 'Tempo que já é': a representação do tempo nas letras de canções da MPB e do Iê-Iê-Iê (1965-1967). Monografia (graduação em História) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/21323> Acesso em: 18/10/2024.

ao pop anglo-americano e à busca de uma atitude de vanguarda, nem sempre muito conseqüente e refletida” (Napolitano, 2002a, p.68).

A disputa entre a música popular nacionalista e a música aberta a influências estrangeiras teve seu auge no evento conhecido como “Marcha Contra A Guitarra Elétrica”, ocorrida em São Paulo, em 17 de julho de 1967. Nelson Motta afirma que mesmo com tanta coisa para protestar à época, em plena ditadura militar, cerca de 300 a 400 pessoas saíram às ruas com faixas e cartazes gritando: “Abaixo a guitarra! Abaixo a guitarra”. “É a guitarra elétrica como símbolo do imperialismo yankee. Aqueles clichês do velho comunismo que estavam muito ativos na época” (Miranda, 2020, 25 min. 30 seg.). Por outro lado, o jornalista Chico de Assis, apoiador da marcha, declara: “Eu sabia bem porque eu não queria. Eu sabia que o som da guitarra elétrica, atrás dele, tinha um monte de lixo de rock americano pronto para desembarcar no Brasil” (Miranda, 2020, 26 min. 15 seg.). Uns contra, outros a favor, o fato é que a disputa não durou muito.

Com o acirramento da repressão, esse embate entre emepistas e tropicalistas acabou se dissipando numa espécie de “frente ampla” musical, que segundo Napolitano era “parte do complexo e contraditório clima de resistência cultural à ditadura” (2002a, p.69). Um exemplo simbólico dessa união foi o show de Chico Buarque com Caetano Veloso na Bahia que rendeu o álbum “Juntos e Ao Vivo” em 1972, e que ficou registrado em relatório das autoridades militares que Chico, apesar da “postura masculina normal”, diferindo de Caetano Veloso, “cantou “APESAR DE VOCÊ” de modo-qual gritante, notando-se grande empolgação” (Documentos, 2012, s.p.). Essa frente ampla, cantava (como podia) músicas anti ditatoriais e tinha comportamentos ditos subversivos, por sua vez, isso gerava uma contra-resposta do aparelho repressor, num processo de censura e de fala que se retroalimentava. Assim, grandes nomes da música tiveram suas obras mutiladas, quando não emudecidas de forma total e irreversível. Não demorou para que muitos destes fossem exilados do país, mas “O exílio de Gil e Caetano, assim como os de Geraldo Vandré e Chico Buarque (neste caso, “voluntário”), lembravam que havia um inimigo em comum: a censura e a repressão impostas pelo regime (Napolitano, 2002a, p.69-70).

A ampliação da censura fez com que artistas de diversas áreas buscassem artifícios, estratégias para conseguir publicar seu material. Chico explica um desses artifícios:

[..] Mesmo com música, depois eu descobri um sistema engraçado que era fazer uma... Mandar uma letra enorme, com uma introdução, uma coisa, um final e tal. E depois, no miolo é que tava a letra verdadeira. E às vezes com isso, com esse recheio todo e com essa coisa, a música era liberada. E você tinha a música liberada mas não era obrigado a gravar toda aquela letra, a música tava toda liberada você podia gravar um pedaço dela. Aí você gravava o pedaço que era pra valer. (Torquato, 2017, 07 min. 23 seg.)

Muitos artistas se utilizaram dessa e de outras estratégias, como por exemplo uma letra ou trecho que na verdade queria dizer o extremo oposto do que estava escrito. Claro que corria-se o risco de ser mal compreendido, mesmo assim essa era uma estratégia para tentar burlar a censura. Em “Mulheres de Atenas”, música de Chico Buarque lançada em 1976, temos um exemplo, como ele mesmo conta em depoimento: “É engraçado que a canção foi condenada por algumas feministas radicais, porque dizia: “Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas”, quando, evidentemente, a ideia era dizer: “Não mirem-se... Não se mirem, né, no exemplo”. Mas isso foi tomado ao pé da letra [...]” (Rwr, 2015, 00 min. 26 seg.). Chico finaliza o depoimento, esclarecendo de uma vez por todas: “É isso, era uma canção feminista para uma peça feminista” (Rwr, 2015, 01 min. 05 seg.). Uma outra estratégia, ainda, era a mudança na disposição dos versos com o intuito de driblar a censura. Um exemplo disso é a música “Perigosa”, sucesso gravado pelas Frenéticas em seu disco de estreia, o autointitulado lançado em 1977. Para o disco, o jornalista Nelson Motta enviara uma letra para que Rita Lee e Roberto de Carvalho musicassem, a letra começava com, “Eu sei que eu sou bonita e gostosa...” e terminava com: “Eu vou fazer você ficar louco, muito louco, muito louco...” Rita, no entanto, acrescentou a frase, “dentro de mim!” no fim da última estrofe, tornando o final da canção explícito demais: “Eu vou fazer você ficar louco, muito louco, muito louco dentro de mim.” Percebendo que a censura não liberaria a letra daquela forma, Nelson Motta modificou a disposição dos versos, enviando a letra para a censura com o trecho “dentro de mim!”, no início da canção, ficando da seguinte forma: “Dentro de mim eu sei que eu sou bonita e gostosa...” E assim a música foi liberada. Na gravação, porém, a ideia inicial de Rita Lee, de colocar o verso acrescentado por último no fim da canção, foi executada, ou seja. “[...] na gravação as Frenéticas “esqueceram” de cantar “dentro de mim” na abertura e cantaram todas as outras vezes, até o final, quando ficavam repetindo “dentro de mim” entre gemidos lúbricos e toda sorte de sacanagens. (Motta, 2001, p.273).

Esses exemplos foram ilustrados para que compreendamos que não só Chico Buarque era auto estimulado a burlar a repressão. E que essas foram apenas algumas das estratégias utilizadas pelos compositores para driblar a censura. No capítulo dois deste trabalho nos deteremos mais detalhadamente a algumas formas específicas de estratégia, sobretudo as apontadas nas “Canções de Repressão” e na “Linguagem de Fresta” utilizadas por Chico Buarque entre 1970 e 1973. Porém, antes de colocar em prática essas estratégias, logo após a instauração do AI-5, observando e principalmente prevendo o fechamento de oportunidades em diversas áreas, fossem elas políticas, culturais, artísticas ou sociais, Chico deixa o Brasil para viver seu auto-exílio na Itália, como veremos abaixo.

2.4 EXÍLIO E RETORNO AO BRASIL

O exílio representou a derrota de um projeto político e pessoal. Impôs o afastamento das gerações de 1964-1968 do cenário político e de todo o universo de referências que lhes dera identidade. Mas foi também a liberdade, a resistência, a continuação da contestação.(Rolleberg, 1999, p.48).

A decisão de Chico Buarque, em particular, de partir para o exílio deu-se poucos dias após a instauração do AI-5, quando o cantor foi levado para averiguação. De acordo com Werneck (2006, p.68 apud Bezerra, 2016, p.64), a participação de Chico na Passeata dos Cem Mil¹⁶ foi um dos motivos de ter sido detido para interrogatório e levado para o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS). Justo a Marcha dos Cem Mil, evento que ocorreu na época em que Chico estava “desinteressado” pela política. Segundo suas palavras, ele só compareceu à passeata “[...] porque realmente não ir seria forte demais. Seria quase um posicionamento a favor” (Meneses, 1982, p.22). E posicionar-se a favor da ditadura não era uma opção para Chico Buarque. Outro ponto que pesou negativamente para ele foram

[...] as ousadias de Roda-viva, em torno das quais muita lenda se criara. O oficial que o interrogou, general Assunção, queria saber, por exemplo, a respeito de uma cena em que, segundo estava informado, um ator fazia cocô num capacete – um dos raros

¹⁶ Em 26 de junho de 1968, com a adesão de vários setores populares: mães, artistas, professores, jornalistas, líderes cassados, servidores populares, advogados, padres, freiras e dissidentes da revolução, se reúnem num protesto contra as violências policiais presentes no país. Esse movimento ficou conhecido como A Passeata dos Cem Mil. (Valle, 2009 apud Santos; Silva, 2018, p.08).

desvarios, por sinal, que não havia ocorrido ao diretor José Celso Martinez Correa (Wernec, 2006, p.68 apud Bezerra, 2016, p.64-65)

Em entrevista concedida na Itália em 2005 para o documentário “Vai Passar” dirigido por Roberto de Oliveira, Chico relembra o episódio: “Eu mesmo fui detido, de manhã fui acordado, lá pelo dia vinte de dezembro, passei o dia no quartel e me soltaram, mas me deixaram com recomendação de não deixar a cidade do Rio de Janeiro sem uma autorização expressa de um coronel [...]” (Torquato, 2017, 01 min. 29 seg.). Na mesma entrevista ele comenta sobre uma viagem já agendada para o mês seguinte, onde iria primeiro para o festival Midem¹⁷ em Cannes, e logo após para a Itália, fazer o lançamento de seu disco em Roma, na qual foi convidado devido ao sucesso de “A Banda” naquele país. A expectativa para esses eventos era de ficar uma semana, quinze dias no máximo. (Torquato, 2017, 01 min, 52 seg.) Ao chegar na Itália, porém, recebe conselhos dos amigos, além de muitos boatos não oficializados sobre a situação crítica do Brasil. Nesse período, a atriz Marieta Severo, esposa de Chico na época, estava grávida da primeira filha do casal, assim, temendo pela segurança, sua e de sua família, e aproveitando o domínio do idioma italiano, visto que passara dois anos de sua infância no país, decide não mais regressar ao Brasil. O autoexílio tornar-se-ia uma realidade pelos próximos quatorze meses, o que foi, juntamente com o advento do AI-5, decisivo para que ele fosse, de acordo com suas palavras, “chamado à realidade”:

Mas em fins de 68 eu fui chamado à realidade. Realmente, aí, pisaram meus calos. Mas acho precipitado dizer que só me interessei por causa disso. Não, não é verdade. O que é verdade, isso sim, é o ter sido obrigado a viver fora do país: é o ter sido obrigado a cortar uma sequência profissional. (Meneses, 1982, p.22-23)

Ser “chamado à realidade” pode ser identificado também como uma luta por uma outra realidade possível para o Brasil como um todo, afinal “O exilado é motivado pelas questões do país, envolve-se em conflitos sociais e políticos, diz não a uma realidade” (Rollemberg, 1999, p.25). Entendemos que a luta em uma terra estranha, sem alianças previamente conhecidas dificultam a ação, isso pode se traduzir também na desconfiança sobre indivíduos ou grupos que possam vir a

¹⁷ O Midem é um encontro mundial de empresas ligadas à música que acontece anualmente. Em 1969 o festival estava em sua terceira edição e naquele ano, além de Chico Buarque, contou com Gilberto Gil, Os Mutantes, Edu Lobo e Elis Regina representando o Brasil. (O Estado de S. Paulo, 08 de janeiro de 1969 Disponível em: <https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/1080/CB3%20PrJ535-60.jpg?sequence=1> Acesso em: 06/10/2024)

interagir com o exilado no país de destino, Chico Buarque relata, por exemplo, que “Todo brasileiro que aparecia, você não sabia bem quem eram, podia ser um adido militar [...] Mesmo as pessoas que supostamente eram foragidas, ou eram de esquerda, você tinha que ter um pé atrás o tempo todo [...]” (Torquato, 2017, 18 min. 43 seg.). Com isso, Chico em seu autoexílio sentiu os efeitos, inclusive, no campo afetivo, como afirma no mesmo depoimento, onde diz que, devido a essa não convivência ou convivência superficial com outras pessoas, “ficava um mundo muito pequeno”. Sobre isso Rollemberg diz que “[...] a não inserção ou a inserção limitada nas sociedades”, revelava, “mais do que em qualquer outro período, o sentido de provisoriedade típico do exílio” (Rollemberg, 1999, p.54). Segundo ela, essa era uma das características gerais dos exilados, “a ideia de que o exílio seria curto, apenas um recurso para escapar à perseguição” (Rollemberg, 1999, p.53). Como a autora trabalha com o conceito de exilados, evidentemente, que situações específicas que se diferenciem desta são possíveis e até prováveis, o caso de Chico Buarque é um deles: “[...] Se meus discos tivessem vendido bem e tal, talvez eu ficasse bastante tempo, acontece que aqui (na Itália) eu não tinha mais uma situação profissional que me mantivesse” (Torquato, 2017, 36 min. 05 seg.).

Os discos a que Chico se refere, são os dois que ele gravou na Itália, um deles com o maestro Ennio Morricone, responsável pela trilha sonora de filmes clássicos do faroeste italiano como, “Por um Punhado de Dólares” (1964) e “Três Homens em Conflito” (1966) ambos dirigidos por Sergio Leone. De fato sua passagem pela Itália não teve um desempenho rentável. “No começo tudo correu bem, mas, com o passar do tempo, ele deixou de ser a novidade, o autor da “Banda” em visita ao país, para se tornar um residente. A partir daí começaram a escassear os convites para shows, e a situação ameaçava se complicar” (Homem, 2009, p.77). Um dos casos mais emblemáticos dessa fase problemática para Chico, foi o aceno de um empresário para a possibilidade de uma série de shows pelo interior da Itália. Para acompanhá-lo na turnê, Chico convidou Toquinho, que estava no Brasil, mas ao chegar em Roma, o compositor de “Aquarela” descobre que os shows não aconteceriam. Com o sumiço do empresário, o que restou para a dupla foi acompanhar a cantora e dançarina Josephine Baker, em 45 apresentações pelo país.

Chico se lembra da cara de espanto que a plateia – composta de gente da mesma faixa etária da cantora de 63 anos – fazia ao ouvir

aqueles brasileiros cantando coisas estranhas. Com exceção de “A Banda”, as demais canções não despertavam o menor interesse naquele público (Homem, 2009, p.77).

São situações complicadas que podem acontecer, mas é necessário ressaltar que Chico, enquanto exilado “[...] não deve ser vitimizado. Ele é um ser político que, de uma forma ou de outra, desafia e enfrenta o poder constituído, segundo suas ideias e posições e, por isso mesmo, está nesta condição” (Rollemberg, 1999, p.39-40) mesmo que isso represente, momentaneamente, o fracasso comercial de sua obra. É devido a esse fracasso, e seguindo as palavras do amigo, o poeta Vinicius de Moraes que o aconselhou a voltar “com barulho” (Homem, 2009, p. 83) que Chico retorna ao Brasil. E de fato sua volta não seria nada discreta, um especial da Rede Globo de Televisão e um grande show na boate “Sucata”, no Rio de Janeiro, além de outro no Teatro da Lagoa foram marcados para comemorar o regresso do artista. Porém ao chegar no Brasil, Chico encontra uma realidade diferente da que estava acostumado, como podemos ver nessa entrevista para o jornal O Globo em 1979.

Eu vim realmente entender o que estava acontecendo quando cheguei de volta, em 1970. Era uma barra muito pesada, véspera 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. (Meneses, 1982, p.36)

Chico Buarque é um dos tantos exilados que conseguiram retornar à pátria, não sabemos quantos retornaram ou mesmo quantos estiveram no exílio: “Os números que surgem, aqui e ali, não indicam nenhuma referência ou fonte. São apenas suposições: 10.000? 15.000? [...] As respostas não existem” (Rollemberg, 1999, p.53). O que nos interessa mais diretamente nesse sentido, é que em seu retorno, a obra de Chico Buarque, se não ganha novos rumos, sem dúvidas intensifica uma vertente que dá às questões sócio-políticas uma importância ainda não vista em seus trabalhos anteriores, mesmo sendo estes os anos mais difíceis da ditadura militar, os chamados “anos de chumbo”. É nesse período histórico que há um alargamento da violência e da violação dos direitos humanos como um todo, coisa que, desde o princípio do golpe (1964), vinha se desenvolvendo de forma um tanto mais branda que no período aqui discutido. Em retrospectiva, a censura pode ser vista de forma escancarada. Um exemplo disso, é a discrepância entre as

publicações que indicam os motivos da permanência de Chico Buarque na Itália, e as palavras dele para o fato. Primeiro o depoimento de compositor:

Foi aí, estando aqui e recebendo as notícias do que estava acontecendo e estava acontecendo cada vez mais, coisas esquisitas no Brasil, eu fui aconselhado a não voltar. Em determinado momento eu tive que tomar essa decisão, eu com Marieta, minha mulher e tal, como é que faz? Vamos... Quer dizer, a nossa filha, ou nosso filho, não sabia. Como é que é, vamos... Vai nascer aqui. Não tinha mais segurança pra voltar pro Brasil (Torquato, 2017, 02 min. 18 seg.)

Já na matéria intitulada “O Bom Chico à Casa Torna - Quase quinze meses de Itália”, publicada no Jornal do Brasil após seu retorno em 20 de março de 1970, não se vê menção alguma às “coisas esquisitas” que estavam acontecendo no Brasil. Os motivos para sua permanência são outros. Após recordar a breve temporada romana de Chico e Marieta, o jornalista Araujo Netto escreve:

Aqui (na Itália) [...] começaram a sugerir que ele fôsse ficando. Os argumentos de Vinícius, interessado na boa companhia de Chico para “fazer um trabalho bacana pela música brasileira”, convenceram afinal o mûço que os italianos sempre viram como um “poeta triste (Netto, 1970).

Independente dos motivos publicados, Chico estava de volta, e foi em seu retorno que o compositor pôde demonstrar sua maturidade artística, tanto em termos musicais (arranjos, harmonias e melodias mais elaboradas) quanto líricas propriamente ditas. As letras mais voltadas aos campos político-sociais configuraram, não uma ruptura, mas uma clara ampliação desta temática que, como já vimos, se desenvolvia desde os primórdios de sua carreira. Porém, antes de lançar sua primeira música nesse retorno ao Brasil e tendo permanecido mais de um ano fora do cenário musical, surgiram desconfianças sobre a retomada de seu lugar de prestígio na indústria. Sobre isso, o jornalista Júlio Hungria escreve em março de 1970:

O compositor, personalidade nacional até fins de 1968, ídolo consagrado nas pesquisas de popularidade de dois anos atrás, fugia do sucesso, avesso à popularidade. Hoje, certamente, êle precisa redesenhar, com boas tintas, os contornos agora um tanto apagados da figura destacada e importante que foi até certo momento (Hungria, 1970a)

Uma semana depois, o mesmo jornalista, atento à intensa cobertura midiática, escreve: “Ao contrário do que prevíamos uma semana antes, parece quase certo que ele não vai precisar de boas tintas para redesenhar os contornos da

figura destacada que foi até um certo momento no cenário da nossa música popular” (Hungria, 1970b).

Passados mais de cinquenta anos desses eventos, sabemos que Chico retomou sua importância, voltou a ser uma “figura destacada” da MPB após seu retorno da Itália. É verdade que agora não mais como o “bom moço” de outrora, afinal, não só os tempos eram outros, o próprio Chico era outro. E recordando o que para muitos é o marco inicial dessa nova fase, ele afirma que: “[...] 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” (Meneses, 1982, p.36). A primeira das “Canções de Repressão”.

3 CAPÍTULO 2 - PASSA PELA FRESTA DA CESTA E RESTA A VIDA

“Chamado à realidade”, Chico Buarque retorna ao Brasil para se tornar, de fato, um compositor combativo contra os ditames da ditadura militar. Neste capítulo começaremos a apresentar algumas estratégias líricas que o compositor utilizou para tal. Para isso, revisaremos análises de canções feitas por autores que se debruçaram sobre o assunto, o que nos ajudará a entender alguns elementos dessas estratégias. Por ora, a revisão das análises servirá de base para que no capítulo três consigamos relacionar artifícios semelhantes a esses, porém escritos por outros compositores escolhidos por Chico Buarque para compor, em 1974, o álbum “Sinal Fechado”. Isso indicará, segundo nosso entendimento, o caráter combativo de seu disco de interpretações.

Seguindo o recorte proposto, ou seja, “obras de estúdio entre 1970 e 1974, pós retorno do exílio na Itália”, configuramos o capítulo começando com o compacto “Apesar de Você/Desalento”(1970), na qual revisaremos análise da canção “Apesar de Você”, feita pela Mestra em História Social, Mariana Rodrigues Rosell em seu ensaio “O projeto frustrado de “Apesar de Você”: A canção de Chico Buarque e o processo de redemocratização brasileiro”; além dela, abordaremos os álbuns “Construção”(1971), com a música “Valsinha”, na qual trataremos análise da Mestra em Letras, Moema Sarrapio Pereira, baseada em sua dissertação “Página Infeliz da Nossa História: Uma leitura dos álbuns Construção (1971) e Sinal Fechado (1974) de Chico Buarque”, publicada em 2018; “Quando o Carnaval Chegar” (1972), com a música homônima, em análise baseada no artigo “Música Popular Brasileira, Política

e Utopia em Chico Buarque”, escrito pelo Doutor em Teoria e História Literária, Luciano Marcos Dias Cavalcanti; e o álbum “Chico Canta” (1973), com a música “Fado Tropical”, analisada no artigo “Um Suave Azulejo: O retrato ambivalente da nação em “Fado Tropical” de Chico Buarque”, de Adriana Coelho Florent, do departamento de estudos dos países de língua portuguesa da Universidade de Paris. Pontualmente, trabalharemos ainda com outros autores sempre referenciados em suas contribuições.

Os autores acima, de áreas diversas que não só a História, nos ajudarão a compreender melhor nosso objetivo específico ao trabalhar com a música popular, afinal “Em que pesem as diferenças de abordagens e modelos teóricos, ainda não foram esgotadas as trocas e intercâmbios entre as ferramentas destas áreas” (Napolitano, 2007, p. 170). Acreditamos, assim, que a interdisciplinaridade exposta aqui será de grande valor para a totalidade de nosso trabalho.

3.1 - “APESAR DE VOCÊ” DO COMPACTO COM “DESALENTO” (1970)

Já no primeiro lançamento de Chico Buarque após o retorno ao Brasil, pôde-se notar uma expressiva mudança na postura lírica do artista. O compacto foi lançado com duas músicas, o samba triste “Desalento” em parceria com Vinicius de Moraes, que entraria no seu próximo disco, “Construção” de 1971; e o samba alegre “Apesar de Você”, com sua letra visivelmente (mas nem para todos) política. Nesta, há uma relação maior com o contexto sócio-político enfrentado pelo Brasil naquele momento, o que lhe causou sucessivas adversidades posteriormente.

A música seria anunciada com ares de antecipado êxito, pelo Jornal do Brasil em dezembro de 1970, onde o jornalista José Carlos Oliveira escreve: “Chico Buarque vem com Apesar de Você, sucesso garantido” (Oliveira, 1970, p.16). Mas na verdade, nem o próprio Chico acreditava que a música, mandada à censura federal “só para fazer barulho” (Cavalcanti, 2012, p.16), passaria pela inspeção dos censores. Mas passou... Passaram-se então algumas semanas desde o lançamento, a música já beirava a marca de cem mil cópias vendidas quando deliberadamente foi proibida. Maia (2011) conta que o jornalista Sebastião Nery da Tribuna da Imprensa [SIC] publicou uma matéria em fevereiro de 1971, afirmando que seus filhos e os demais colegas cantavam a música como “uma espécie de Hino Nacional”. Devido a isso o jornalista foi intimado a depor nos órgãos de censura e

“Após o depoimento os censores perceberam os diversos significados que aquela canção poderia sugerir” (Maia, 2011, p.11). Dessa forma, “A polícia recolheu as cópias das lojas, invadiu a fábrica para destruir o estoque, proibiu sua execução nas rádios e, de quebra, puniu o censor que deixara escapar tamanho desrespeito” (Homem, 2009, p.86). Sobre isso, lembremos do excesso de zelo a qual eram submetidos os censores no pós AI-5, e que vimos no capítulo 1, obviamente que “deixar escapar” essa canção não ficaria impune, afinal, naquele período: “Quem aprovasse uma música que depois fosse reprovada em Brasília tinha de responder processo interno. [...] Os censores eram saco de pancada” (Lanziotti, 2005 apud Medeiros, 2015, p. 34-35). Antes de ser vetada, porém, a música ganharia as rádios e principalmente as ruas, tornando-se um hino anti-repressão. Assim, “Apesar de Você” fez com que o nome de Chico Buarque passasse a ser um dos mais visados pela censura federal à época. Segundo suas palavras: “Esse foi o começo de uma série de problemas que eu tive com a censura porque aí também existia uma vontade de vingança do outro lado porque eles se sentiram ludibriados” (Filho, 2015, 01 min. 05 seg.).

Esta canção é um excelente exemplar de músicas que podem ser lidas por mais de uma maneira, e essa será uma das marcas da musicalidade de Chico, como veremos. Em seu ensaio “Música popular: de olho na fresta”, publicado em 1977, Gilberto Vasconcellos denominou tal artifício de “Linguagem de Fresta”. Nesse caso específico, o sentido de repressão política fica encoberto por uma camada de lirismo amoroso quando lemos a música pensando apenas nas discussões de um casal, onde o cônjuge é representado pelo “você”. O próprio Chico se utilizou desse duplo significado ao tentar livrar-se do flagrante num interrogatório após a proibição da música: “Chico Buarque ouviu dos militares a insistente pergunta: “Quem é esse você?” O compositor malandramente respondeu que era uma mulher muito mandona e autoritária” (Cavalcanti, 2012, p.16-17). Para Meneses, a música é cronologicamente a primeira das “Canções de Repressão”, músicas que aliam a “recusa do atual e proposta de uma mudança de um futuro liberador [SIC] e vingativo [...] (1982, p.69). A letra de “Apesar de Você” está organizada da seguinte forma:

Amanhã vai ser outro dia / Amanhã vai ser outro dia / Amanhã vai ser outro dia

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

Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia
 Eu pergunto a você / Onde vai se esconder / Da enorme euforia
 Como vai proibir / Quando o galo insistir / Em cantar
 Água nova brotando / E a gente se amando / Sem parar

Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juros, juro
 Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Este samba no escuro
 Você que inventou a tristeza / Ora, tenha a fineza / De desinventar
 Você vai pagar e é dobrado / Cada lágrima rolada / Nesse meu penar

Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia
 Inda pago pra ver / O jardim florescer / Qual você não queria
 Você vai se amargar / Vendo o dia raiar / Sem lhe pedir licença
 E eu vou morrer de rir / Que esse dia há de vir / Antes do que você pensa

Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia
 Você vai ter que ver / A manhã renascer / E esbanjar poesia
 Como vai se explicar / Vendo o céu clarear / De repente, impunemente
 Como vai abafar / Nosso coro a cantar / Na sua frente

Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia
 Você vai se dar mal / Etecetera e tal / Lá lá lá lá laiá

O verso repetido diversas vezes, ao iniciar a canção, é cantado por um coro de vozes que “reforça a ideia de um apelo coletivo [...] Tal mensagem fica ainda mais evidente pelo recurso ao fade in¹⁸, que dá a ideia de constante acréscimo de vozes a esse canto” (Rosell, 2014, p.122). Após o coro inicial a voz de Chico aparece (Hoje você é quem manda / Falou tá falado / Não tem discussão, não), nessa primeira estrofe podemos identificar os reclames de um cônjuge, acusando sua mulher, “muito mandona”, de ser um tanto inflexível. Porém, com uma leitura mais aprofundada pode-se identificar o sentido político da canção, o autoritarismo da ditadura, que no hoje “é quem manda” e não aceita “discussão, não”. Além do mais, a canção não trata a questão apenas pela ótica individual, o eu lírico também insere o povo no seu penar. Nos versos (A minha gente hoje anda / falando de lado / e olhando pro chão, viu), o limite imposto a qualquer tipo de oposição que sufoca toda e qualquer contestação, faz o povo, reprimido, falar somente de lado e olhar apenas pro chão. Nos próximos versos (Você que inventou esse estado / E inventou de inventar / Toda a escuridão / Você que inventou o pecado / Esqueceu-se de inventar

¹⁸ Fade in é um recurso de edição, comumente utilizado no início de uma gravação, que consiste em aumentar gradativamente o volume do áudio.

/ O perdão), Rosell (2014) relaciona a invenção da escuridão com os inúmeros crimes e suspeitos inventados pela ditadura. E também o esquecimento em inventar o perdão com a supressão de direitos civis e políticos no período. Segundo a autora, estes versos resumem bem a sociedade brasileira, demonstrando afinidade com o povo na medida em que se utilizam de artifícios específicos:

Ao apelar para a aproximação com a temática cristã (pecado/perdão) em vez de trabalhar com a temática jurídica (crime/punição/absolvição), a canção se aproxima ainda mais do popular, visto que a religião cristã tem seu vocabulário internalizado no cotidiano social (Rosell, 2014, p.123).

Continuando, temos os versos (Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia / Eu pergunto a você / Onde vai se esconder / Da enorme euforia), eles demonstram, timidamente, uma possível ameaça e não mais o sofrimento como nos anteriores. Já as próximas frases (Como vai proibir / Quando o galo insistir / Em cantar / Água nova brotando / E a gente se amando / Sem parar), podemos interpretar como uma forma de romper a repressão sexual, “na medida em que o regime era conservador e procurou dar substância ao apoio dos grupos sociais conservadores” (Rosell, 2014, p.123-124). Em uma leitura superficial, no entanto, esse significado pode ficar restrito ao cônjuge que enfim arrumou um novo amor e agora provoca sua ex, a “mulher mandona”, indagando como ela vai proibir esse novo relacionamento.

Esse futuro esperado, seja de um novo relacionamento amoroso, seja de uma nova realidade sócio-política tem continuidade nos versos (Quando chegar o momento / Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juros, juro / Todo esse amor reprimido / Esse grito contido / Este samba no escuro) agora as ameaças que apareciam timidamente ganham corpo, cobrando juros pelo “amor reprimido”, pelo “grito contido” e pelo “samba no escuro”; “ou seja, a repressão sexual e às manifestações populares” (Rosell, 2014, p.124). Em (Você que inventou a tristeza / Ora, tenha a fineza / De desinventar / Você vai pagar e é dobrado / Cada lágrima rolada / Nesse meu penar) o cenário mantém-se firme na intimidação, o pagamento virá dobrado no futuro cantado pelo eu lírico.

O refrão repete somente suas três primeiras frases (Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia) nas próximas, Chico aborda o florescer do jardim (Inda pago pra ver / O jardim florescer / Qual você não queria), o que “pode se referir a práticas de diversas naturezas, culturais ou políticas, que durante o regime foram reprimidas.

Há aqui uma ideia de que o extremo controle do Estado militar sobre as atividades civis impediu o florescimento do povo” (Rosell, 2014, p.125). A mesma autora comenta sobre a metáfora do “dia raiar” (Você vai se amargar / Vendo o dia raiar / Sem lhe pedir licença / E eu vou morrer de rir / Que esse dia há de vir / Antes do que você pensa), que segundo ela remete à esperança de um novo dia que virá sem autorização/licença, “prática esta que se tornara comum durante a ditadura (como a necessidade de censura prévia sob a qual era submetida a arte e a imprensa, por exemplo)” (Rosell, 2014, p.125).

A música se encaminha para o final (Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia / Você vai ter que ver / A manhã renascer / E esbanjar poesia), e a questão do nascer da manhã é retomada, assim como na expressão “o dia raiar” do refrão anterior. Com ela virá “a poesia, que será esbanjada, o que sugere, novamente, o fim da censura e do controle da vida dos cidadãos pelo governo militar” (Rosell, 2014, p.126). Em oposição a “toda a escuridão” da primeira estrofe e ao “samba no escuro” da terceira, aqui o céu vai clarear (Como vai se explicar / Vendo o céu clarear / De repente, impunemente / Como vai abafar / Nosso coro a cantar / Na sua frente), junto à isso percebemos novamente o sentido de ameaça quando o eu lírico questiona: “Como vai abafar”. Rosell percebe também que “[...] tudo isso acontecerá “de repente, impunemente”, ou seja, novamente os controladores da ordem não conseguirão impedir que isso se dê [...]” (Rosell, 2014, p.126-127).

As ameaças vingativas continuam na última estrofe (Apesar de você / Amanhã há de ser / Outro dia / Você vai se dar mal / Etecetera e tal / Lá lá lá lá laiá) é nela que Rosell percebe, nos últimos versos, uma possível sugestão de “múltiplas formas de “se dar mal”, pensando talvez em julgamento, condenação, punição; nos níveis judicial, moral e social” (Rosell, 2014, p.128). Meneses (1982), por sua vez nos lembra que a ameaça que, de início era velada, tímida vai sofrendo uma série de desdobramentos que a intensificam até o ápice final: (Eu pergunto a você / onde vai se esconder / Da enorme euforia); (Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juros, juro); (Você vai pagar e é dobrado); (Você vai se amargar); e por fim (Você vai se dar mal (danar?)) (Meneses, 1982, p. 78-79) Essas ameaças, repetimos, podem ser vistas e de fato foram vistas num primeiro momento pelas autoridades como alheias ao processo político-repressivo. Eis a fresta que a canção passou. Quem vai se dar mal sob esse ponto de vista é aquela “mulher mandona”, mas não era “dela” que

Chico estava falando. É verdade que não era de ninguém em específico também, como ele mesmo afirma:

Apesar de você, queriam... Diziam e queriam que eu dissesse que “você” era o Médici, mas não era. Como eu falei, não era um general, era uma generalidade, era uma situação [...] É uma vontade que as pessoas têm de que as coisas sejam mais diretas... Não é (Torquato, 2017, 41 min. 34 seg.).

Completando a complexidade da letra, Meneses (1982) nos mostra que Chico apresenta sempre dois cenários temporais com perspectivas diferentes entre eles, o “hoje” e o “amanhã”. No hoje lemos, entre outros, os versos, “Esse meu sofrimento”, “Todo esse amor reprimido”, “Este samba no escuro”, “Cada lágrima rolada”, “Nesse meu penar”. Já no amanhã, o cenário é outro, “Você vai se dar mal”, “Enorme euforia”, “Coro a cantar”, “Água nova brotando”, ou seja, apesar de imperar o sofrimento no hoje, o amanhã se configura com a esperança de dias melhores e vingança, é claro. Reparem que a estratégia utilizada, relacionada ao tempo, articula-se com a “recusa do atual e proposta de uma mudança de um futuro liberador [SIC] e vingativo [...]”, é o exemplo prático de uma “canção de repressão” como nos diz Meneses (1982, p.69).

Com o lançamento e posterior proibição de “Apesar de Você” o nome de Chico fica “sujo” no SCDP (Serviço de Censura e Diversões Públicas). Em entrevista para a revista O Bondinho em dezembro de 1971, quando perguntado sobre a censura ao seu trabalho até aquele momento, ele afirma que tudo começou com “Tamandaré”: “Isso foi logo no começo. No tempo de “Pedro Pedreiro”, em 66. Aí, mais dois anos, foi “Roda Viva”; aí também eu fui embora e não fiz mais nada. Aí, com “Apesar de Você” começou tudo de novo. Vamos dizer, marcação, né?” (Almeida; Severiano, 1971, s.p.). Nos próximos anos Chico continuou recebendo forte atenção da censura, sendo que a música “Apesar de Você”, levaria ainda mais oito anos para ser relançada juntamente com outras canções censuradas na primeira metade dos anos setenta. Foi somente no ano de 1978, já no contexto da abertura política, no álbum que leva o seu nome, também chamado de “disco da samambaia”, que músicas como Cálice (1973) e Tanto Mar (1975), além dela própria, puderam vir a público.

Assim, na questão lírica, Chico dera mais um passo para se tornar um dos maiores e mais combativos compositores da MPB, mas na questão musical propriamente dita, “Apesar de Você” ainda suscitaria desconfianças em relação aos

campos rítmicos, melódicos e harmônicos, como mencionado no Jornal do Brasil em 26 de janeiro de 1971:

[...] ainda que a letra seja forte e por símbolos represente inconformismo, ainda que os versos mesmo em rimas convencionais sejam — como sempre — extraordinariamente bem construídos, todo o efeito desejado se dilui debaixo do instrumental utilizado pelo compositor na realização da obra (a forma é conivente com o que existe de mais oficial na MPB) [...] o produto final significa a salvaguarda de tudo o que está disposto, de todos os mitos mais representativos do conformismo e da concordância com o que está estabelecido (o samba na sua forma tradicional). (Hungria, 1971, p.2)

Essas desconfianças, por mais legítimas que fossem, viriam a se dissipar já no próximo ano, 1971, com o lançamento do álbum “Construção”.

3.2 “VALSINHA” DO ÁLBUM CONSTRUÇÃO (1971)

O ano de 1971 veio a ser, em grande parte devido a toda situação ocorrida no ano anterior com a música “Apesar de Você”, um grande impulso para Chico Buarque. Neste ano ele lançaria um dos discos mais aclamados pela crítica e o disco de maior sucesso popular de sua carreira até aquele momento, “Construção”. Um álbum que demonstra o amadurecimento do artista e sua obra, com o processo de transformação rítmica e harmônica e a intensificação da temática social em sua música. Embora, em suas palavras, o disco fosse apenas:

[...] um passo à frente como linguagem, tanto poética quanto musical ou harmônica, mas não uma ruptura. Uma virada, talvez a partir de *Rosa dos Ventos*, e que continua com o LP atual. Pela reação do público, amigos e colegas, percebo que estão considerando o último disco como um grande salto à frente, embora eu o veja apenas como uma caminhada. Enfim, não cabe a mim julgar (Boccanera, 1971. p.01).

Mais comedido na sua humildade, o compositor recusa-se a aceitar, num primeiro momento, uma divisão entre este e seus trabalhos anteriores, “eu tenho a impressão que a minha música não mudou tanto assim, as coisas em geral é que mudaram” (Torquato, 2017, 44 min 01 seg.). Não obstante a isso, o álbum “nas primeiras semanas de lançamento, atingiu a venda de 140 mil cópias, índice comparável aos de Roberto Carlos e Martinho da Vila” (Napolitano, 2002b, p.05) e posteriormente, foi eleito o terceiro melhor álbum brasileiro de todos os tempos pela revista Rolling Stones Brasil em 2007. Dessa forma, o disco é visto, ainda hoje,

como o grande álbum da carreira de Chico e um dos maiores da música popular no Brasil. Recheado de letras densas e arranjos complexos, o disco, em seu lançamento original em LP, está organizado da seguinte forma:

LADO A

- 1 – Deus Ihe Pague (Chico Buarque)
- 2 - Cotidiano (Chico Buarque)
- 3 – Desalento (Chico Buarque / Vinícius de Moraes)
- 4 – Construção (Chico Buarque)

LADO B

- 1 – Cordão (Chico Buarque)
- 2 – Olha Maria (Tom Jobim / Vinícius de Moraes / Chico Buarque)
- 3 – Samba de Orly – Chico Buarque / Vinícius de Moraes / Toquinho
- 4 – Valsinha (Vinícius de Moraes / Chico Buarque)
- 5 – Minha História (Dalla / Pallotino – versão: Chico Buarque)
- 6 – Acalanto (Chico Buarque)

“Construção” veio consolidar o nome de Chico Buarque como um grande ícone da música brasileira e a exacerbá-lo como um grande “inimigo” do Estado. A imagem estereotipada construída por público e imprensa no começo de sua carreira cada vez mais ia se desfazendo no tempo, sobre isso ele comenta: “Brigar não adiantava, senão ia acabar com outra manchete: *Chico Diz Que Não é Mais Bonzinho*. Acontece que nunca fui o que me imaginaram, ora” (Boccanera, 1971, p.33). Com isso percebe-se também algumas críticas na imprensa, indicando que ele realmente não era mais a “unanimidade nacional”. Na revista “A Cigarra” em novembro de 1971, lê-se:

Muita gente diz por aí que a timidez de Chico Buarque no show do Canecão é mais má vontade do que propriamente uma facêta da personalidade dêle. Todo esse falatório faz parte da incontrolável perseguição de que Chico Buarque tem sido vítima[...] a gente nota em certa parte da imprensa a intenção de acabar com o Chico, de minimizar o seu trabalho, de fazê-lo calar. [...] (Qual, 1971, p.17).

O autor ou autora da matéria (não creditado na revista), apesar de citar as críticas finaliza em apoio ao compositor: “Chico Buarque está vivo, muito vivo, e não importa que o ataques; êle sabe o intuito dessas transas e o povo que o admira e respeita também sabe” (Qual, 1971, p.17). Era perceptível também que o nome do artista começava a chamar atenção da censura. Das dez músicas lançadas no álbum, três foram censuradas (sem contar “Apesar de Você” que seria single do disco), são elas, “Minha História”, uma adaptação livre da música “Gesùbambino”; “Samba de Orly”; e “Deus Ihe Pague”.

“Valsinha”, foi uma que passou pelas “frestas” da censura, quarta faixa do lado B de “Construção”, com letra de Chico Buarque e música de Vinícius de Moraes conta a história de um casal que um belo dia, com atitudes até então incomuns de “ternura e graça”, resgatam o amor que há tempos estava adormecido, e com isso fazem “toda cidade se iluminar” ao ponto de “o mundo compreender e amanhecer em paz”. Porém, da mesma forma que “Apesar de Você”, e levando em consideração o histórico, até aí recente, de Chico Buarque e sua relação de enfrentamento com a Censura Federal, esta música também pode ser lida por, no mínimo, duas perspectivas. Aqui, segundo Pereira, podemos interpretar a canção como “uma tomada de consciência da classe média, apoiadora (inicial) do golpe militar. Tal interpretação, porém, é vislumbrada hipoteticamente pelo compositor por meio de uma parábola lírica” (2018, p.92). Um ponto importante para os argumentos da autora é o exame de informações extras, que não estão necessariamente postas na canção. Uma delas é uma conversa, via cartas, entre os autores. Após o envio da letra de Chico para Vinícius, o letrista recebe uma primeira correspondência, datada de 24 de janeiro de 1971, e endereçada à Mar del Plata, na Argentina, onde Chico fazia shows com Toquinho. Nela, o “poetinha”¹⁹ tece algumas considerações, explicando que adicionou “duas ou três ideias”. Vinícius sugere o nome, “Valsa hippie”, e explica: “[...] porque parece-me que toda tua letra tem esse elemento hippie que dá um encanto todo moderno à valsa, brasileira e antígona. Que é que você acha?” (Homem, 2009, p. 91). Em carta resposta, Chico, educadamente, aparece negando a ideia de “elemento hippie” dada por Vinícius: “[...] Esse homem da primeira estrofe é o anti-hippie. Acho mesmo que ele nunca soube o que é poesia. É bancário e está com o saco cheio e está sempre mandando sua mulher à merda [...]” (Homem, 2009, p. 93). Pereira aponta que essa é “a história de um casal ordinário, oriundo da classe média, que um dia decide mudar de vida, libertar-se das amarras impostas pelo sistema (o bancário é a personificação do burocrata, do homem que segue regras)” (Pereira, 2018, p.92). Oprimido, este homem está de “saco cheio” pois é diariamente “massacrados por uma engrenagem maior, que mecaniza a vida, negando a individualidade” (Pereira, 2018, p.92). De posse dessas informações, eis a letra da canção para uma posterior revisão de análise.

¹⁹ Apelido de Vinícius de Moraes. “O apelido de “Poetinha” surgiu pela frequência com que Vinícius de Moraes utilizava diminutivos e era uma forma carinhosa com que amigos o chamavam, não tendo relação alguma com a diminuição de sua obra ou de sua capacidade artística” (Valença, 2019, p. 15).

Um dia ele chegou tão diferente
 Do seu jeito de sempre chegar
 Olhou-a de um jeito muito mais quente
 Do que sempre costumava olhar
 E não maldisse a vida tanto
 Quanto era seu jeito de sempre falar
 E nem deixou-a só num canto
 Pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar

E então ela se fez bonita
 Como há muito tempo não queria ousar
 Com seu vestido decotado
 Cheirando a guardado de tanto esperar
 Depois os dois deram-se os braços
 Como há muito tempo não se usava dar
 E cheios de ternura e graça
 Foram para a praça e começaram a se abraçar

E ali dançaram tanta dança
 Que a vizinhança toda despertou
 E foi tanta felicidade
 Que toda cidade se iluminou
 E foram tantos beijos loucos
 Tantos gritos roucos como não se ouvia mais
 Que o mundo compreendeu
 E o dia amanheceu em paz

A canção tem um caráter narrativo que manifesta-se desde o começo com a expressão “Um dia” (“Um dia ele chegou tão diferente / Do seu jeito de sempre chegar”), evocando as discussões de Walnice Nogueira Galvão (1976), sobre o que ela chama de Moderna Música Popular Brasileira (MMPB). Segundo Galvão, dentro da mitologia da MMPB existem várias músicas que tratam do “dia que virá”, que passa a ser o sujeito da história, que vem para nos salvar, enquanto o sujeito da canção (ou mesmo o ouvinte) permanece passivo na espera (Galvão, 1976, p. 95-96). Diferentemente disso, já na primeira estrofe o personagem masculino, na busca por retomar o amor, surpreende sua mulher ao chegar em casa e demonstrar uma atitude incomum ao seu próprio “jeito de sempre chegar” (“Olhou-a de um jeito muito mais quente / Do que sempre costumava olhar”). A palavra “quente” pode ser associada à sexualidade, o que afrontaria “um sistema cuja base é uma moral que cala o desejo. [...] Assim, este sujeito vai contra os bons costumes, se libertando de uma repressão moral imposta, tornando a relação com a mulher sensual e sexual” (Pereira, 2018, p.90-91). A mudança no comportamento continua, pois além de não reclamar da vida, como costumeiramente fazia, ele também convida sua companheira para rodar (“E não maldisse a vida tanto / Quanto era seu jeito de

sempre falar / E nem deixou-a só num canto / Pra seu grande espanto, convidou-a pra rodar”). É o começo da (des)construção do dia que virá pelas mãos do personagem que, desta vez, não esperará passivo.

Na segunda estrofe, mais do que a ação do personagem masculino, a personagem feminina, impulsionada pela ousadia do marido, também age, ou seja, decide se produzir (“E então ela se fez bonita / Como há muito tempo não queria ousar / Com seu vestido decotado / Cheirando a guardado de tanto esperar”). Pereira (2018, p. 91) salienta que o vestido “cheirando a guardado de tanto esperar” mostra a intenção da mulher em uma mudança na rotina, e que a canção, produzida em um “contexto conservador, em que o homem é o chefe da casa, responsável por cuidar e decidir tudo”, é parte de um “repertório lírico, no qual a relação de um casal, pautada na mesmice e na rotina, é quebrada por intermédio de uma mudança do eu lírico” (“Depois os dois deram-se os braços / Como há muito tempo não se usava dar / E cheios de ternura e graça / Foram para a praça e começaram a se abraçar”).

É na terceira e última estrofe que se dá o ápice do amor renascido, onde o casal espalha sua felicidade, acordando assim a cidade inteira (“E ali dançaram tanta dança / Que a vizinhança toda despertou / E foi tanta felicidade / Que toda cidade se iluminou”). Assim como em outras letras de Chico Buarque, a “música”, aqui associada à “dança”, pode ser lida como uma metáfora para a conscientização dos sujeitos que dançam (Pereira, 2018, p.92), e como elemento catártico que permite aos sujeitos da canção a libertação. (Pereira, 2018, p.91). O uso dos verbos “despertar” e “iluminar”, usados no pretérito, seriam a confirmação que essa consciência social ultrapassou as barreiras dos sujeitos líricos alcançando assim todo o entorno, a “vizinhança” e a “cidade”, numa libertação que não é só social, mas também sexual (“E foram tantos beijos loucos / Tantos gritos roucos como não se ouvia mais”). Nota-se que o ato libertário do homem e da mulher afetou progressivamente, a praça, a vizinhança, a cidade, até o momento áureo em (“Que o mundo compreendeu / E o dia amanheceu em paz”).

Essa progressão está relacionada também à linguagem musical utilizada por Chico e Vinícius, Valsinha “avança, melodicamente, à medida que há uma graduação na conscientização de todos, que vai do indivíduo (o homem) ao mundo” (Pereira, 2018, p.93). Em sua introdução, a música apresenta o órgão em destaque fazendo a harmonia, enquanto o violão, timidamente, faz uma espécie de solo tocando apenas uma corda de cada vez. No momento do canto, porém, só o violão acompanha a voz,

fazendo a batida tradicional da valsa em compasso ternário. No primeiro verso da segunda estrofe, temos o retorno do órgão, e em seguida, enquanto Chico canta, “Com seu vestido decotado” os violinos ao fundo vão progressivamente ganhando volume até o momento em que “a melodia ocupa todo o espaço a ela destinado, em uma espécie de ápice sonoro e poético, com o casal decidindo sair de casa junto, como dois namorados apaixonados, para mostrar ao mundo seu amor”. E assim segue até o final quando começa a decrescer até o último acorde, “selando o dia que amanheceu em paz” (Pereira, 2018, p.93).

O “amanhã que virá”, remetendo a Galvão (1976), perpassa toda a canção de Chico e Vinícius, não de forma imobilizante, mas como consequência de atos graduais das pessoas: do homem, da mulher, do casal, da praça, da vizinhança, da cidade, de todos. A dança/música é o elo que liga a todos e os liberta do estado de repressão social envolvido no cotidiano, no normal, enfim, no mundo atual. “Esse estado, está associado aqui à ditadura militar, mas pode ser também evocado a outros contextos sociais e históricos que se refiram ao aprisionamento do sujeito” (Pereira, 2018, p.93). Assim, através dessa parábola, e malandramente utilizando a “Linguagem de Fresta”, Chico indica os caminhos para uma mudança social através da tomada de consciência que, segundo as entrelinhas de “Valsinha”, só virá com a efetiva participação das ações práticas dos sujeitos.

Esta é apenas uma canção dentre tantas outras deste que se tornou o primeiro álbum de uma nova fase na obra de Chico Buarque. Junta-se a elas, por exemplo, “As letras de *Construção* e *Deus lhe Pague*, mais elaboradas e com uma temática de crítica social”, o que “seriam as provas de que um período de maturidade musical teria chegado para o compositor” (Boccanera, 1971. p.01). E ainda, promovendo uma excelente vendagem, o Jornal do Brasil afirma: “Construção — já vendeu mais de 30 mil cópias com 15 dias de lançamento, e o público continua a adquiri-lo, na base de 2 mil por dia” (Boccanera, 1971. p.01). Dessa forma, celebrado por crítica e público desde sua estreia, “Construção” continua a ter relevância ainda hoje. O álbum figura na quinta posição do top dez, lançado em 2022 pelo podcast Discoteca Básica, “[...] e também está citado no livro 1001 discos para ouvir antes de morrer feito por jornalistas e críticos especializados e reconhecidos internacionalmente” (Fernandes, 2004 apud Brito; Colaço; Aquino, 2017, p.160)”, demonstrando enorme importância para a cena atual, assim como para a história de MPB.

3.3 “QUANDO O CARNAVAL CHEGAR” DA TRILHA SONORA DO FILME HOMÔNIMO (1972)

Após o sucesso do álbum “Construção”, criou-se muita expectativa sobre qual seria o próximo trabalho artístico de Chico Buarque. Nesse período, o cineasta Carlos (Cacá) Diegues estava buscando ideias para seu quarto longa-metragem, então convidou Chico para fazer a trilha sonora e auxiliá-lo no roteiro juntamente com Hugo Carvana, a qual Chico já havia trabalhado em seu show “Meu Refrão”. O compositor aceitou na hora, mas quando o convite estendeu-se para atuação no longa Chico a princípio recuou, como conta o diretor: “De saída, Chico não queria ser ator do filme. Aceitou trabalhar no roteiro, empenhou-se na parte musical, mas até o último momento insistiu em não atuar defronte da camera” (Viany, 1972, p.04). O filme acabou se chamando “Quando o Carnaval Chegar”, e por fim, apesar das negativas iniciais, teve, sim, Chico Buarque como um dos atores principais.

O filme conta a história dos músicos, Paulo (Chico Buarque), Rosa (Maria Bethania) e Mimi (Nara Leão, esposa de Cacá Diegues à época) que devem se apresentar na “Festa do rei”, graças a um contrato conseguido por seu empresário, Lourival (Hugo Carvana), mas romances, discussões e desavenças podem atrapalhar o plano. O longa foi rodado em clima de diversão e extremo coletivismo, Cacá Diegues, segundo suas palavras, foi apenas o “orquestrador”. Para o Jornal do Brasil em julho de 1972, o diretor afirmou:

Às vezes a sequência dava a indicação da música. Às vezes o Chico fazia uma música e eu transformava a sequência em função dessa música. Fizemos um trabalho e que eu não sei dizer exatamente quem fez o quê. As coisas entraram realmente num ritmo de trabalho de grupo, todo mundo participando muito, dando muita ideia, sobretudo quando começou as filmagens (Viany, 1972, p. 04).

Um filme anárquico, engraçado, e que sobretudo, permitia a Chico Buarque exercer, mais uma vez, sua veia de compositor provocativo, que não foge ao embate. Mesmo escrevendo músicas cujo objetivo principal era a sonorização da película e conseqüentemente de sua história, Chico aproveitou o espaço para provocar a censura. Cacá Diegues, ao que tudo indica estava de acordo: “Uma coisa que eu sempre tive na cabeça é que Quando o Carnaval Chegar tem de ser uma provocação a cada plano. E, felizmente, acho que isso está sendo conseguido”

(Viary, 1972, p.04). É improvável que o diretor, preocupado em tornar cada plano uma provocação, não incentivasse as composições de músicas com essa verve. Nesse sentido não é de se espantar, que duas músicas da trilha sonora tenham sido censuradas pelos militares, “Partido Alto” e “Caçada”, ambas escritas exclusivamente por Chico Buarque. O álbum que saiu com “[...] as músicas que a Censura deixou passar” (Hungria, 1972) foi lançado como LP quinze dias antes do lançamento do filme. Ele contém sete músicas inéditas do compositor, além de músicas dos anos (19)30 e (19)50²⁰, e outras duas instrumentais que se repetem com vocais durante o disco. Interessante notar que Chico interpreta sozinho a canção “Frevo” de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, fazendo assim uma pequena prévia do que seria a totalidade de seu disco “Sinal Fechado”, dois anos mais tarde, inteiramente com interpretações de outros compositores. Abaixo, a organização do LP com nome da música, compositor e intérprete no disco, respectivamente.

LADO A

- 01 – Mambembe (Chico Buarque) Instrumental
- 02 – Baioque (Chico Buarque) Maria Bethânia
- 03 – Caçada (Chico Buarque) Chico Buarque
- 04 – Mais Uma Estrela (Bonfiglio de Oliveira, Herivelto Martins) Nara Leão
- 05 – Quando O Carnaval Chegar (Chico Buarque) Chico Buarque
- 06 – Minha Embaixada Chegou (Assis Valente) Nara e Bethânia
- 07 – Soneto (Chico Buarque) Instrumental

LADO B

- 01 – Mambembe (Chico Buarque) Chico Buarque
- 02 – Soneto (Chico Buarque) Nara Leão
- 03 – Partido Alto (Chico Buarque) MPB-4
- 04 – Bom Conselho (Chico Buarque) Maria Bethânia
- 05 – Frevo (Tom Jobim , Vinícius de Moraes) Chico Buarque
- 06 – Formosa (Antônio Nássara, Jaime Rui Costa Abollo Martinez) Nara e Bethânia
- 07 – Cantores De Rádio (Lamartine Babo, João de Barro, Alberto Ribeiro) Chico, Nara e Bethânia

A música homônima, quinta do lado A, é mais um caso de canções que podem ser lidas por mais de uma forma, misturando um discurso lírico que ao ser lido pelas entrelinhas revela uma intenção política velada. Nela temos um eu lírico que demonstra um certo distanciamento e um aparente descontentamento com relação ao mundo. Mais uma vez é na “música”, agora na perspectiva de um samba vindouro proveniente de um carnaval possível, que ele apoia sua esperança futura. “No plano do discurso político temos a mesma impressão, só que adicionada ao

²⁰ “Mais uma Estrela” (1934), “Minha Embaixada Chegou” (1935), “Frevo” (1959) e “Formosa” (1932),

significado específico do contexto político-social em que a canção foi escrita” (Cavalcanti, 2012, p.18).

Essa canção insere-se, segundo Meneses (1982), na categoria de “Canções de Repressão”, juntamente com “Apesar de Você” e “Cordão”, lançada no álbum de 1971. “Quando o Carnaval Chegar” inclusive tem aspectos comparáveis à “Apesar de Você”, podendo ser interpretadas a partir de uma situação de repressão e uma oposição entre o tempo presente, repressivo; e o tempo futuro, “que projetará para o “amanhã” sua libertação do estado de contenção (moral e física) em que se encontra” (Cavalcanti, 2012, p.19). Vejamos a letra:

Quem me vê sempre parado, distante, garante
Que eu não sei sambar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando
E não posso falar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Eu vejo as pernas de louça da moça que passa
E não posso pegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Há quanto tempo desejo seu beijo molhado
De maracujá
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando
Que eu vou aturar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

E quem me vê apanhando da vida, duvida
Que eu vá revidar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo
Pra gente cantar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada
Quem dera gritar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar
Tou me guardando pra quando o carnaval chegar

O refrão, “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”, que aparece ao fim da cada estrofe, acompanhará a canção do início ao fim, e assim com em outras canções de Chico, possibilita uma interpretação que coloca a “música”, comumente referida na qualidade de “samba”, “dança” ou “carnaval”, “como elemento transmissor

da dor (dor geralmente remetida à ausência – principalmente da liberdade política e social e mesmo temporal [...]), mas que também leva à libertação dessa dor” (Cavalcanti, 2012, p.19). Cavalcanti afirma ainda, que o distanciamento do eu lírico também pode ser interpretado como a própria denúncia dessa situação pois vem acompanhada pelo tom de ameaça à ditadura, caracterizada pela insistência do refrão: “Tou me guardando pra quando o carnaval chegar” (2012, p.19).

O distanciamento do eu lírico com o mundo pode ser visto já na primeira estrofe da canção (“Quem me vê sempre parado, distante, garante / Que eu não sei sambar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”). Apesar de estar “parado, distante”, o sujeito aguarda, tem esperanças de melhoras que, segundo suas expectativas, se concretizarão, “quando o carnaval chegar”. Já o ponto mais direto, no sentido de denúncia ao aparelho repressor, está na segunda estrofe: (“Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando / E não posso falar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”). Cavalcanti, observa que:

[...] o sujeito da canção vê (observa), sabe (tem conhecimento), sente (é sensível ao que ocorre), escuta (está a par do que pensam os outros) e não pode falar é a total situação do distanciamento do eu lírico, que conhece toda a situação e não pode denunciá-la. Mas será mesmo que ele não pode? A própria afirmação de que ele vê, sabe, sente, escuta e não pode falar, é a própria denúncia do regime autoritário, denúncia esta que se faz presente na própria voz de quem canta a canção: o próprio Chico Buarque (Cavalcanti, 2012, p.19).

O carnaval adquire o status de libertador da repressão, fruto do autoritarismo, não só nos campos político e social, mas também como libertador da repressão no campo sexual. Para falar sobre a emancipação do eu lírico, e sua libertação do aparelho repressor nessa esfera, Chico Buarque se utiliza das duas próximas estrofes. A primeira: (“Eu vejo as pernas de louça da moça que passa / E não posso pegar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”); e a segunda: (“Há quanto tempo desejo seu beijo molhado / De maracujá / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”). Mesmo nestas estrofes em que, segundo essa interpretação, Chico fala sobre a repressão sexual, o tom de ameaça permanece, porém, as ameaças aparecem com muito mais destaque nas estrofes seguintes: (“E quem me ofende, humilhando, pisando, pensando / Que eu vou aturar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”). O tom de ameaça ganha ênfase ainda maior, e o carnaval posicionado num tempo futuro é que será o catalisador dessa “vingança”: (“E quem me vê apanhando da vida duvida / Que eu vá revidar / Tou me

guardando pra quando o carnaval chegar”). Assim como Pereira (2018, p.93) afirma sobre a canção “Valsinha”, esse estado pode ser associado a outros contextos históricos que se refiram ao aprisionamento do sujeito, interpretamos aqui como uma referência à ditadura militar devido ao histórico de oposições entre Chico e o regime em vigor no período.

Mais uma semelhança com “Apesar de Você” apontada por Cavalcanti (2012, p.20) é o fato de que, “Ao vislumbrar uma situação individual, característica da poesia lírica, o eu poético insere o povo no seu penar, mostrando uma identificação entre o seu sofrimento e o sofrimento dos outros”. O autor está se referindo a estrofe (“Eu vejo a barra do dia surgindo, pedindo / Pra gente cantar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”). Ainda falando sobre a mesma estrofe o autor afirma: “A inserção e o chamado do povo e, conseqüentemente, a libertação deste, coincide com a anunciação do novo dia, do novo tempo que está prestes a chegar segundo a visão profética do poeta” (Cavalcanti, 2012, p.20). Essa estrofe assemelha-se à (Você vai ter que ver / A manhã renascer / E esbanjar poesia) de “Apesar de Você”. Assim como o trecho (“Este grito contido”) da mesma canção assemelha-se a (“Alegria adiada, abafada”) da última estrofe de “Quando o Carnaval Chegar”: (“Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”). Aqui, segundo Cavalcanti (2012, p.21), o carnaval aparece como o estado máximo de libertação do eu lírico através de desabafo gradativo crescente: “adiada, abafada, quem dera gritar”. Afirma também que:

Assim como nas outras canções, há a presença de uma semântica própria do autoritarismo a partir do uso de expressões que remetem a falta de liberdade, à repressão: “E não posso falar”; “Eu vejo as pernas de louça que passa e não posso pegar”; “Há quanto tempo desejo seu beijo/Molhado de maracujá”; “Eu tenho tanta alegria, adiada, abafada, quem dera gritar”. Apenas com a chegada do carnaval (ou seja, com o final do autoritarismo e de todo o sofrimento imposto por ele), o eu lírico pode libertar seu “grito contido”, seu “amor reprimido”, a “alegria adiada, abafada” (Cavalcanti, 2012, p.20-21).

Assim, Chico demonstra, mais uma vez, não só uma mente afiada, atenta às questões políticas do país, mas também um grande talento poético para construir discursos líricos, “distanciando-o muito do puro engajamento” (Cavalcanti, 2012, p. 21). Enfim, em 1972, Chico tornava-se cada vez mais, um autor que distanciava-se daquela primeira fase musical. Agora os generais da censura não o tinham mais como o “bonzinho”, não se surpreendiam mais, como aquele “que não admitia”, e

que aos berros perguntava: “Como é que você escreve uma porcaria dessa?!” (Miranda, 2020, 42 min. 31 seg.). Prova disso são os documentos confidenciais mostrando o monitoramento de Chico Buarque pelo governo em 1972. Sobre um show do compositor em Belo Horizonte, lê-se sobre “as provocações de CHICO BUARQUE DE HOLLANDA, sempre desrespeitando as determinações da censura com relação a APESAR DE VOCÊ – ora dá os acorde, ora diz a letra [...]” (Documentos, 2012, s.p.). Nas vezes em que Chico simplesmente “dava os acordes”, o público se encarregava de cantar. Em 1974 ele relembra das vezes que isso acontecia: “Algumas músicas eu só tocava, o público cantava por mim. Era uma beleza, realmente bonito” (Souza, 1974, p.05).

Com isso, o ano seguinte, 1973, torna-se até então o ápice do descontentamento dos militares com Chico Buarque, e foi quando os censores agiram com maior rigor sobre sua obra, o que afetou diretamente sua carreira, tanto no sentido artístico, ultrapassando a questão meramente musical, quanto no quesito financeiro. “Calabar” foi um natimorto.

3.4 “FADO TROPICAL” DA TRILHA SONORA DA PEÇA “CALABAR” (1973)

Em sua terceira incursão pela dramaturgia²¹, e a primeira “a direcionar o olhar para a História, compreendida enquanto uma reflexão sobre o passado” (Souza, 2004, p. 500), Chico Buarque, ao lado do cineasta moçambicano Ruy Guerra, escreveu em 1973, a peça “Calabar, o Elogio da Traição”. O espetáculo teatral, produzido por eles e pelo ator Fernando Torres e que seria dirigido por Fernando Peixoto, contaria a história de Domingos Fernandes Calabar, um soldado membro das forças lusitanas que lutavam contra os holandeses desde 1624. Em seu enredo a peça falava sobre a busca da soberania portuguesa na zona açucareira do nordeste brasileiro, onde:

O governador de Pernambuco Mathias de Albuquerque, português nascido no Brasil, conquista várias vitórias, graças à colaboração de Henrique Dias, escravo africano alforriado, e de Felipe Camarão, indígena que se converteu ao catolicismo. Assim, a aliança entre as três “raças fundadoras” da futura nação permaneceu invicta contra o invasor batavo, até que Calabar decidiu mudar de campo, pondo os

²¹ Anteriormente, o compositor musicou Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto, encenada no Tuca em 1965, e escreveu Roda Viva, peça encenada pelo Teatro Oficina entre o final de 1967 e o início de 1968. Ver capítulo 1 deste trabalho.

seus conhecimentos do território a serviço da Companhia das Índias Orientais (ou “CIO”, como está dito na peça). A chegada de Maurício de Nassau prolongaria a presença holandesa em Pernambuco por quarenta anos. Mas Calabar, capturado em 1635 por Mathias de Albuquerque, é condenado e executado pelo crime de alta traição, sem que houvesse qualquer protesto emitido pelos holandeses (Florent, 2007, p. 01).

À época da produção da peça, começo dos anos setenta do século XX, a traição de um militar, representado aqui por Calabar, era um assunto muito sensível para as forças armadas, um tema fortemente político para ser tratado de forma satirizada em uma comédia musical. Afinal, foi apenas em 1971, que chegou ao fim a caçada a Carlos Lamarca, capitão do exército brasileiro que desertou das fileiras militares em 1969 para ingressar na luta armada, agora ao lado dos guerrilheiros que combatiam a ditadura²². A comparação imediata entre os dois desertores, Calabar (1600-1635) e Lamarca (1937-1971) era visível, segundo Chico Buarque: “Era como discutir se o Lamarca, um militar que passou para o lado da guerrilha, era ou não um traidor, havia um paralelo inequívoco. O interesse era esse na época..” (Zappa, 1999. p.92 apud Martins, 2014, p. 48).

Não obstante a isso, inicialmente em maio de 1973, o texto de “Calabar” foi liberado pela censura, porém, já com o espetáculo pronto, em outubro do mesmo ano, “Um comunicado da censura informa que a peça estava em instâncias superiores para reexame” (Peixoto, 2009, p.104). Por fim a montagem foi proibida às vésperas de ser encenada e um novo parecer sobre o caso somente seria dado dentro de três a quatro meses. Assim nas palavras do diretor “[...] os ensaios foram suspensos porque não tínhamos condições econômicas para manter a continuidade da produção” (Peixoto, 2009, p.105).

O cenário em relação à trilha sonora não foi muito diferente, mesmo a palavra “Calabar”, proibida, não pôde aparecer na capa do LP, que seria lançado originalmente com o nome, “Chico Canta Calabar”, mas segundo Ruy Guerra, “os censores vetaram pelas iniciais, CCC, que poderiam fazer alusão a Comando de Caça aos Comunistas” (Fonseca, 2013). Rebatizado como “Chico Canta”, o LP foi

²² Lamarca tornou-se um dos comandantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e liderou o grupo que sequestrou o embaixador suíço Giovanni Bucher no Rio de Janeiro, em troca da libertação de 70 presos políticos. Lamarca foi morto pela polícia em 17 de setembro de 1971 na Bahia. Sobre isso ver: MACIEL, W. A. Repressão judicial no Brasil: o capitão Carlos Lamarca e a VPR na Justiça militar (1969-1971). Dissertação (Mestrado em História) USP, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17012004-030356/en.php> Acesso em 24/10/2024.

lançado com uma capa toda branca, sem fotos, somente com o nome do cantor, timidamente, no canto inferior direito e o símbolo da gravadora Philips no canto superior direito. Já o nome do álbum aparece somente na contracapa do LP. Sobre isso, Chico comenta:

[...] com é que vão comprar um disco de capa toda branca? O título do disco é “Chico Canta”, quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letras e, aí sim, muito mais presa a uma peça que não houve. Quer dizer... Todas as músicas de Calabar, se ressentem da ausência da peça, por estão muito mais vinculadas a ela. (Bahiana, 2006. p.56. apud Martins, 2014, p. 113)

As músicas sem letras a que Chico se refere, são “Prólogo”, “Ana de Amsterdam” e “Vence na Vida Quem Diz Sim”, as duas últimas tiveram suas letras vetadas integralmente pela censura. Já para a música “Prólogo” não encontramos informações de que ela continha letra em sua versão original. Ao todo, cinco, das onze faixas de “Calabar” foram total ou parcialmente censuradas. Além das duas já citadas, “Barbara”, “Não Existe Pecado ao Sul do Equador / Boi Voador Não Pode” e “Fado Tropical” tiveram partes de suas letras censuradas. Quanto à sua perceptível indignação no comentário acima, é provável que esteja relacionada com as vendagens do disco, muito abaixo do esperado. Sobre o fracasso de público e crítica do LP, Napolitano comenta: “[...] é uma demonstração dramática do poder da censura sobre o mercado musical [...] a proibição da peça e das músicas, acabou por destruir o produto, do ponto de vista cultural e comercial, inviabilizando sua circulação” (Napolitano, 2002b. p.05-06). O disco está organizado da seguinte forma:

Lado A

- 01 – Prólogo (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 02 – Cala a Boca Bárbara (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 03 – Tatuagem (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 04 – Ana de Amsterdam (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 05 – Barbara (Chico Buarque / Ruy Guerra)

Lado B

- 01 – Não Existe Pecado ao Sul do Equador / Boi Voador Não Pode (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 02– Fado Tropical (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 03 – Tira as Mãos de Mim (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 04 – Cobra de Vidro(Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 05 – Vence na Vida Quem Diz Sim (Chico Buarque / Ruy Guerra)
- 06 – Fortaleza (Chico Buarque / Ruy Guerra)

Para a revisão de análise da música que propomos, é importante ressaltar

que não é só o Brasil que passava por um período ditatorial no começo dos anos 70, Portugal também, com a ditadura Salazarista²³. E que a relação Calabar-Lamarca insere-se não só numa vinculação do passado com o presente, como também numa analogia a Brasil-Portugal. Isso é muito significativo na compreensão de, no mínimo, uma canção em particular, “Fado Tropical”, música que “demonstra igualmente uma grande riqueza intertextual, e até mesmo intersemiótica, ao recorrer a referências literárias, históricas, musicais e pictóricas” (Florent, 2007, p. 02). Permitindo assim uma leitura com mais de um viés interpretativo. Na canção, temos o fado propriamente dito, que contém as três estrofes cantadas e os refrões; e duas partes declamadas por Ruy Guerra. É na letra do fado que Florent (2007) direciona sua análise. Passemos à letra da música completa, para uma melhor compreensão.

Oh, musa do meu fado / Oh, minha mãe gentil
Te deixo consternado / No primeiro abril
Mas não sê tão ingrata / Não esquece quem te amou
E em tua densa mata / Se perdeu e se encontrou

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Sabe, no fundo eu sou um sentimental
Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo
(além da sífilis, é claro)
Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar
Meu coração fecha os olhos e sinceramente chora..."

Com avencas na caatinga / Alecrins no canavial
Licores na moringa / Um vinho tropical
E a linda mulata / Com rendas do alentejo
De quem numa bravata / Arrebata um beijo

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal

"Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto
Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto
Quando me encontro no calor da luta

²³ Para uma compreensão maior da relação entre as ditaduras civil-militar do Brasil e salazarista de Portugal, ver: ALVES, Tiago João José. Duas ditaduras Ibero-Americanas: as relações diplomáticas entre Brasil e Portugal (1964 e 1974). Revista História UEG. Porangatu, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/8864> Acesso em 25/10/2024.

Ostento a aguda empunhadora à proa
 Mas meu peito se desabotoa
 E se a sentença se anuncia bruta
 Mais que depressa a mão cega executa
 Pois que senão o coração perdoa"

Guitarras e sanfonas / Jasmins, coqueiros, fontes
 Sardinhas, mandioca / Num suave azulejo
 E o rio Amazonas / Que corre trás-os-montes
 E numa pororoca / Deságua no Tejo

Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um império colonial
 Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um império colonial

Já no título temos a complexa polissemia que configura parte da obra de Chico Buarque. Fado é o gênero musical fartamente utilizado à época pelo regime salazarista que buscava manter uma imagem de Portugal marcada pelos três éfes: Fátima²⁴, fado e futebol. Em complemento, a mesma palavra, através da sua etimologia, refere-se também ao “fatum²⁵, no caso, o destino do Brasil como nação, condenada pelo refrão profético a permanecer para sempre “um imenso Portugal”, ou mais precisamente, um “império colonial” (Florent, 2007, p. 02). Tropical, por sua vez, é um adjetivo que “evoca igualmente a doutrina do lusotropicalismo, concebida por Gilberto Freyre, e entusiasticamente adotada pelos ideólogos do salazarismo, como assinala Armelle Enders” (Enders, 1997, p. 201 apud Florent, 2007, p. 03).

A primeira estrofe da canção revela-se enigmática, quase indecifrável fora do contexto da peça. Na análise da autora, porém, Brasil e Portugal confundem-se desde já, ela aponta que, semelhante ao que acontece na epopeia portuguesa “Os Lusíadas”, a musa do poeta confunde-se com a pátria²⁶, aqui, tal qual no hino nacional brasileiro, tratada por “mãe gentil” (“Oh, musa do meu fado / Oh minha mãe gentil). Em seguida, temos os versos (Te deixo, consternado / No primeiro abril) que são referências mais óbvia à data do golpe militar de 1964, no entanto, ao amalgamar o passado e o presente, pode-se referir-se também ao nosso abril primeiro, ou seja, o 22 de abril de 1500, data oficial da descoberta do Brasil. Nessa canção, o eu lírico remete-se ao governador Mathias de Albuquerque, porém, nos próximos versos (Mas não sê tão ingrata / Não esquece quem te amou), podemos

²⁴ Alusão às peregrinações ao santuário de Fátima, cidade ao norte de Lisboa, onde, a 13 de maio de 1917, na cova de Iria, três pastores teriam recebido revelações da Virgem Maria. O local é até hoje um dos grandes santuários oficiais da Igreja católica. (Florent, 2007, p. 02)

²⁵ ‘Fatum’ em latim ‘destino’.

²⁶ Em “Os Lusíadas”, a ação central é a descoberta do caminho marítimo para as Índias pelo navegador português Vasco da Gama, à volta da qual se vão evocando outros episódios da história de Portugal, glorificando o povo português.

interpretar como uma lembrança do próprio compositor Chico Buarque, em sua volta do exílio ao confrontar-se com a palavra de ordem, o slogan governamental à época, “Brasil ame-o ou deixe-o”. Já sobre os versos finais da estrofe (E em tua densa mata / Se perdeu e se encontrou”), Florent (2007, p.04) alude para a impossível busca da identidade, apontando reminiscências a Sérgio Buarque de Hollanda em “Raízes do Brasil”: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas idéias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra.” (Hollanda, 1992, p. 03 apud Florent, 2007, p. 04). Assim como aponta de modo recorrente o historiador, o refrão confirma a recusa em adaptar-se ao meio, refletindo os traços ilusórios de nossa independência enquanto nação (“Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal”). “A primeira estrofe exprime assim de modo ambíguo a busca de identidade do poeta – que “se perdeu” e ao mesmo tempo “se encontrou” (Florent 2007, p.04).

A segunda estrofe remete às imagens pictóricas citadas pela autora, nela aparecem os primeiros traços do “suave azulejo”, que vão montando pouco a pouco o retrato desta terra (Florent 2007, p.04). As naturezas mortas e as cenas amáveis e graciosas, segundo ela, recordam “de fato os painéis de azulejo do século XVII, muito em moda por todo o Império português [...]”. E ainda: “Os elementos bucólicos tão ao gosto da poesia arcádica²⁷, são impostos à paisagem tropical, numa tentativa de camuflar sua indomável violência” (Florent, 2007, p.04-05). (Com avencas na caatinga / Alecrins no canavial / Licores na moringa / Um vinho tropical), as avencas, espécie de planta que se desenvolve em locais úmidos, cobrem os espinhos da seca caatinga. O alecrim, erva aromática, “reveste a dura realidade das plantações de cana, cuja prosperidade supõe uma sociedade escravocrata” (Florent 2007, p.05). Sugerida nos próximos versos, a escravidão surge na letra no único verbo da estrofe, “arrebato”, o que contradiz a visão paternalista das relações amenas entre senhores e escravos (E a linda mulata / Com rendas do Alentejo / De quem, numa bravata / Arrebato um beijo). A cena que se desdobra é de uma violência tamanha, a linda mulata, embora enfeitada com rendas da região do Alentejo, é intimidada, ameaçada (numa bravata) pelo poeta que lhe rouba um beijo, obviamente não

²⁷ O Arcadismo é um movimento literário que tem na natureza o objeto de sua poesia [...] O termo Arcadismo, procede de Arcádia, mítica região da Grécia habitada por pastores chefiados por Pan (deus dos bosques, dos campos, dos rebanhos e dos pastores.), dedicados ao pastoreio e à poesia [...] (Breunig, 2005, p.205)

consentido. Nesse sentido, o refrão (Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal) ganha contornos de violência, não só a dos metropolitanos em suas colônias, mas a violência camuflada dos militares à população brasileira nos anos setenta, da mesma forma que em sentido pictórico, os elementos bucólicos da poesia arcádica tentam camuflar a violência indomável das paisagens tropicais.

Como desdobramento da estrofe anterior, a primeira parte da última estrofe do fado representa uma alegoria dos cinco sentidos, segundo Florent, semelhantes àquelas representadas no claustro do convento da ordem terceira de São Francisco, em Salvador²⁸ (Simões, 1963 apud Florent 2007, p.05). Nos primeiros versos temos (Guitarras e sanfonas / Jardins, coqueiros, fontes), se o beijo da mulata, cantado anteriormente pode representar o “apalpar”, ou seja, o tato; as guitarras e as sanfonas – que evocam a sanfoninha dos arcades - simbolizam o “ouvir”, a audição. Os sentidos da visão e do olfato, “são sugeridos pelos bem comportados jardins ornados de fontes, que vieram substituir “a densa mata” da primeira estrofe, conservando apenas a nota exótica dos coqueiros [...]” (Florent 2007, p.05). Continuando, temos (Sardinhas, mandiocas / Num suave azulejo), aqui a natureza morta lusotropical de sardinhas e mandiocas corresponde ao “gostar”, o paladar. E assim os painéis vão se completando em uma série de imagens estáticas para formar o “suave azulejo”. Na segunda metade da estrofe, os quatro últimos versos (E o rio Amazonas / Que corre Trás-os-montes / E numa pororoca / Deságua no Tejo), fazem surgir um outro tipo de alegoria, “também frequentemente empregada pela iconografia dos azulejos desde o século XVI: a alegoria dos rios” (Florent 2007, p.05). O rio Amazonas, maior rio em vazão de água do planeta, surge aqui reprimido, tornando-se meramente, numa irrisória pororoca, um simples afluente do rio Tejo. “Neste retorno forçado às origens, a futura nação brasileira encontra-se assim aprisionada no círculo vicioso de sua própria história” (Florent 2007, p.06). Esse círculo vicioso é confirmado na variante introduzida no último verso do refrão, onde Mathias de Albuquerque descreve a eterna dependência dos países do terceiro mundo, numa reprise do pacto colonial: (Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal / Ainda vai tornar-se um imenso Portugal / Ai, esta terra ainda vai cumprir seu ideal /

²⁸ No claustro do Convento de São Francisco em Salvador (1745 - 1755 c.), encontra-se um dos mais importantes conjuntos de azulejaria da arte portuguesa transpostos para o Brasil. Os Cinco Sentidos estão no claustro superior da igreja, alegoricamente como figuras femininas (Brandão, 2022, p.534).

Ainda vai tornar-se um império colonial). Assim,

Chico Buarque e Ruy Guerra mostram aqui como as fronteiras de todo o antigo império português, mantidas a custo pelo salazarismo, não mais evocam a abertura para o mundo e a aventureira descoberta de novas culturas, mas pelo contrário, o encerramento da liberdade e da autonomia dos países lusófonos numa armadilha autoritária (Florent 2007, p.06).

A riqueza das referências utilizadas em “Fado tropical” pelos autores está a serviço de contar, não só a história da peça, no século XVII, mas também traçar um paralelo com a própria época de produção da peça/disco, demonstrando com isso a continuidade na preocupação do compositor em construir um discurso que vai contra o discurso oficial, nacionalista e otimista propagado pelos militares e ainda mesclando-os à ditadura salazarista, que da mesma forma, era “pródiga em discursos ufanistas”. Assim, “em um tom falsamente épico, Chico realiza uma estratégia de esvaziamento do discurso histórico épico e ufanista, fazendo surgir poeticamente um tempo histórico enviesado, habitado por ser nacional enviesado: “Brasil, imenso Portugal” (Napolitano, 2003, p.123).

Dessa forma, em 1973, Chico já havia deixado para trás todos os resquícios de moço comportado, era visto como um compositor contestador por crítica e público mas principalmente pelas autoridades militares. Nos documentos sobre o trâmite do processo de censura da peça, há anexado um recorte de jornal específico que demonstra bem o caminho percorrido pela imagem de Chico Buarque e que enfatizamos até aqui. Em matéria intitulada, “Chico: A consciência”, publicada em 18 de novembro de 1973 no jornal Tribuna, do Espírito Santo, lemos o trecho: “[...] do tímido menino dos olhos verdes, autor de ‘A Banda’, que a máquina transformou em ídolo de milhões de meninas sonhadoras do Brasil inteiro, ele agora é músico consciente de seu papel, agente transformador do mundo que o rodeia.” E ainda: “Ele mereceu uma reclassificação, passou a ser o artista contestador, que não se dobra, que enfrenta as situações, que defende o seu trabalho” (Alcântara, 2011, p.56-57). Em vista disso, Chico Buarque logo se veria sem saída, cada vez mais cercado pela repressão a ponto de no ano seguinte não conseguir, sequer, gravar um álbum com músicas próprias.

Pois bem, antes de finalizarmos este capítulo, no qual revisamos análises musicais demonstrando alguns artifícios líricos utilizados por Chico Buarque ao longo de parte da primeira metade da década de 70, sobretudo os artifícios encontrados nas “Canções de Repressão” e na “Linguagem de Fresta”, é necessário

salientarmos que, assim como uma análise musical feita a partir de um musicólogo seguirá caminhos e, provavelmente, terá resultados diferentes de uma análise de música feita por um historiador ou historiadora, as análises acima, feitas a partir do olhar atento de Mestres e Doutores em Letras (excetuando a historiadora Mariana Rosell), podem ter seguido caminhos distintos a que se esperaria se essas análises fossem feitas somente por profissionais da área de História, ou seja, uma relação mais direta com aspectos históricos específicos. Acreditamos que essa interdisciplinaridade é salutar na medida que o crescimento exponencial dos trabalhos historiográficos, visto desde os anos 1990, que utilizam a música popular como fonte ou objeto “[...] é tributário das primeiras abordagens da área de letras, sociologia ou antropologia. Ou seja, os estudos sobre música popular têm uma natureza interdisciplinar desde a sua origem (Napolitano, 2007, p.157). Assim, optamos pela manutenção do quadro geral dessas análises e não transformá-las em análises historiográficas, isso está articulado com nossa proposta de demonstrar, nesse momento, os artifícios líricos utilizados por Chico Buarque para burlar a censura. Posteriormente, ao fim do capítulo três, analisaremos as três canções que propomos, e por serem análises próprias seguirão metodologias próprias de História e Música.

4 CAPÍTULO 3 - “SINAL FECHADO” E O DESGASTE DA DITADURA

O álbum “Sinal Fechado” nasce na esteira das crescentes crises política e econômica que começavam a afetar tanto o governo quanto a população brasileira no período. É nesse contexto que o General Ernesto Geisel assume a presidência em março de 1974, propondo uma “lenta, gradual e segura” abertura política, que com avanços e retrocessos se estenderia até 1985.

Em nosso terceiro capítulo começaremos apresentando o álbum e um resumo das cinco canções analisadas por Pereira (2018, p.69), e que segundo ela, compõem o espectro político/social/existencial do disco. Somando-se a elas, e considerando as análises das canções escritas por Chico Buarque apresentadas no capítulo dois, poderemos fazer uma associação entre a escolha destas cinco canções por parte de Chico, com o seu próprio modo de compor, confirmando, ou não, a interligação dessas duas categorias: a de músicas compostas; e a de músicas escolhidas por Chico. Em seguida trataremos de aspectos específicos do

primeiro período do governo Geisel que se articularão com nosso conjunto de análises, conjunto esse que posicionamos a partir do subcapítulo 4.3.1. Antes disso ainda abordaremos a metodologia utilizada neste conjunto de análises, o que facilitará, em nosso entendimento, a percepção por parte do leitor dos caminhos percorridos por este pesquisador até chegar aos argumentos encontrados.

Sobre o conjunto de análises, propomos uma contribuição efetiva para a discussão, levando em consideração tanto a “Linguagem de Fresta” que interpretará as canções a partir do contexto histórico do primeiro período do governo Geisel; quanto as “Canções de Repressão”, no qual Adélia Bezerra de Meneses afirma que a proposta de algumas músicas de Chico Buarque, exemplificadas por “Apesar de Você”, “Quando o Carnaval Chegar” e “Cordão”, é a de mudança do presente, “uma alteração quase que a nível apocalíptico, de caráter irreversível”, uma “recusa do atual e proposta de uma mudança de um futuro liberador [SIC] e vingativo [...]”(1982, p.69). O que propomos, de fato, com o conjunto de nossas análises é a mudança na passagem do tempo no qual ontem, hoje e amanhã se desenrolam. Se em Meneses (1982) cada “canção de repressão” apresenta a totalidade desta temporalidade, aqui apresentaremos um único conjunto de análises onde essa temporalidade percorrerá todas as três canções e não como três análises individuais. Isso servirá para indicar o caráter de unidade que assume o conjunto de análises segundo esta interpretação, pois aqui as três canções fazem parte de um único caminho trilhado pelo eu lírico, visto também como um único sujeito. Mas é também um artifício utilizado sobretudo para apontar o caráter de unidade musical maior do qual essas canções pertencem, ou seja, o próprio disco “Sinal Fechado”. Assim, o tempo, situado aqui no período de produção e lançamento de “Sinal Fechado”, é o tempo do descontentamento inicial da população e do princípio de desgaste do modelo ditatorial. Esse é o pano de fundo de nossas análises, na qual o eu lírico será situado entre o apoio ao regime enfraquecido na primeira canção (ontem); passando pelo momento de ruptura pessoal com a ditadura na segunda canção (hoje); e na terceira (amanhã), já livre de arrependimentos, num futuro sonhado, pode comemorar o fim de um tempo passado onde a ditadura, enfim, “foi embora”, passando assim pela “recusa do atual e proposta de uma mudança de um futuro liberador [SIC] e vingativo [...]”(1982, p.69).

Se bem sucedido nosso conjunto de análises, somando as canções já analisadas por Pereira (2018) mais as que propomos, poderemos afirmar que oito

das doze canções do álbum estão voltadas ao espectro político/social/existencial. Assim, na questão quantitativa poderemos sustentar que este é um álbum majoritariamente “voltado à realidade política do país” tal qual Chico Buarque afirmou em 1989.

4.1 O ÁLBUM “SINAL FECHADO” (1974)

Após “Calabar”, a censura continuava implacável em relação à obra de Chico Buarque. No ano de 1974, com o recrudescimento desses processos, Chico se vê “obrigado”, devido a falta de composições liberadas, a gravar um disco interpretando outros compositores. Segundo Nelson Motta (2001, p.242) nesse período, “[...] tudo que fosse de Chico Buarque, qualquer coisa assinada por ele, a Censura proibia. Sem dar justificativa, em atos que não permitiam recursos ou contestação judicial.” Mesmo o motivo sendo a falta de canções para compor um disco “não deixa de ser admirável essa decisão, de emprestar uma voz tão criadora, para cantar o talento alheio” (Tinhorão, 1974, p. 02), anunciava o Jornal do Brasil à época. É nesse contexto que, em 9 de dezembro de 1974, é lançado um dos álbuns mais cultuados da carreira do artista, “Sinal Fechado”.

A capa do disco, lançada em primeira mão (ainda que em foto em preto e branco) pelo Jornal do Brasil, em 5 de dezembro de 1974, em uma pequena chamada escrita por Zózimo Barrozo do Amaral e intitulada Chico Show (Zózimo, 1974, p.03), contém uma imagem que difere de todas as outras lançadas até então em álbuns de estúdio do cantor e compositor. Nela, Chico aparece cantando, com expressões faciais que mostram força no seu grito e até agressividade no seu canto. Uma foto imensa que ocupa todo o centro da capa, preenchida com uma espécie de mosaico com várias pequenas fotos, todas elas com Chico em “ação”, cantando. Ao virar-se o LP, na contracapa, podemos encontrar uma mensagem cifrada. Uma foto da lanterna de um semáforo, em vermelho, que segundo Pereira (2018, p.94-95) indica dois aspectos. O primeiro é “a ideia de imobilidade, que cercearia a liberdade autoral de muitos compositores, entre os quais o próprio Chico Buarque [...]”; e o segundo aspecto diz respeito à “[...] ordem, visto que o semáforo é um elemento organizador de uma dada ordem social, que prevê leis e sanções a seu descumprimento.” No centro da contracapa, perpassando toda extensão da foto do semáforo, o letrero em letras brancas anuncia o nome do álbum, “Sinal Fechado” e

do artista, Chico Buarque, em letras que se repetem tanto no sentido usual da leitura, quanto de cabeça para baixo. Ainda na contracapa, em letras menores lê-se a frase, “Interpreta Outros Compositores”. Interessante notar que as frases, se lidas de forma ininterrupta, como complementos uma da outra mostram, de fato, o que estava acontecendo: “Sinal Fechado! Chico Buarque interpreta outros compositores”, ou seja, “A via está interditada para Chico, cujas canções foram sistematicamente censuradas [...]” (Pereira, 2018, p.95). Esse é o cenário que se abria para Chico Buarque, pois, uma vez que se fechavam as portas para suas composições, abriam-se outras, como por exemplo a utilização de obras clássicas, de músicos consagrados e de novas composições, de amigos que entendiam bem a situação atual e cooperariam para que a verve de intérprete de Chico Buarque pudesse vir ao mundo em formato de um álbum completo. “Sinal Fechado” se organiza da seguinte forma:

LADO A

- 1 - Festa Imodesta (Caetano Veloso)
- 2 - Copo Vazio (Gilberto Gil)
- 3 - Filosofia (Noel Rosa)
- 4 - O Filho que Eu Quero Ter (Toquinho, Vinícius de Moraes)
- 5 - Cuidado com a Outra (Nelson Cavaquinho, Augusto Tomáz Junior)
- 6 - Lágrima (Sebastião Nunes, José Garcia, José Gomes Filho)

LADO B

- 1 - Acorda, Amor (Julinho da Adelaide, Leonel Paiva)
- 2 - Lígia (Tom Jobim)
- 3 - Sem Compromisso (Geraldo Pereira, Nelson Trigueiro)
- 4 - Você não Sabe Amar (Carlos Guinle, Dorival Caymmi, Hugo Lima)
- 5 - Me Deixe Mudo (Walter Franco)
- 6 - Sinal Fechado (Paulinho da Viola)

Um disco inteiro de um já consagrado compositor, silenciado pelo contexto político-social em que se encontrava o país, é válido lembrar que Chico Buarque a essa altura, já havia conquistado seu papel de compositor de excelência na música popular, suas letras já eram celebradas por uma parcela considerável da população, como afirma à época, o jornalista José Ramos Tinhorão:

Embora não pareça haver dúvida nenhuma a respeito, nunca será demais afirmar ainda uma vez que Chico Buarque de Hollanda é o maior compositor da moderna classe média de nível universitário. Produzindo letras de um padrão literário que muitas vezes o situa a altura dos melhores poetas brasileiros contemporâneos [...]” (Tinhorão, 1974, p. 02).

O disco teve boa recepção de crítica e público, entrando inclusive na “lista

dos mais vendidos presentes de Natal de cariocas e paulistas [...]” (Souza, 1974, p.05). E ainda que, por questões políticas, não pudesse gravar suas músicas, devido justamente ao uso de questões sociais em suas canções, Chico faz em 1974 um álbum crítico, não só mas sobretudo, voltado às questões políticas. A esse respeito, Moema Sarrapio Pereira afirma que as canções do disco evidenciam “o caráter de denúncia submerso no discurso de Chico, que, para legitimá-lo, precisa apresentá-lo ao lado de canções de cunho amoroso” (Pereira, 2018, p.96). Por isso, em suas análises, as canções são organizadas em dois grandes temas, o primeiro é justamente “o “amoroso”, de cunho mais universal, e o segundo é o “político/social/existencial”, relacionado, de modo direto ou indireto, ao contexto histórico brasileiro da década de 1970” (Pereira, 2018, p.96). A autora analisa as cinco canções do álbum que, segundo ela, integram o grupo “político/social/existencial”. São elas: “Festa Imodesta”; “Copo Vazio”; “Acorda, Amor”; “Me deixe Mudo” e “Sinal Fechado”. Ela analisa ainda a música “Filosofia”, no entanto, essa canção é analisada no capítulo que refere-se ao álbum “Construção”, pois segundo a autora, essa música é “uma síntese do que Chico concebe em Construção” (Pereira, 2018, p.54). Sobre as músicas do espectro “político/social/existencial” de “Sinal Fechado”, ela afirma que “Todas essas canções denunciam, por meio de um discurso cifrado, o estado de exceção brasileiro” (Pereira, 2018, p.13). A partir de agora vamos apontar algumas associações entre estas canções e o fazer poético musical próprio de Chico Buarque indicados pela autora.

“Festa Imodesta” é a primeira canção do disco e a primeira a permitir uma leitura dúbia de seu conteúdo. Nela há um maniqueísmo entre o malandro que pronuncia (interpretado como uma homenagem a Chico Buarque) e o otário que silencia. Considerando o contexto político da época, o “otário” pode ser interpretado como o censor ou a censura de forma geral. A canção ainda utiliza versos do samba “Alegria” (1937) de Assis Valente e Durval Maia que, segundo Pereira, se relacionam com a canção “Apesar de Você”. Os versos (“Minha gente / Era triste amargurada) da primeira canção e (“A minha gente hoje anda / Falando de lado / E olhando pro chão”) da segunda, têm um significado semelhante, além do coro de vozes que as iniciam e indicam o caráter de coletividade para as canções. Há ainda, a articulação com outras canções de Chico, no qual o samba é usado como uma forma de contrapor o sofrimento (ou a ditadura se pensarmos no contexto político), um

exemplo disso é a canção “Quando o Carnaval Chegar”. Uma leitura com duplo significado também pode ser percebido nos versos que abordam as regras de composição musical, (“Acima do coração / Que sofre com razão / A razão que volta do coração / E acima da razão a rima / E acima da rima a nota da canção / Bemol, natural, sustenida no ar”), pois nelas podemos perceber o contexto político “[...] na evidência de um “coração / que sofre com razão”, seja ele do compositor de música popular brasileira, do homenageado (Chico Buarque) ou do ouvinte da canção” (Pereira, 2018, p. 100). Caetano contraria assim todo um sistema de silenciamento e censura por parte do governo militar e ainda articula sua canção com o fazer poético característico de Chico Buarque.

A segunda canção é “Copo Vazio”, ela nos apresenta a metáfora do “copo meio cheio ou meio vazio” (“É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar”), que representa a dualidade dos fatos, dependendo apenas do ponto de vista. No *site* de Gilberto Gil, o artista, comenta sobre a criação da música:

“A letra faz uma viagem ao mundo das coisas sutis, transcendentais, mas suas primeiras frases são muito significativas em termos do que estava acontecendo: regime de exceção, censura, o Chico privado de sua liberdade artística plena etc. Embora não fosse essa a intenção principal, as dificuldades da situação contingencial estavam necessariamente metaforizadas, e qualquer crítica à canção em termos de fuga da realidade esbarraria no fato de que, ao contrário, a letra parte da realidade e não foge dela; foge com ela, se for o caso...”²⁹ (Gil, s.d., s.p.).

Em uma interpretação da canção que a remeta ao silenciamento imposto após a decretação do AI-5, o copo vazio de Gil está cheio de algo, ou seja: “Está cheio de um ar pesado, carregado do que deveria ser dito e não pôde sê-lo [...]” (Pereira, 2018, p.101). O clima repressivo se evidencia na sugestão de (“Que o ar vazio de um rosto sombrio / Está cheio de dor”). A canção é filosófica, cifrada e para ser interpretada exige sagacidade do ouvinte/leitor. É nos versos (“Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho / Que o vinho busca ocupar o lugar da dor”) que a metáfora, então, toma forma. O copo não está vazio por acaso, mas porque o impediram de estar cheio e assim como em outras canções de Chico, em que o carnaval representa a liberação do cotidiano, aqui temos um outro elemento catártico, pois “o vinho é também parte do ritual dionisíaco da liberação do desconforto” (Pereira,

²⁹ Disponível em: <https://gilbertogil.com.br/> Acesso em: 13/11/2024.

2018, p.101). A letra da canção de Gil se articula como um conselho dado pelo eu lírico, que lembra ao ouvinte de que (“É sempre bom lembrar / Que um copo vazio / Está cheio de ar”). “A canção se constroi, assim, por um jogo de palavras que afirma e nega uma situação, evidenciando paradoxos (“está cheio de ar vazio”) que sempre sugerem que algo está no lugar de algo, numa eterna sublimação” (Pereira, 2018, p.102).

Em “Me deixe mudo” gravada originalmente por Walter Franco no disco “Ou Não” (1973), a aplicação exaustiva da palavra “não”, associada a verbos como “perguntar”, “responder”, “procurar” e “esconder”, “revela uma organização textual que trabalha no nível do interdito, recusando a dizer o que se quer dizer de fato” (Pereira, 2018, p.106). Chico Buarque utiliza recurso semelhante na canção “Mulheres de Atenas”, como mostrado no capítulo um deste trabalho, porém é na música “Vence Na Vida Quem Diz Sim”³⁰, do disco “Chico Canta” (1973), canção essa censurada integralmente pelo regime que a estratégia utilizada em “Me Deixe Mudo” aparece com maior semelhança: “O “dizer que sim” da canção é uma afronta, um protesto verbal contra a ditadura militar, que se impunha por meio da violência e da censura, e revela, pelo acúmulo, o dizer não da canção” (Pereira, 2018, p.106). Interpretados dessa forma, os “nãos” repetidos de forma insistente na canção de Franco, gravada por Chico, são transformados em “sins”: me pergunte / me responda / me procure / se mostre. Já na questão musical, a versão gravada por Chico Buarque, começa com a voz do cantor “emudecida” e vai aumentando ao longo da canção, ela é acompanhada ainda por uma segunda voz, sugerindo mais uma vez, a ideia de coletividade. “O emudecimento volta no final da canção, em que a voz de Chico vai diminuindo de volume, até que tudo se acaba. Essa alternância (entre calado e audível) sugere o momento histórico” (Pereira, 2018, p.105).

O disco “Sinal Fechado” encerra com a canção homônima, lida de modo simplista, sem levar em consideração o subtexto existente, trata-se de uma conversa entre dois amigos, cada um em seu carro enquanto um semáforo está fechado. Devido ao pouco tempo entre o estacionar de seus automóveis e o abrir do sinal, eles pouco podem desenvolver um assunto, e ficam somente em promessas vazias de um encontro futuro e vagas desculpas sobre o distanciamento passado. A

³⁰ Dos versos: Se te dói o corpo, diz que sim / Torcem mais um pouco, diz que sim / Se te dão um soco, diz que sim / Se te deixam louco, diz que sim / Se te babam no cangote, mordem o decote / Se te alisam com chicote, olha bem pra mim.

canção é o “emblema do não dizer”³¹ (“Tanta coisa que eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira das ruas / Eu também tenho algo a dizer, mas me foge à lembrança”), no qual a maior evidência é o não dito (Pereira, 2018, p.108). Uma outra possibilidade de leitura aparece se levarmos em consideração esse não dizer, ou seja, essa autocensura, juntamente ao contexto político e a utilização de músicas de outros compositores para criticar o regime militar, assim, podemos interpretar da seguinte forma: “a ditadura nos silencia, ou melhor, nós nos silenciemos, amedrontados pela opressão e pelo medo” (Pereira, 2018, p.108). Outra associação com o fazer poético-musical de Chico Buarque, sobretudo em seus anos iniciais, aparece ao lermos trechos como (“Eu vou indo, em busca de um sonho tranquilo... Quem sabe?”), é “o dia que virá” (Galvão, 1976), “que poderia levar (“Quem sabe?”) ao “sonho tranquilo”” (Pereira, 2018, p.108). A censura imposta à Chico Buarque, ou a autocensura do compositor ao produzir um álbum de interpretações é também denúncia, “[...] sua autocensura (ao não produzir um álbum autoral) é um falso silêncio, ou melhor, um silêncio que produz um grito (mudo) de resistência, tal qual aqueles não ouvidos (mas vistos) na capa de Sinal Fechado” (Pereira, 2018, p. 109).

Uma das melhores e mais engraçadas estratégias de Chico Buarque foi a apresentação, em meio a canções de grandes artistas, de uma dupla de compositores, até então desconhecida do público e da crítica especializada. Julinho da Adelaide e Leonel Paiva, são creditados como autores de “Acorda Amor”, música que abre o lado B do álbum. Sofrendo, tanto com a proibição quanto com os cortes em suas músicas, Chico Buarque decide enviar à censura federal uma música sua, mas sem que constasse o seu nome na ficha de autoria. Até esse momento as músicas eram enviadas à censura sem a necessidade de uma documentação que comprovasse o autor ou os autores. É assim que nasce Julinho da Adelaide, o pseudônimo-compositor desta e de mais duas músicas gravadas, lançadas e liberadas pela censura federal³². O “novo compositor”, logo passa a ser mais que um pseudônimo, ele apresenta-se como um personagem, com história familiar, preferências, e até imagem, (contada, mas não mostrada), numa longa entrevista gravada em áudio e posteriormente publicada por Mário Prata e Melchíades Cunha

³¹ O termo foi utilizado na análise da canção desenvolvida pela Profa. Dra. Cilene Pereira em uma aula ocorrida no segundo semestre de 2016, e referida na introdução da dissertação de mestrado de Moema Sarrapio Pereira.

³² As outras canções assinadas por Julinho da Adelaide e Leonel Paiva são: “Milagre Brasileiro”, que só seria gravada em 1980 por Miúcha, irmã de Chico; e “Jorge Maravilha”, cantada por Chico Buarque pela primeira vez no projeto *O Banquete dos Mendigos*, idealizado e dirigido por Jards Macalé, em dezembro de 1973.

Jr. em matéria, intitulada “O samba duplex e pragmático de Julinho da Adelaide”, em uma versão editada para o jornal Última Hora, em setembro de 1974³³.

Na entrevista o autor (pseudônimo) manifesta com muita ironia e sarcasmo, sua vida, sua relação com o irmão procurador e trambiqueiro Leonel Paiva, conta sobre sua maior invenção na arte do samba, o “samba duplex” e comenta sobre a censura na música brasileira:

Então com relação à censura eu tenho essa posição. Eu acho bobagem a pessoa falar que a censura prejudica quando eu acho que o negócio é fazer samba, tem que fazer muito samba mesmo, entende? Eu faço muito samba, quer dizer, faço vários por dia mesmo. Tanto que o sujeito que trabalha lá, o trabalho dele é censurar música, eu respeito muito o trabalho do cara, quer dizer, ele terminou o dia... quantas músicas você censurou hoje? Ele fala: 7. O cara que disser 17, por exemplo, vai ser promovido logo. Eu também, meu trabalho é fazer samba, quantos samba você fez hoje? Oito, nove? No dia que eu faço dez vou dormir em paz com a minha consciência, entende? Cada um no seu ramo (Buarque, 1974, s.p.).

Não querendo se envolver em problemas com censura, Julinho tem como procurador Leonel Paiva, seu meio-irmão que “[...] inclusive tem boas relações com a polícia” (Buarque, 1974, s.p.). Fazendo uma crítica aos empresários que exploram artistas e artistas que se deixam explorar, Chico faz de Leonel Paiva um grande pilantra do show business. Leonel assina as músicas com Julinho (o “verdadeiro” compositor), tem participação de cinquenta por cento nos lucros, e é ele quem toma conta do dinheiro. Até o momento da entrevista, Julinho ainda não tinha visto a cor desse dinheiro e continuava pobre. “Ele (Leonel) acha que não é bom pegar o dinheiro e fazer logo alguma coisa. É melhor empregar e ele empregou meu dinheiro. E parece que o dinheiro já vai dar agora um dividendo, uma coisa assim...” (Buarque, 1974, s.p.).

Nota-se por esses trechos, um tanto cômicos, a gritante diferença entre o discurso de Julinho da Adelaide e o de Chico Buarque. Essa é mais uma estratégia de Chico para passar despercebido pelos censores e poder publicar suas músicas. A personagem criada se difere tanto da imagem e do discurso de seu criador que fica difícil associar um ao outro levando em consideração apenas a entrevista. Chico faz da vida de seu personagem, um espelho invertido de si mesmo e hoje, sabendo que Julinho era o próprio Chico a entrevista se torna mais hilária ainda, um verdadeiro deboche contra o aparelho repressor movido pelo governo militar: “Então,

³³ As citações de Julinho da Adelaide utilizadas neste trabalho são da transcrição da gravação em áudio e não da matéria publicada no jornal Última Hora em setembro de 1974. Disponível em: <https://chicobuarque.com.br/textos?Tipo=1&Busca=Julinho+da+adelaide>

vamos nos unir, né, num grande abraço. Então, o censor censura e a gente faz música e o censor censura e a gente faz música” (Buarque, 1974, s.p.). A genialidade de Chico Buarque se mostra aqui, não só na construção da personagem, mas da própria obra da personagem, o samba duplex.

O samba duplex, nas palavras de Julinho, “São sambas que você pode mudar, entende?” (Buarque, 1974, s.p.). Para cada vez que surgir algum problema com a censura o samba poder ser lido de outra forma. Ideia que Julinho queria inclusive patentear, apesar de não saber “como que é esse negócio de patente” (Buarque, 1974, s.p.). Mas perguntado se o Samba duplex é uma obra aberta, logo a negativa se impõe:

Não, aí é diferente. O samba duplex não se propõe isso. Não uma obra aberta. É uma obra aberta até passar pelo filtro. Quer dizer, ele é duplex, quando eu componho. Quando chega nos canais competentes, o samba assume uma das duas versões. [...] Tem que agradar gregos e troianos. Quem me falou isso foi o Leonel. Então eu tenho que fazer em primeiro lugar para gregos e troianos, depois vai ver se o censor é grego ou é troiano e vê o quê que ele acha bom (Buarque, 1974, s.p.).

Ao ouvir esta explicação um dos entrevistadores crava: “Eu tenho a impressão que o “samba duplex” vai ser muito bem recebido no seio da família brasileira” (Buarque, 1974, s.p.). O que Julinho pretendia patentear era o que Chico Buarque já vinha fazendo há alguns anos, como em “Apesar de você” e sua leitura sugerida de relacionamento amoroso. E que também continuou a se utilizar com a escolha das músicas do disco “Sinal Fechado”. Podemos perceber isso no “otário que silencia” e no “malandro que pronuncia”, de “Festa Imodesta”; podemos ver nas conversas “não ditas”, mas que na verdade denunciam a impossibilidade da fala na música “Sinal Fechado”; e que, podemos perceber na abordagem policial de “Acorda Amor.” O exemplar de “samba duplex”, escrito por aquele que cunhou o termo.

“Acorda, amor”, é primeira canção do lado B do disco, a música conta a história da invasão de uma casa em plena madrugada por parte das autoridades policiais. A dualidade da canção, ou seja, o que a faz ser “duplex”, é a possibilidade de entendermos que a história tanto pode se referir a um suspeito sendo preso por um crime comum, praticado por um malandro qualquer, quanto por um crime político, praticado inclusive, por um compositor popular, tal qual Chico Buarque. Meneses (1982), indica que elementos da letra, como o violão, por exemplo, podem ser lidos num duplo registro, afinal ele é o símbolo do malandro, mas também do compositor

popular da classe média. “Assim, as prisões de madrugada, o sumiço inexplicado, os impasses, a insegurança, são comuns a ambas situações, que se encontram, então, no denominador comum da marginalidade (Meneses, 1982, p.74). Podemos ver a sugestão do contexto histórico dos desaparecimentos dos suspeitos após as invasões noturnas feitas pela polícia, nos versos: (“Se eu demorar uns meses / Convém, às vezes, você sofrer / Mas depois de um ano eu não vindo / Ponha a roupa de domingo / E pode me esquecer”). Inclusive os sinônimos utilizados na canção para referir-se à polícia no trecho (“Era a dura, numa muito escura viatura / Minha nossa santa criatura”) aliados à terminação dos vocábulos (dura, tura), levam a relacioná-los à palavra “ditadura” (Pereira, 2018, p.103). Assim, mais uma vez, Chico passa pelas frestas da censura, disfarçando não só a letra de sua música, como sua própria identidade, agora travestida de Julinho da Adelaide. A história logo teve um fim, e não pôde mais ser repetida por ninguém, pois “Depois que descobriram a história do Julinho da Adelaide passaram a exigir o CIC, o nome, RG, a identidade, xerox e tal” (Torquato, 2017, 08 min. 40 seg.). Era o fim de Julinho da Adelaide, figura criada a partir do que podemos dizer foi um estímulo para Chico Buarque com base em sua relação com a censura numa das histórias mais hilárias e constrangedoras a que estiveram expostas os censores e o governo militar como um todo.

Enfim, demonstradas as análises e as semelhanças entre os artifícios utilizados por Chico em seus escritos e os artifícios presentes em canções escolhidas por ele para integrar o álbum “Sinal Fechado”, concordamos com Pereira, quando ela afirma que “as canções são organizadas em dois grandes temas: “o amoroso”, de cunho mais universal, e o “político/social/existencial”, relacionado, de modo direto ou indireto, ao contexto histórico brasileiro da década de 1970” (Pereira, 2018, p.96). Um ponto que não corroboramos, porém, é que as canções analisadas pela autora sejam todas as canções de cunho “político/social/existencial” presente no disco. Em nosso entendimento, “Você Não Sabe Amar” e “Lágrima” que são canções ignoradas pela autora permitem também uma interpretação de cunho político/social/existencial. Essa é a lacuna que encontramos na obra de Pereira, há mais canções de cunho “político/social/existencial” do que as cinco indicadas e é isso que vamos tentar provar com nosso conjunto de análises. E mais, “Filosofia” permite uma interpretação que a posicione dentro da unidade musical maior a qual ela realmente pertence, que é o próprio álbum “Sinal Fechado”, lembrando que a

autora analisou a canção posicionando-a junto às demais canções do álbum “Construção”. A análise de “Filosofia”, aqui posicionada em 1974, terá diferenças substanciais da análise empregada por Pereira.

No entanto, antes de começarmos nosso conjunto de análises, temos a obrigação e o prazer de contextualizar alguns aspectos sobre o descontentamento popular com o regime no primeiro período do governo Geisel. Este subtópico trará pontos importantes para os argumentos de nossas análises, e as particularidades aqui apresentadas servirão justamente às análises musicais. Desta forma, optamos por trazer à luz somente aspectos que sejam relevantes para o conjunto de análises, visto que este quesito é nosso objetivo maior em relação a todos os outros pontos da monografia, são as análises musicais que compõem nossa contribuição efetiva para o assunto.

4.2 O DESCONTENTAMENTO POPULAR NO PRIMEIRO PERÍODO DO GOVERNO GEISEL

Não era só Julinho da Adelaide que continuava pobre em 1974, a grande massa de trabalhadores assalariados do Brasil, pouco ou nada viu, do suposto “milagre econômico” propagandeado aos quatro ventos pelos militares. O general Ernesto Geisel assumiu o governo em março de 1974 tendo que lidar com as consequências das políticas executadas durante o Governo Médici (1969-1973), quando a economia brasileira apresentou, de fato, um supercrescimento, mas não sem trazer consigo a escalada da dívida externa e a manutenção e aumento da concentração de renda nas classe sociais economicamente mais elevadas, além é claro, do exacerbamento da repressão.

Os números do supercrescimento do PIB (Produto Interno Bruto) nos anos do “milagre”, entre 1968 e 1973 mantiveram-se sempre na casa dos dois dígitos, com exceção de 1970, que fechou em 8,8%, mesmo assim um crescimento nunca visto no país. De um modesto 4,8% em 1967 o PIB deu um salto para 11,2% em 1968; atingindo 10,0% em 1969; 13,3% em 1971; 11,7% em 1972 e 14,0% em 1973 (Alves, 1989, p.145). Acompanhado pelo crescimento da indústria, com destaque para a indústria de construção, que devido aos investimentos alocados no setor habitacional e a grandes obras de infraestrutura como energia elétrica, transportes e comunicações promovidas pelo governo tiveram papel fundamental nesse

crescimento. O governo, por sua vez, acabou “deixando reservado para o setor privado todo o rico desenvolvimento dos bens duráveis de consumo e, claro, o setor de bens não duráveis” (Oliveira, 2004, p.120). Nesse sentido, a produção de automóveis e eletrodomésticos também obteve destaque no período, sendo dois dos grandes incentivadores do modelo.

Porém, a relação do crescimento econômico com os trabalhadores da classe baixa praticamente inexistia. “Mesmo com um crescimento acelerado da economia e um aumento da produtividade do trabalho, o salário mínimo real se manteve estagnado durante os anos de 1967-1973” (Teixeira, 2015, p.19). A má distribuição de renda no período ajudou a concentrar nas classes mais altas, uma parcela desigual dos ganhos obtidos. Segundo dados do IBGE, em 1972, 39,8% da renda estava concentrada nas mãos dos 5% mais ricos; 19,1% nas mãos dos 1% mais ricos. Enquanto somente 14,9% da renda encontrava-se nas mãos dos 50% mais pobres. Outro ponto importante a ser mencionado é a manutenção das desigualdades regionais que foram sentidas, sobretudo nas regiões Norte e Nordeste. Segundo Teixeira (2015, p.19), apesar dos diversos incentivos fiscais e obras de infraestrutura nessas regiões, ambas apresentaram resultados inexpressivos na renda total do país, em comparação com as regiões Sul e Sudeste. Assim, pouco pode se dizer dos efeitos positivos do crescimento econômico no período que consiste entre 1968 e 1973 entre as classes menos abastadas da sociedade. Segundo Maria Helena Moreira Alves, a Pesquisa Nacional por Amostragem de Domicílio (PNAD) de 1973 demonstrou que 43,3% da população ganhava menos que o equivalente a um salário mínimo, e 29% ganhavam entre um e dois salários mínimos (1989, p.177).

No entanto, o descontentamento popular das classes baixas com sua própria situação socioeconômica na época não se refletia necessariamente em protestos da classe trabalhadora, visto que estes ainda podiam ser abafados com uso da força por parte do governo militar. Lembrando que os principais grupos armados revolucionários que atuaram contra a repressão, ou já haviam sido desmantelados no período, como a Ação Libertadora Nacional (ALN) liderada por Marighella, e a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que contava com o capitão Carlos Lamarca como um dos dirigentes; ou redefiniram suas ações abandonando a luta armada como o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8).

Independente da vontade revolucionária das esquerdas armadas, pode-se constatar em retrospecto que elas eram pequenas e frágeis demais para tomar o poder. Fizeram parte do arco amplo e heterogêneo de oposição à ditadura, que pode ser chamado de “resistência”. As oposições nunca chegaram a se unificar, por vezes havia divergências inconciliáveis entre elas, pois a única afinidade existente era o fim da ditadura (Ridenti, 2004, p. 57).

Como já não estavam em voga as discussões sobre a suposta “ameaça comunista”, a propaganda governista passou a ser direcionada ao crescimento econômico que manteve-se mesmo após setores industriais chegarem próximo ao limite da plena capacidade de produção, isso exigiu um aumento considerável nas importações de máquinas e equipamentos. O que não era esperado é que no cenário internacional aconteceria a primeira crise do petróleo³⁴, causando drástica diminuição na produção da matéria prima. A crise, ou o choque do petróleo

[...] já advertia para a vulnerabilidade crescente de uma economia que se agigantava: as contas externas balançaram e o déficit comercial e de transações correntes elevou-se às nuvens. A resposta foi endividar-se mais, até porque os petrodólares começaram a jorrar dos países produtores dando a impressão de que a alta liquidez internacional não tinha limites. A mudança das bases da acumulação do capitalismo brasileiro foi radical: a economia internacionalizou-se, de fato, do ponto de vista de que o financiamento da acumulação de capital tornou-se irreversivelmente externo. (Oliveira, 2004, p.120-121).

Com a redução da produção de petróleo, a elevação dos preços dos barris e a manutenção da demanda, já que o Brasil ainda importava cerca de 80% do petróleo que consumia (Teixeira, 2015, p.26), veio o aumento da oferta de crédito mundial. Apesar de favorecer os países em desenvolvimento que foram pegos de surpresa pela subida no preço do petróleo, essa internacionalização da economia, por outro lado, causou o aumento do endividamento externo, além de não conseguir mitigar a crise emergente que se instalava no Brasil, por exemplo. “O petróleo era um dos itens pesados na pauta das importações brasileiras. Afinal, boa parte do “milagre” estava montado na “civilização do carro”” (Habert, 1996, p. 41 apud Teixeira, 2015, p.26).

Mesmo com um cenário de crise instalado, o presidente Geisel recusava-se a aceitar a recessão depois de um período de supercrescimento econômico, nesse sentido, optou pelo crescimento com endividamento. Os empréstimos tomados no

³⁴ Sobre as crises do petróleo, ver: VOIGT, Márcio Roberto. O impacto dos choques petrolíferos na diplomacia brasileira (1969-1985). Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.

exterior fizeram a dívida bruta externa sair das cifras dos US\$12,6 bilhões em 1974 para US\$43,5 bilhões em 1978 (Baer, 2002 apud Teixeira, 2015, p. 27), último ano completo de seu governo. Nas palavras de Geisel:

Muitos economistas, Roberto Campos inclusive, achavam que o Brasil devia entrar em recessão, que o governo tinha que se retrair, cancelando os empreendimentos. Fui contrário a isso. Como é que eu iria justificar uma recessão depois da euforia, do desenvolvimento do governo do Médici? (D'araujo; Castro, 1997, p.288 apud Teixeira, 2015, p. 28).

Assim, os prejuízos sociais do sistema econômico adquiriram uma importância significativa no debate público, que “[...] passaram a ter veiculação mais frequente, questionando-se mais abertamente as diretrizes governamentais” (Alves, 1989, p.177-178). Isso fez aumentar as pressões por reformas em outros setores da sociedade. Nos setores médios, por exemplo, um receio dos primeiros indícios dos sérios problemas econômicos começava a assolar o governo, trazendo o perigo da perda de apoio destas classes já no primeiro período do governo Geisel. Afinal, a influência da burguesia “nas elaborações da política econômica foi bastante clara no período Castelo Branco e no dos generais Médici e Batista Figueiredo, e menos aberta no consulado Geisel” (Oliveira, 2004,p.120). A insatisfação começava a atingir setores que historicamente foram cúmplices, apoiando ou isentando-se de uma participação combativa ao regime militar.

Em busca de negociações com grupos-chave da elite oposicionista, o governo Geisel aderiu a uma nova política, cujo slogan “em continuidade e sem imobilidade” dava mais ênfase à institucionalização. Segundo Alves (1989, p.186), a “continuidade”, referia-se à manutenção das características básicas do modelo repressivo, já a frase “sem imobilidade” incorporava-se no plano governamental de reformas pela constituição da liberalização progressiva de um retorno, ainda que lento e controlado, à democracia. Tais negociações buscavam, em suma, a diminuição das tensões que vinham aumentando após anos de repressão violenta, agravadas pelo momento atual em que viviam com crescimento econômico desequilibrado. Em pronunciamento feito na primeira reunião ministerial, em 19 de março de 1974, o presidente Geisel expõe seu desejo de um “aperfeiçoamento democrático”:

Quanto ao setor político interno, envidaremos sinceros esforços para o gradual, mas seguro, aperfeiçoamento democrático, ampliando o diálogo honesto e mutuamente respeitoso e estimulando maior

participação das elites responsáveis e do povo em geral, para a criação de um clima salutar de consenso básico e a institucionalização acabada dos princípios da Revolução de 64 (Brasil, 1974-a).

Apesar de acenar para medidas liberalizantes, o governo Geisel apresentou aspectos de um governo marcado por traços extremamente autoritários, isso é o que indica a documentação do Ministério da Justiça do período analisada por Maria Celina D'Araújo (2002, p. 23 apud Resende, 2014, p.38). Ainda assim, esse aceno à uma possível democracia acirrou as disputas internas no seio das forças armadas, pois, com a ascensão de Geisel à presidência da República o grupo, ou facção, de maior força política dentro do aparelho militar passou a ser aquele que pretendia, segundo Codato (2005, p.84) dois objetivos estratégicos: O primeiro, essencialmente político, buscava retomar a estrutura e a ordem no interior das forças armadas; e o segundo, referente às questões militares, dizia respeito à segurança do regime, buscando restaurar algumas liberdades civis, por mínimas que fossem. Para isso “[...] seria preciso afastar gradualmente as Forças Armadas do comando global da política nacional e conter as atividades dos setores de informação e repressão do Estado, reduzindo, com isso, uma das fontes de poder da facção rival” (Codato, 2005, p.84). É claro que isso geraria respostas dentro do âmbito militar, o que fica claro no trecho do documento abaixo encontrado por Resende (2014) no Arquivo Nacional.

Decorridos quase 11 meses de Governo Geisel, já foi possível configurar que um grupo de maus brasileiros vem preconizando a famigerada ‘Abertura’. Abertura de que e pra que? De 1964 para cá, jamais o Brasil teve necessidade de recorrer a Abertura alguma e nem por isso deixou se desenvolver, nem é isso que o povo pede. [...] Aonde estão os bravos revolucionários? Será que vão colaborar na escavação de suas próprias sepulturas? Será que está faltando coragem aos nossos Chefes Militares e Civis para darem um basta a tanta traição! Quanto mais tempo passar mais difícil será reagir! É preciso mobilizar as forças revolucionárias para reação que deve ser imediata (Resende, 2014, p.37).

Uma parcela desses militares, descontentes com a situação, produziram em 1975 o documento cuja a citação acima pertence. Intitulado “Novela da Traição” denunciava a política de distensão e chamava para o combate outros militares que não apoiavam as medidas do Presidente Ernesto Geisel. Sobre essas medidas, vale ressaltar que “O objetivo final não era exatamente revogar o autoritarismo e instituir

“a democracia”, mas tornar a ditadura militar menos conservadora politicamente” (Codato, 2005, p.84).

Não bastasse o descontentamento interno de parcela considerável das forças armadas, a partir desse ponto grupos contrários ao governo militar começavam a “delinear uma cena política legal, pública, que procurava romper os limites da clandestinidade e tornar visível o movimento de oposição à ditadura” (Araújo, 2004, p.167). Em suma, esses grupos foram motivados pela “anticandidatura” de Ulysses Guimarães, para presidência da República em 1973, na qual disputou justamente com o general Ernesto Geisel. Na ocasião o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) organizou comícios e passeatas tornando explícita uma luta antiditatorial, ainda que nos moldes do sistema, visto que as eleições presidenciais seriam decididas via colégio eleitoral. Durante a campanha, em setembro de 1973, na IV Convenção Nacional do MDB, Guimarães proferiu um forte discurso oposicionista que exemplifica a visão geral do partido naquele momento:

Não é o candidato que vai recorrer o país. É o anticandidato, para denunciar a antieleição, imposta pela anticonstituição que homizia o AI-5, submete o Legislativo e o Judiciário ao Executivo, possibilita prisões desamparadas pelo *habeas corpus* e condenações sem defesa, profana a indevassabilidade dos lares e das empresas pela escuta clandestina, torna inaudíveis as vozes discordantes, porque ensurdece a nação pela censura à imprensa, ao rádio, à televisão, ao teatro e ao cinema (Alves, 1989, p.179-180).

A “anticandidatura” de Ulysses Guimarães foi importante, não só para evidenciar a ilegitimidade do processo eleitoral, mas sobretudo “renovar esperanças e diminuir o medo e isolamento paralisantes causados pela repressão” (Alves, 1989, p.180). Em entrevista concedida à Maria Helena Moreira Alves, em 1978, o “anticandidato” à vice presidência, jornalista Barbosa Lima Sobrinho, que presidiu o Conselho Administrativo da Associação Brasileira de Imprensa entre 1974 e 1977, reflete sobre o impacto simbólico da campanha:

Quando teminávamos nossos discursos em comícios ou reuniões, as pessoas aplaudiam e às vezes gritavam, entusiasmadas: “Vou votar em vocês!” Nós começávamos então a explicar que na realidade eles não poderiam votar [...] e que eles, como povo, não podiam participar ativamente da escolha (Alves, 1989, p.179-180).

O descontentamento com o regime começava a ficar mais aparente agora que vozes que lutavam contra o aparato repressivo eram mais visíveis. Com a

chegada das eleições legislativas em 1974, essa com voto popular, o partido governista, Aliança Renovadora Nacional (ARENA), pressupunha mais uma vitória, enquanto poucos candidatos do MDB acreditavam no êxito do pleito. Isso muito baseado nos altos índices da última eleição em 1970, na qual a vitória da ARENA no Senado com 61,4% dos votos válidos, sobre um modesto resultado de 38,6% do MDB³⁵, induzia um pensamento positivo por parte dos situacionistas. Porém, a partir do debate televisivo (o primeiro desde o AI-5) acontecido entre os candidatos do Rio Grande do Sul, Paulo Brossard do MDB e Nestor Jost da ARENA isso começaria a mudar. O interesse e as repercussões deste debate estimularam outros candidatos oposicionistas a tomar uma postura mais agressiva no período eleitoral valendo-se dos meios de comunicação.

A população reagiu com entusiasmo, e a campanha do MDB ganhou uma multidão de voluntários. Os militantes do partido descobriram que os períodos eleitorais poderiam ser utilizados para a transmissão de informação e mobilização política da população (Alves, 1989, p.188).

Assim o MDB consegue a incrível proeza, impensável até poucos meses antes, de vencer as eleições para o Senado em 1974, com aproximadamente 4 milhões de votos a mais que a ARENA. Enquanto o partido da situação obteve um total de 10.068.810 votos, o MDB conseguiu 14.579.372 de votos no total, atingindo a marca de 59,3% dos votos válidos, ao passo que os situacionistas não alcançaram mais que 41%³⁶. E mesmo com a derrota na Câmara do Deputados, o MDB conseguiu um significativo aumento de representação no Congresso Nacional em comparação com a eleição de 1970. Naquele pleito a ARENA conquistou 233 cadeiras, enquanto o MDB, apenas 87. Já na eleição de 1974, a vencedora ARENA caiu para 203 cadeiras, enquanto o MDB aumentou para 161 (Alves, 1989, p.189). Era a população demonstrando, de fato, seu descontentamento com as políticas impostas pelo regime militar. É válido pensar que mais do que um alinhamento à esquerda, as eleições de 1974 “[...] foram em geral consideradas equivalentes a um plebiscito em que os eleitores votaram antes *contra* o governo do que *na* oposição” (Alves, 1989, p.189, grifos da autora).

³⁵ Dados do Tribunal Superior Eleitoral, Departamento de Imprensa Nacional, 1973, Dados Estatísticos, Volume 9: Eleições Federais e Estaduais Realizadas no Brasil em 1970. (Alves, 1989, p.189)

³⁶ Dados do Tribunal Superior Eleitoral, Departamento de Imprensa Nacional, 1977, Dados Estatísticos, Volume 11: Eleições Federais e Estaduais Realizadas no Brasil em 1974. (Alves, 1989, p.189)

De posse dessas informações que abordam aspectos do descontentamento popular no período de produção e lançamento do álbum “Sinal Fechado”, estamos prontos para associá-los ao conjunto de análises que propomos. Reafirmamos nosso compromisso de não contar aqui a história do período Geisel como um todo, e sim demonstrar pontos importantes que sirvam para nosso objetivo, ou seja, o conjunto de análises das canções.

4.3 METODOLOGIA DE ANÁLISE: “SINAL FECHADO” E O DESGASTE DO REGIME MILITAR

A abordagem sobre o descontentamento popular com o regime no primeiro período do governo Geisel serve aqui como um dos pilares da sustentação interdisciplinar de nosso argumento. Ao analisarmos as canções de “Sinal Fechado”, inseridas em tradições originárias da área da Letras, popularizadas por Meneses (1982) e Vasconcellos (1977), respectivamente em “Canções de Repressão”, no qual se interligam crítica e utopia, ou seja, recusa do momento presente e sugestão de um futuro catártico e vingativo (1982, p.69); e “Linguagem de Fresta”, com a malandragem para burlar o censor; nosso trabalho acrescenta o estudo historiográfico de um momento histórico em particular, a saber, o primeiro período do governo Geisel, que coincidentemente ou não, é o período de produção e lançamento do álbum “Sinal Fechado”. Assim, o ontem, o hoje e o amanhã sugeridos nas letras das “Canções de Repressão” tornam-se não apenas estratégias linguísticas, como também períodos historicamente datados para o sujeito da canção a partir da “Linguagem de Fresta”. Importante ressaltar que o sujeito, ou o ser, é um outro ponto importante a ser levado em consideração, principalmente a vinculação dele com as questões temporais na qual está imbricado. Em “Hoje preciso refletir um pouco: ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda 1971/1978”, o historiador Marcos Napolitano, partilhando da tradição difundida por Meneses, comenta sobre essa articulação:

Não obstante compartilharmos da tipologia da poética política de Chico Buarque, proposta por Adélia Meneses (nostalgia / crítica / utopia), sublinhamos que as três dimensões do tempo correspondente – ontem – hoje – amanhã – não se anulavam, mas faziam parte da estilhaçada identidade do ser no tempo (no caso, o

ser social em questão era materializado pelo cidadão brasileiro no contexto autoritário dos anos 70) (Napolitano, 2003, p.119).

Levando em consideração o exposto acima, a efetiva contribuição que propomos com nosso conjunto de análises está assentado na ideia de que as músicas de Chico Buarque “não apenas denunciavam o regime militar, mas os efeitos da violência e da repressão sobre as consciências” (Napolitano, 2003, p.119). Assim, como efeito do processo repressivo a conscientização do sujeito eu lírico será abordado não em cada uma das canções individualmente como foi feito até aqui, como por exemplo em “Valsinha”. O que sugerimos é cogitar um conjunto de canções, parte de uma unidade musical maior (no caso o disco), que se enquadrem simultaneamente nesses quesitos: o ser (eu lírico), o tempo (ontem, hoje e amanhã), e principalmente, o momento histórico específico (o primeiro período do governo Geisel). Com isso, levamos em consideração que “A escolha das canções constitui parte de um “corpo” documental que deve estar coerente com os objetivos da pesquisa” (Napolitano, 2002a, p.94). Expliquemos.

As três canções aqui analisadas serão posicionadas, uma no ontem (Filosofia), uma no hoje (Você não Sabe Amar) e uma no amanhã (Lágrima), e o eu lírico de cada uma dessas canções será interpretado como sendo o “cidadão brasileiro”, assim como nos diz Napolitano (2003, p.119). Esse sujeito do conjunto de canções tomará consciência ao longo das três canções, saindo de um ponto em que apoia o regime militar no ontem (primeira canção), passando pelo rompimento com a ditadura no hoje (segunda canção) e chegando ao amanhã utópico de felicidades (terceira canção), no qual, livre das amarras da censura pode perceber o seu próprio bem-estar enquanto aproveita o “futuro liberador [SIC] e vingativo” (Meneses, 1982, p.69). Assim nosso trabalho, interdisciplinarmente, contemplará a tipologia advinda da área da Letras com o estudo historiográfico e sua relação com música brasileira.

Porém, para analisarmos as três canções de forma que abordem os aspectos citados devemos nos ater à letra, onde encontraremos o eu lírico e sua relação com o ontem, o hoje e o amanhã; e ao período histórico que será relacionado à letra da canção. Mas também devemos estar atentos à linguagem musical como um todo, pois uma análise musical, “deve levar em conta a “dupla natureza” da canção: musical e verbal” (Napolitano, 2002a, p.80). Esse é um grande desafio ao profissional da História, pois o aprendizado do manejo com esse tipo de linguagem não faz parte da rotina do historiador. Por outro lado, a diversificação das

fontes históricas, em meados do século XX, possibilitou que profissionais dessa área pudessem elaborar critérios diversos com o intuito de estudar essas novas linguagens. Esses novos tipos de fontes que, se hoje possuem trabalhos consolidados, não foram sem grandes esforços ou sem grandes dificuldades por parte dos primeiros historiadores e historiadoras que se “aventuraram” nessas questões.

Deste modo, mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum) (Moraes, 2000, p.210).

A letra de canção, é sem dúvida nenhuma, o elemento que passa a mensagem de forma mais direta, porém, de forma alguma, ela é o único elemento na canção a passar uma mensagem, aliás, “o grande compositor de canções é aquele que consegue passar para o ouvinte uma perfeita articulação entre os parâmetros verbais e musicais de sua obra, fazendo fluir a palavra cantada, como se tivessem nascido juntos” (Napolitano, 2002a, p.80). Por isso, não vamos focar nossa análise exclusivamente nas letras das canções, pois “é fundamental em História, a articulação entre “texto” e “contexto” para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado” (Napolitano, 2002a, p.77). Assim, não perder de vista o contexto histórico, político e social do período é de suma importância para a análise musical enquanto uma estrutura composta por vários elementos, e que, “não contém em si todas as possibilidades de sua apropriação em outro momento histórico ou sob outros procedimentos de performance” (Napolitano, 2002a, p.79). Nesse sentido é bastante significativo trabalhar o álbum “Sinal Fechado”, disco esse que é o resultado de toda a pressão sofrida por Chico Buarque depois de ser sistematicamente silenciado pela censura, sobretudo pós retorno do exílio na Itália, é ainda um disco que permite interpretações relacionadas ao contexto histórico do período de sua produção. Sobre isso Napolitano nos diz que:

[...] o profissional deve não só conhecer a sua área de competência geral, operando as articulações necessárias com a historiografia mais abrangente (ex.: História do Brasil, da América etc.), mas procurar o máximo de informações na área específica, da qual “seu”

corpo documental emergiu (no caso, a história da música popular brasileira) (Napolitano, 2002a, p.95).

O estudo da historiografia sobre o período juntamente a um entendimento das nuances que fizeram Chico Buarque optar por essas e não por outras canções, encontrando nelas padrões que se relacionem com a sua própria obra enquanto compositor, nos ajudará a compreender de que forma Chico Buarque criou esse disco pensando na “[...] realidade política do país” (Buarque, 1989, s.p.). Por isso mesmo, não poderemos fazer uma análise que simplesmente:

[...] centraliza suas atenções exclusivamente na obra de arte [...] na obra individual, que contém uma verdade e um sentido em si mesma, distante das questões do “mundo comum”. Geralmente, essa análise estabelece uma concepção da obra de arte fora do tempo e da história, concedendo-lhe uma aura de eternidade, pois leva em conta apenas a forma, estrutura, e linguagem (Moraes, 2000, p.206).

É por isso que se faz necessário o deslocamento do sentido das canções utilizadas por Chico Buarque no álbum “Sinal Fechado”, para o contexto de produção próprio do álbum, e não uma análise de cada música individualmente em seu período de criação. Afinal, muitas músicas utilizadas em “Sinal Fechado”, foram originalmente escritas nos anos (19)50 e até nos anos (19)30. Assim, apoiados na metodologia de Marcos Napolitano, vamos analisar “o fonograma específico, produzido dentro do contexto a ser estudado” (Napolitano, 2002a, p.86), ou seja, as versões de Chico Buarque lançados em 1974 no disco “Sinal Fechado” e não as gravações originais de seus compositores. Afinal, “Não basta dizer que uma música significa isto ou aquilo. É preciso identificar a gravação relativa à época que pretendemos analisar (uma canção pode ter várias versões, historicamente datadas)[...]” (Napolitano, 2002a, p.86). Assim, apesar de originalmente estas não serem canções do período analisado, podemos sim analisá-las a partir deste período. Indicando inclusive que isso se dará sem prejuízo ao sentido das análises, como indicou o professor Marcos Napolitano. Expostos estes apontamentos, vamos ao conjunto de análises.

4.3.1 ”Vou Fingindo Que Sou Rico”: Análise De “Filosofia”

O conjunto de nossas análises situadas no tempo, parte desse período de descontentamento popular com o cenário econômico e repressor em 1974. O eu lírico posicionado aqui no “ontem”, é ainda um apoiador do regime militar, ele tomará

consciência ao longo do conjunto das análises até chegar o momento em que “recusa o atual” (hoje) para enfim chegar no amanhã, no “futuro liberador [SIC] e vingativo” que nos diz Meneses (1982, p. 69). E assim como em Valsinha, o sujeito da canção não compactuará com “o dia que virá” de Galvão (1976), ou seja, não aguardará passivo a chegada desse dia.

A canção “Filosofia” de Noel Rosa, lançada originalmente em 1933 por Mário Reis, como lado B de um compacto simples que tinha “Vejo Amanhecer”, também de Noel Rosa como lado A, será a primeira música analisada, porém, na versão de Chico Buarque. Ela é a terceira música do lado A de “Sinal Fechado”, o samba contém a seguinte letra:

O mundo me condena, e ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber
Se eu vou morrer de sede
Ou se vou morrer de fome

Mas a filosofia hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim

Não me incomoda que você me diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do meu samba,
Muito embora vagabundo

Quanto a você da aristocracia
Que tem dinheiro, mas não compra alegria
Há de viver eternamente
Sendo escrava dessa gente
Que cultiva hipocrisia

Nosso eu lírico, será interpretado como um sujeito da classe baixa, um cidadão pobre que acreditava mesmo que fazia parte da construção do país, ainda muito seduzido pela propaganda do regime executada primeiramente pela Aerp (Assessoria Especial de Relações Públicas) e posteriormente pela ARP (Assessoria de Relações Públicas)³⁷ que há anos bombardeava lemas ufanistas e com “certas idéias-força, especialmente as noções de “construção” e transformação” do Brasil. Assim foi com Em Tempo de Construir (1971), Você Constrói o Brasil (1972), País

³⁷ Sobre Aerp/ARP ver: FICO, Carlos. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997

que se Transforma e se Constrói (1973)[...]” (Fico, 1997, p.121). Com todo esse aparato de marketing e propaganda não é de se surpreender que existisse na época, tal qual o sujeito da canção, “Uma adesão, assim ao regime militar [...] muito grande, classe média e tal, mas no meio do povão também, [...]” (Filho, 2020, 00 min. 22 seg.), como nos diz Chico Buarque. Porém, o entorno desse sujeito cancional, já percebe os estragos da ditadura, ou seja, é parte da sociedade descontente com o regime.

E é dessa parcela da sociedade que o eu lírico está falando ao iniciar a canção: (“O mundo me condena, e ninguém tem pena / Falando sempre mal do meu nome”) O “mundo” aqui é usado como uma hipérbole para se referir tanto ao grupo de pessoas com o qual o sujeito se relaciona, eles sabem inclusive o seu “nome”, e nesse sentido poderíamos pensar tanto em outros cidadãos da mesma classe social, quanto a sujeitos de outras classes sociais, que não vivem nas mesmas condições, pois na continuação temos os versos (“Deixando de saber / Se eu vou morrer de sede / Ou se vou morrer de fome”). A expressão “deixando de saber” indica que essa parcela do “mundo” não está inteirada da realidade do sujeito que nos anos do “milagre” era de muito trabalho e pouco salário.

Em 1938, o governo federal baixara decreto-lei estabelecendo a quantidade mínima de alimentos considerada necessária ao sustento de uma família. Esta quantidade deveria fundamentar o cálculo do salário mínimo. Em 1979, o DIEESE publicou um estudo comparando o número de horas de trabalho necessárias para a compra desta quantidade mínima de alimentos em diferentes anos [...] a situação do trabalhador que recebia salário mínimo degradou-se em quase 50% no período do milagre. Estes dados explicam também por que subiu de 12 para 14 horas a média de trabalho diário no Brasil (Alves, 1989, p.152).

Segundo este estudo do DIEESE (Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos), enquanto em 1959 eram necessárias 65 horas e 05 minutos de trabalho para a compra da alimentação mínima para o trabalhador, em 1970 esse número passou para 105 horas e 13 minutos, subindo gradativamente ano a ano para 111 hora e 47 minutos em 1971, 119 horas e 08 minutos em 1972, 147 horas e 04 minutos em 1973, chegando a incrível marca de 163 horas e 32 minutos em 1974, ano que nos detemos aqui. Haviam mesmo motivos para um trabalhador apoiador do regime militar tomar consciência e repelir as ações do governo, mas nosso eu lírico ainda não chegou lá.

Na segunda estrofe (“Mas a filosofia hoje me auxilia / A viver indiferente assim”) o sujeito, ainda não consciente do regime que o prejudica, começa a firmar sua posição de apoio à ditadura. Ignorando os fatos que o rodeiam ele vive “indiferente”. Aqui podemos traçar uma relação com Julinho da Adelaide, o pseudônimo de Chico utilizado no mesmo álbum, que considera “[...] bobagem a pessoa falar que a censura prejudica” (Buarque, 1974, s.p.). Isto é, Julinho também parece “indiferente” ao contexto que o rodeia. No próximos versos temos uma questão interessante que merece destaque, em (“Nesta prontidão sem fim / Vou fingindo que sou rico / Pra ninguém zombar de mim”) temos a palavra “prontidão”, que pode tanto significar “falta de dinheiro”, quanto “estado de alerta”, o primeiro significado concorda com o restante da frase, já o segundo concorda com o período histórico vivenciado naquele momento. Ademais, o sujeito que vai “fingindo” que é rico, não é rico de verdade, não é beneficiário do “milagre econômico”. Independente disso, ainda é defensor do sistema, porém, se assumisse sua posição de cidadão de baixa classe social e ainda se apresentasse defendendo o governo militar, seria motivo de deboche, por isso finge uma outra realidade.

Nos próximos versos, assim como em “Apesar de Você”, temos o aparecimento do “você” acusado de algo (“Não me incomodo que você me diga / Que a sociedade é minha inimiga”). Lá ele é acusado entre outras coisas de inventar a “tristeza”, aqui de afirmar que “sociedade” é “inimiga” do sujeito cancional. O que difere é que o eu lírico em “Apesar de Você” está posicionado como opositor da ditadura, então ao acusar “você” de algo nocivo, esse “você” acaba sendo a própria ditadura. Em nossa interpretação de “Filosofia”, no entanto, o eu lírico está posicionado como apoiador da ditadura, o “você”, acusado de algo, por sua vez também muda de lado e significa, sob esta perspectiva, os opositores do regime. A sociedade, numa tendência crescente de rejeição à ditadura torna-se “inimiga” dos apoiadores, pois já perceberam que a propaganda não faz mais jus (se é que um dia fez) à realidade. Continuando vemos o eu lírico, tal qual Julinho da Adelaide, que alienado acha que “o negócio é fazer samba” (Buarque, 1974, s.p.), também continuar sua rotina musical (“Pois cantando neste mundo / Vivo escravo do meu samba / Muito embora vagabundo”). Aqui cabe também uma associação com Cavalcanti (2012, p.19), ao afirmar que o samba, no cancionário de Chico Buarque, serve “como elemento transmissor da dor (dor geralmente remetida à ausência – principalmente da liberdade política e social e mesmo temporal [...]), mas que

também leva à libertação dessa dor” (Cavalcanti, 2012, p.19). O eu lírico, se sentindo isolado (apesar de orgulhoso: “não me incomodo”), pois o mundo lhe “condena” e a sociedade é sua “inimiga”, tem no samba esse elemento transmissor da dor. E ao se assumir como “vagabundo”, pensamos nos malandros da época de Noel Rosa e que foram revividos por Chico Buarque, sobretudo em “A Ópera do Malandro” em 1979, mas também podemos interpretar a palavra no sentido de desocupado, um não trabalhador. Se pensarmos dessa forma, a situação do sujeito da canção ganha contornos ainda mais trágicos, pois com a degradação do salário mínimo,

Para enfrentar uma situação de pobreza absoluta, uma família da classe trabalhadora precisa ter todos os seus membros trabalhando. Isso tem evidentemente efeitos dramáticos nos índices de trabalho infantil. A Arquidiocese do Rio de Janeiro patrocinou um estudo a respeito, com base em dados da Pesquisa Nacional por Amostragem Domiciliar (PNAD - 1976) [...] O estudo concluía que em todo o país 68% das crianças pesquisadas tinham de trabalhar mais de 40 horas por semana. Na cidade do Rio de Janeiro, 82% das crianças que trabalhavam faziam-no por mais de 40 horas/semana (Alves, 1989, p.152).

Apesar do estudo se basear em números de 1976, não há nenhuma evidência que indique que a situação em 1974 fosse muito diferente desta, pelo contrário, o que temos é o indício de continuidade de degradação na vida do trabalhador e da trabalhadora. Pensando dessa forma faz sentido as expressões: “morrer de sede”, “morrer de fome” e ainda “vou fingindo que sou rico” na letra da canção.

Prosseguindo, nos primeiros versos da última estrofe, nosso eu lírico retoma a fala sobre indivíduos de uma classe social diferente da sua (“Quanto a você da aristocracia / Que tem dinheiro, mas não compra alegria”). Esses trechos permitem uma interpretação que os relacionem ao descontentamento do empresariado e da classe média alta com os rumos do país no período. Se nos anos do “milagre”, “a política governamental elevou acentuadamente a participação dos membros mais ricos da população na renda global e diminuiu a dos 80% mais pobres” (Alves, 1989, p. 149), no período Geisel esses números começavam a ameaçar uma baixa, o PIB que chegou a marca de 14% em 1973, caiu mais de quatro pontos percentuais, fechando o ano de 1974 em 9,8%. Um número ainda alto, mas que já anunciava o declínio que se seguiria até o fechamento da década com 6,4% em 1979 (Alves, 1989, p. 145). Essa insatisfação está implícita na fala do eu lírico quando este afirma que “você” (opositor do regime) apesar de ter “dinheiro”, “não compra alegria”, ou

seja, não está feliz. Isso, na visão desse sujeito, está relacionado com a traição dessa parcela da população, que inicialmente foi apoiadora do golpe, e que agora demonstra sua “hipocrisia”, interpretado aqui como sinônimo de deslealdade (“Há de viver eternamente / Sendo escrava dessa gente / Que cultiva hipocrisia”). Essa gente é a própria classe alta da população. Lembrando que além do declínio econômico, a própria institucionalização da tortura, a partir do governo Médici, pode ser considerado um dos fatores que contribuíram para a visão negativa do governo por parte das elites, ainda que isso também significasse um motivo para a autocensura dessas populações: “Embora a repressão indisponha a população e volte contra as autoridades governamentais grupos ou setores anteriormente simpáticos, o grande medo da tortura efetivamente impede a participação em atividades políticas” (Alves, 1989, p. 145).

Assim, o sujeito cancional firma seu posicionamento com a ajuda de uma certa “filosofia” que o “auxilia a viver indiferente assim” a ponto dele não se incomodar com a “sociedade” sendo sua “inimiga”. Da mesma forma, ele já demonstra um certo incômodo com a situação, a ponto de ter que “fingir” que é “rico” para não virar zombaria. Nota-se ainda um ar de autopiedade já no trecho inicial da primeira estrofe (“O mundo me condena, e ninguém tem pena”) o que demonstra que a conjuntura não lhe é agradável. Dito isto, vemos que a questão musical converge justamente com essa constatação. O canto monótono impresso por Chico Buarque na canção, indica uma certa tristeza que se completa juntamente ao arranjo minimalista onde a solidão da voz do cantor conversa com esparsas frases melódicas na flauta, instrumento de timbre suave, utilizado aqui com pouca ou nenhuma característica de música festiva. Mesmo a percussão, normalmente tão destacada no gênero samba, aqui aparece tímida no fundo da canção. Esse minimalismo contrasta muito com a versão original da canção lançada por Mário Reis que tem no instrumental um destaque bem maior. Se na introdução da música lançada em “Sinal Fechado” temos a flauta, na versão de 1933 o começo é com o naipe de metais estrondoso e dançante. Outra diferença marcante é a passagem da primeira para a segunda vez na qual a música se repete. Na versão do Bacharel do Samba³⁸, temos um grande trecho instrumental que convida o ouvinte a bailar com a

³⁸ Epíteto de Mário Reis: “O apelido de Bacharel do Samba é dado pelo locutor César Ladeira, da Rádio Mayrink Veiga [...]. A alcunha justifica-se: entre 197 músicas gravadas por Mário Reis, 146 são sambas”. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12420/mario-reis#:~:text=O%20apelido%20de%20Bach>

volta do naipe de metais e outros instrumentos de sopro além de um acompanhamento na voz do cantor o que torna a canção ainda mais festiva. Já na versão do álbum “Sinal Fechado”, na passagem de primeira para a segunda vez temos uma tímida e curta frase melódica de flautas para logo em seguida recomeçar o canto de Chico, que nas duas vezes interpreta com sua voz solo, sem o auxílio de backing vocals, o que sugere o caráter de solidão em que se encontra o eu lírico. Assim, se em outras canções os coros vocais indicam coletividade, aqui a falta deles supõe a solidão e o isolamento do sujeito da canção, visto que o “mundo” já não está do seu lado.

Chico Buarque ao interpretar essa canção, lida aqui sob esta perspectiva, utiliza recurso semelhante ao utilizado em “Mulheres de Atenas” e na entrevista de Julinho da Adelaide, quer dizer, enquanto compositor combativo e contrário à ditadura, podemos deduzir que ele não concorda com as palavras que coloca na boca do sujeito cancional. Se levarmos em consideração todo seu histórico e mesmo os artifícios que utiliza para burlar a censura podemos pensar que elas estão ali representando o extremo oposto do pensamento de seu intérprete, são, nesse caso, o “espelho invertido” do cantor e compositor. Estas constatações serão fundamentais para o rompimento desse sujeito cancional com a ditadura e sua consequente tomada de consciência que virá em “Você Não Sabe Amar”, nossa próxima análise.

4.3.2 “O Nosso Amor Parou Aqui”: Análise de “Você Não Sabe Amar”

A quarta música do lado B de “Sinal Fechado” é “Você não Sabe Amar” de Carlos Guinle, Dorival Caymmi e Hugo Lima, cuja gravação original, na voz de Francisco Carlos, remete ao ano de 1951. Essa canção, porém, foi regravada diversas vezes e pode ser encontrada facilmente em inúmeras versões na voz de diferentes intérpretes, entre eles podemos citar o próprio Francisco Carlos em gravação feita em 1957, Dick Farney em 1959 e Nana Caymmi, filha do compositor Dorival em 2002, além de duas versões ao vivo, uma de Tom Jobim e outra de João Gilberto, mas nossa análise baseia-se exclusivamente na versão de Chico Buarque de 1974.

Em sua letra podemos perceber, numa primeira leitura, o rompimento do relacionamento amoroso de um casal qualquer, onde o cônjuge acusa seu parceiro

ou parceira de desamor e reconhece que a melhor saída é mesmo o fim do romance. Porém, se pensarmos que Chico escolheu a canção por ter encontrado nela recurso semelhante à “Linguagem de Fresta”, o “você” (acusado de algo assim como em “Apesar de Você”) passaria a ser a própria ditadura. Temos assim, o rompimento com o regime por parte do nosso sujeito cancional, apoiador inicial em “Filosofia”. A tomada de consciência social o faz perceber, enfim, que “foi melhor assim”, o que na lógica das “Canções de Repressão” de Meneses (1982), temporalmente significa o “hoje”. Vejamos a letra

Você não sabe amar, meu bem,
 Não sabe o que é o amor
 Nunca viveu, nunca sofreu,
 E quer saber mais que eu

O nosso amor parou aqui
 E foi melhor assim
 Você esperava e eu também
 Que fosse esse seu fim

O nosso amor não teve querida
 As coisas boas da vida
 E foi melhor para você
 E foi também melhor pra mim

O nosso amor parou aqui
 E foi melhor assim
 Você esperava e eu também
 Que fosse esse seu fim

Sob nossa interpretação, o “amor” que será rompido na canção é a própria tomada de consciência do sujeito ao entender que a propaganda governamental do período, “na sua tentativa de fazer propaganda política sem transparecer explicitamente tal coisa [...]” (Fico, 1997, p.123), não era de fato esse “amor” todo que eles propagavam. E eles realmente propagavam sentimentos desse tipo em suas propagandas.

Dentro da nova conjuntura econômica e social surgida a partir de 1974, a ditadura optou por reorganizar as forças políticas que lhe davam sustentação e demonstrar que as forças armadas eram as únicas competentes para “guiar a nação”, uma vez que, diferente dos outros projetos políticos, eram os únicos que representavam os anseios do Brasil. Tornava-se patente cristalizar a ideia de que a ditadura havia legado saldo positivo para o Brasil. A partir desta necessidade, valores como “união”, “coesão familiar” e “conciliação nacional” foram retomados em função do “caráter pacifista” do brasileiro. Só a “união” e “esforço coletivo”, poderiam ajudar o Brasil a sair da crise. (Castro Netto, 2017 p.760-761)

Assim, foi criado à época um tipo de propaganda que não continha menções ao governo, focando no aspecto, na aparência mesmo de campanhas populares. Nos anos do governo Médici, o responsável pela Aerp, general Otávio Costa, chegou a afirmar em entrevista “eu quero uma coisa que pareça que vem da sociedade. Eu quero amor, eu quero esperança, eu quero união, eu quero coesão” (Fico, 1997, p.124). Tal modelo, criado por Costa, foi mantido pela ARP em 1974. Mas para nosso eu lírico (cidadão brasileiro da classe baixa) isso já não mascarava mais a difícil situação que enfrentava. É a partir daí que o diálogo entre o eu lírico e o governo militar se desenvolve. O diálogo visa anunciar o rompimento das relações de apoio que até “ontem” (na canção “Filosofia”) se constituíam entre o personagem e o contexto político institucional.

Na primeira estrofe (“Você não sabe amar, meu bem / Não sabe o que é o amor”), a acusação sugere que o nobre sentimento pregado em slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o” ou “O Brasil merece nosso amor”, ambos produzidos pela Aerp não seriam válidos, pois não seriam recíprocos. Assim, o sujeito da canção, tomando consciência de sua condição no país, começa a perceber o sofrimento que o fez, até ontem, precisar “fingir que era rico”, ou seja, apesar de estar doando seu amor, não estava recebendo esse mesmo cuidado por parte do governo. Ao cantar que “você” (“Nunca viveu, nunca sofreu / E quer saber mais que eu”), o eu lírico está apontando para a distinção entre o seu sofrimento e a situação propagada pela ditadura em relação a si mesma em slogans como “Ninguém segura o Brasil” por exemplo, ou o título do filme “Este é um país que vai pra frente”³⁹ ambos produzidos pela Aerp. Estas frases ufanistas demonstram que além do Brasil estar em plena evolução, nada pode interromper esse processo, e o eu lírico, coitado, fingindo que é rico. Estes primeiros versos da canção servem como uma justificativa para o momento decisivo que vem a partir da segunda estrofe.

O rompimento efetivo da relação, seja amorosa numa leitura superficial, ou política se levarmos em consideração o subtexto, se dá a partir deste momento (“O nosso amor parou aqui / E foi melhor assim”). O eu lírico não só dá um fim na relação, como também está consciente da decisão ao afirmar que “foi melhor assim”.

³⁹ O filme teve grande repercussão, uma vez que foi um dos primeiros na história da televisão brasileira feito em desenho animado e colorido. [...] Com pouco menos de um minuto de duração, os dizeres do filme confirmam: Este é um país que vai pra frente, oh, oh, oh, de uma gente amiga e tão contente, oh, oh, oh, este é um país que vai pra frente, de um povo unido de grande valor, é um país que canta, trabalha e se agiganta, é o Brasil do nosso amor! (Castro Netto, 2017 p.763-764)

Este, portanto, é o momento exato de ruptura na relação entre sujeito cancional e ditadura militar, é quando ele, tomando consciência, assume de fato a “recusa do atual” (Meneses, 1982, p.69). Nas frases (“Você esperava e eu também / Que fosse esse seu fim”), se levarmos em consideração o período histórico de nossa interpretação para o conjunto de análises, temos a constatação, por parte do eu lírico, da existência do incipiente processo de abertura proposto pelo General Ernesto Geisel, que já em março de 1974 anuncia a política de distensão, como citado anteriormente. Quando o eu lírico nos diz: “Você esperava [...] Que esse fosse seu fim”, ele assume que o fim da ditadura virá a partir de relações na qual ela mesmo participa diretamente, como de fato foi, com a “abertura lenta, gradual e segura” e não como um processo revolucionário, ou apressado por exemplo. O próprio Presidente Geisel afirmou em discurso para os dirigentes da ARENA em agosto de 1974.

Erram — e erram gravemente, porém — os que pensam poder apressar esse processo pelo jogo de pressões manipuladas sobre a opinião pública e, através desta, contra o Governo. Tais pressões servirão, apenas, para provocar contrapressões de igual ou maior intensidade, invertendo-se o processo da lenta, gradativa e segura distensão, tal como se requer, para chegar-se a um clima de crescente polarização e radicalização intransigente, com apelo à irracionalidade emocional e à violência destruidora. E isso, eu lhes asseguro, o Governo não o permitirá (Brasil, 1974-b, p.122).

Retomando, na última parte da canção, o eu lírico reconhece que todas as benesses propagadas em torno do “milagre econômico”, pouco ou nada chegaram de fato em suas mãos: (“O nosso amor não teve querida / As coisas boas da vida”). Na verdade, o que ocorreu no período foi o declínio do poder aquisitivo do trabalhador. Em outro estudo sobre a evolução do salário mínimo entre 1959 e 1976⁴⁰, o DIEESE apontou que o salário mínimo real que era 1.735, 29 cruzeiros em 1959 significando um índice real de 100%, passou a ser 732, 62 cruzeiros em 1969, um índice real de apenas 42%. Isso significa que com o salário mínimo de 1969, o trabalhador só conseguia comprar 42% do que comprava com o salário mínimo um decênio antes. Nos anos do “milagre”, entre 1969 e 1973 o índice real caiu gradativamente, depois de manter-se em 42% nos primeiros três anos, atingiu 40% em 1972 e 39% em 1973, até atingir o valor 623,63 cruzeiros em 1974, um índice

⁴⁰ DIEESE (Departamento Intersindical de Estatísticas e Estudos Socioeconômicos) Divulgação N°1/76, 19 de abril de 1976. p.10.

real de apenas 36% (Alves, 1989, p.114). Parece que o ano de 1974 não estava sendo fácil para classe trabalhadora.

Os próximos versos, que finalizam a canção (“E foi melhor para você / E foi também melhor pra mim”) tem recurso semelhante a duas canções citadas em nosso trabalho. Se em “Apesar de Você” e “Quando o Carnaval Chegar”, Chico escreve de forma velada sobre a política e insere tons de ameaça, respectivamente nos trechos (“Esse meu sofrimento / Vou cobrar com juro, juro”) e (“E quem me vê apanhando da vida duvida / Que eu vá revidar / Tou me guardando pra quando o carnaval chegar”), aqui também podemos ver artifícios similares. A frase “E foi melhor para você”, sendo utilizada para referir-se ao fim da ditadura ganha uma conotação de intimidação, algo próximo a “não se atreva a repetir”. Na continuidade da frase temos a confirmação do sujeito de que ele realmente se conscientizou e percebeu a melhora: “E foi também melhor pra mim”. Juntos esses trechos demonstram uma espécie de vingança que será comemorado no futuro. E como que para não deixar dúvidas da escolha do sujeito, antes da música repetir por completo há a repetição da segunda estrofe, na qual, sob esta interpretação, acontece o rompimento com a ditadura.

Sobre esta segunda estrofe é interessante notar que é a partir dela que a música, do gênero samba-canção, se intensifica também enquanto instrumental. O destaque não está apenas na letra, outro componente chama atenção para essa parte da música, se na primeira estrofe só um violão dedilhando ao fundo acompanha a voz solitária e triste de Chico Buarque, na segunda estrofe, no exato momento em que o cantor afirma: “O nosso amor parou aqui” um arranjo de flautas junta-se ao violão e a voz. Voz esta que já na primeira estrofe aparece com tanta vontade de expressar o que sente, de dizer que “Você não sabe amar”, que começa antes de tudo na música, assim, o primeiro acorde do violão soa apenas enquanto o cantor está falando a sílaba “cê”, da palavra “Você”, ou seja, a música não tem introdução. Para introduzir a segunda parte, aí sim, há um solo de flauta após a apresentação da letra inteira. A segunda parte da música tem a letra igual a da primeira parte, porém com uma mudança na disposição dos versos assim como na canção “Perigosa” citada no capítulo um deste trabalho. Com a mudança na disposição, a estrofe dois passa a ser a estrofe três, enquanto a estrofe três assume a segunda posição, dessa forma a segunda parte da música acaba por ter cada estrofe cantada apenas uma vez, sendo conseqüentemente, mais curta que a

primeira parte. Ela parece ser uma afirmação agora com mais intensidade de tudo o que foi dito na primeira parte, primeiramente pelo canto de Chico Buarque, levemente alterado em volume, depois pela orquestração e bateria que começam após o solo de flauta e permanecem (mesmo que tímidos) até o fim da música. A canção acaba com as flautas em destaque fazendo a mesma melodia que a voz ao cantar: “Você não sabe amar meu bem” e “O nosso amor parou aqui”. Ambas são frases iniciais de estrofes que contém a mesma melodia e indicam causa e consequência. O primeiro verso indica o desamor no relacionamento (ou descaso governamental se pensarmos na “Linguagem de Fresta”); e o segundo indica o rompimento da relação amorosa (ou a conscientização social).

Terminada a canção podemos perceber que nenhuma outra voz acompanha Chico Buarque na música, o que sugere que essa é a conscientização do sujeito enquanto indivíduo, pois a coletividade que normalmente é insinuada por um coro de vozes, só vai aparecer na próxima canção, como se estivesse recebendo o sujeito nesse novo lugar de alegria utópica. Após o rompimento com a ditadura militar e todo significado que essa conscientização representa será a hora do eu lírico comemorar, sem derramar “nenhuma lágrima”.

4.3.3 “Nenhuma Lágrima, Derramei Por Você”: Análise de “Lágrima”

Lançada originalmente por Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho), em composição sua juntamente a Sebastião Nunes e José Garcia, “Lágrima” foi regravação por Chico Buarque e posicionada como sexta música do lado A de “Sinal Fechado”. Nela, o eu lírico comenta sobre seu estado de espírito, alegre e satisfeito, após o término de um relacionamento amoroso, apontando também a condição do cônjuge, infeliz e choroso com a situação. Sob nossa interpretação, considerando a “Linguagem de Fresta” a canção assume o caráter político de um futuro já sem a ditadura militar no poder, o futuro utópico mencionado por Meneses (1982). Aqui o eu lírico, que já foi apoiador do regime em “Filosofia” (ontem), tendo tomado consciência social de seu lugar enquanto cidadão pobre no Brasil da primeira metade dos anos (19)70 em “Você Não Sabe Amar” (hoje), agora, enfim, comemora sua nova condição, em um amanhã livre de arrependimentos. Segue a letra completa da canção para análise.

Quando Você Foi Embora
 Meu Coração Não Parou
 Sei Que Você Hoje Chora
 Porque Não Tem Mais Meu Amor

Nenhuma Lágrima
 Derramei Por Você
 Nenhuma Lágrima
 Derramei Por Você

Quando Você Foi Embora
 Meu Coração Não Parou
 Sei Que Você Hoje Chora
 Porque Não Tem Mais Meu Amor

Nenhuma Lágrima
 Derramei Por Você
 Nenhuma Lágrima
 Derramei Por Você

Levando em consideração o subtexto, o futuro utópico é apontado já no início da canção, onde o “você”, ou seja a ditadura militar, não cumpre mais a função de governo no Brasil (“Quando Você Foi Embora”). Veja bem a relação da frase, sob esta interpretação, e a realidade social do período. Aqui, nesse futuro utópico, a ditadura não é mais o regime vigente, mas não porque foi tirada do espaço que ocupava e sim porque “foi embora”, quer dizer, se não decidiu pela sua saída, pelo menos participou ativamente de seu próprio afastamento. Confirmando assim, um processo de distensão política, lenta e controlada.

“[...] esse processo teve sua natureza, andamento e objetivos determinados também pelos militares ou, mais exatamente, por uma de suas muitas correntes político-ideológicas. Por fim, ele correspondeu à necessidade dos próprios militares resolverem problemas internos à corporação, e não a uma súbita conversão democrática de parte do oficialato” (Codato, 2005, p.83).

Vemos assim uma aproximação com o cenário que se desenhava na incipiente distensão política citada pelo General Ernesto Geisel em sua primeira reunião ministerial em março de 1974, na qual afirma seus “[...] sinceros esforços para o gradual, mas seguro, aperfeiçoamento democrático [...]” (Brasil, 1974-a, p.45). Nos próximos versos (“Meu Coração Não Parou”), o eu lírico, vivenciando essa nova realidade, enaltece sua própria condição de conseguir se manter vivo num dos períodos de maior repressão dos chamados “anos de chumbo”. A frase, em seu sentido poético, analisando a música a partir do término de um relacionamento, nada mais é do que a continuidade da possibilidade de amar uma outra pessoa. Em um

sentido menos poético, no entanto, o coração que não para é aquele que permanece batendo, vivo. Lembrando que opositores foram cassados, mortos, e dos que estavam desaparecidos alguns jamais foram encontrados. Em meio aos números frios disponibilizados pelos militares, manter-se vivo e em oposição ao governo não era uma certeza. “As ausências do corpo e do ritual do luto imprimiram uma “normalidade institucional” ao governo Geisel, já que, no ano anterior, houve o registro de 54 desaparecidos políticos e apenas um “morto oficial” (Teles, 2009, p. 153 apud Resende, 2014, p. 38). É a “Linguagem de Fresta” mais uma vez sendo “emprestada” a uma canção que originalmente, com certeza não se referia à ditadura civil-militar, a canção foi lançada em 1959. Ainda nesta perspectiva, analisando o trecho (“Sei Que Você Hoje Chora”) podemos interpretar como o descontentamento, a infelicidade dos militares, sobretudo da chamada “linha dura” com a saída do poder. Isso demonstra também a orcha que cada vez mais se acirrava no âmbito militar durante o período Geisel. Afinal:

O controle que as Forças Armadas exerceram sobre o aparelho do Estado e sua presença ostensiva na cena política acabaram por importar uma série de conflitos políticos e ideológicos para o aparelho militar, subvertendo a hierarquia tradicional e as cadeias de comando daí derivadas (Codato, 2005, p.84).

Assim, enquanto uma parcela dos militares era favorável à política de distensão, outros encontravam nela sérias ameaças ao seu poderio. “Para essa corrente, a abertura política significava uma inflexão nos ideais da “revolução” e uma ameaça à sua permanência no poder” (Resende, 2014, p.37). Ainda sobre este trecho da canção, necessitamos lembrá-los da dinâmica temporal que se articula no conjunto destas análises: O “ontem” foi na primeira canção, o “hoje” foi na segunda, e esta se passa no “amanhã”, no futuro utópico, então quando o eu lírico fala “Sei Que Você Hoje Chora”, esse “hoje” só é hoje para os sujeitos da canção, para o ouvinte é amanhã, quer dizer, apesar de estar vinculada com o período histórico, a música, sob esta interpretação, é uma previsão de futuro (utopia). A estrofe finaliza com o eu lírico assumindo que em algum dia no passado (ontem, na canção “Filosofia”) existiu mesmo uma relação de “amor”, de apoio ao regime (“Porque Não Tem Mais Meu Amor”). Ao afirmar que “não tem mais meu amor”, está sugerido que este amor um dia existiu. Mas é também o verso que assume que essa relação acabou e que ela, inclusive, é a causa da infelicidade dos militares. Assim, a relação de descontinuidade ao apoio antes dado ao regime pode ser considerado um dos

fatores pelo qual eles foram “embora”, apesar de não terem sido expulsos, também não conseguiram resistir à pressão popular “[...] da “sociedade civil”, ainda que ela tenha influído, de maneira decisiva, menos no curso e mais no ritmo dos acontecimentos” (Codato, 2005, p. 83). Em última instância (até o período aqui analisado) essa pressão resultou também na derrota parlamentar para o Senado em 1974, e da mesma forma, os militares, representados pela ARENA, também não conseguiram resistir à pressão. No documento já citado “Novela da Traição” em tom desesperado afirmam “[...] as eleições de 15 de novembro de 1974 terminaram com a estrondosa vitória das forças contra revolucionárias.[...] Estava assim liquidada politicamente a Revolução de 1964 [...]” (Resende, 2014, p.37).

Retomando a canção, o refrão surge como um espelho invertido da terceira frase da estrofe anterior, se lá o “você hoje chora”, aqui “nenhuma lágrima” é derramada (“Nenhuma Lágrima, Derramei Por Você”). Fica evidente que a situação não causa arrependimentos no sujeito cancional. Uma diferença básica entre a versão original e a versão presente em “Sinal Fechado”, é que, quando a frase surge na música, na versão de Chico, o ouvinte já está a par da situação, já sabe que “você foi embora” e que “chora” pela ruptura do “amor” enquanto o “coração” do eu lírico continua batendo. Na voz de Jackson do Pandeiro, no entanto, o refrão surge logo no início após um coro de vozes femininas entoar a mesma melodia com vocalizações. Dessa forma o ouvinte ainda não consegue entender a razão pela qual o sujeito não derramou “nenhuma lágrima”. Já na voz de Chico, as primeiras palavras logo dão conta de “você” indo “embora”. Há aqui, portanto, uma necessidade urgente de posicionar, não só o cônjuge, mas a própria ditadura militar fora do âmbito do poder no qual ela ocupava. Assim Chico escolheu essa canção que permite uma interpretação a partir de “Linguagem de Fresta”, tal qual as que ele mesmo vinha escrevendo desde, pelo menos, “Apesar de Você”.

É interessante notar que na canção anterior, “Você Não Sabe Amar”, na qual sob esta perspectiva, há o rompimento da relação do sujeito com a ditadura, Chico canta com a voz solo o tempo inteiro, como se o “amor” que “parou aqui” fosse uma ruptura individual do sujeito. Já nessa canção, o eu lírico posicionado ao lado da parcela da sociedade que apoia o fim do regime, encontra outros adeptos, cantando em coro e demonstrando, de fato, que o descontentamento era crescente. E se no outro samba, “Filosofia”, as frases melódicas que dividiam a canção com o canto de Chico eram feitas com a suavidade das flautas, aqui temos um trompete, muito mais

expansivo e dançante, justamente para ressaltar a alegria da coletividade que é sugerida desde o início da canção pelo coro de vozes que começa fraco e vai ganhando volume, dando a impressão de ter cada vez mais gente juntando-se às comemorações pelo fato de “você” ter ido “embora”. O volume só alcança sua máxima potência no refrão, ou seja, todos os opositores sugeridos não se arrependem, não derramam “nenhuma lágrima” pelo fim da ditadura. Esse caráter coletivo, ao cantar que a ditadura “Não Tem Mais Meu Amor” pode ser interpretado também como a própria parcela da sociedade apoiadora inicial do golpe, a classe média, que assim como o nosso eu lírico, tinha alguma relação de apoio aos militares, mas enfim corta relações com o regime, afinal:

[...] não se quer propor a noção de uma sociedade resistente ou que não compactuou com o modo como a transição foi efetuada. Entre aqueles que apoiaram o regime abertamente e os militantes que pegaram em armas, por exemplo, diversos pactos, apoios e consensos foram criados [...] (Rollemberg e Quadrat, 2010 apud Resende, 2014, p.41).

Ainda sobre as questões musicais, a voz solo de Chico só aparece após a letra inteira ser cantada em coro, como se depois de perceber o caráter coletivo da recusa à ditadura, o eu lírico pudesse enfim dar seu recado individual, ou seja, ele também tem os mesmos sentimentos desta parcela do povo em relação ao governo militar. Mas é necessário ressaltar que é apenas uma parcela do povo, visto que o apoio à ditadura continuava em grande parte da população, muitos ainda apoiavam o regime mesmo após o anúncio da política de distensão. E é inegável que o regime ditatorial teve aceitação de parcela considerável da sociedade, essa que inclusive, posteriormente

[...] reconhecendo-se essencialmente comprometida com os valores democráticos, se auto-absolve de qualquer transação com a ditadura. Certo, nos piores momentos, nos “anos de chumbo”, a democracia e seus valores tinham sido sufocados, mas, apesar dos pesares, haviam permanecido nos sótãos e nos subterrâneos. E lá ficaram latejando, à espera de circunstâncias propícias, afinal amadurecidas. Emergiam agora, à luz de um novo conagraçamento universal (Reis Filho, 2001, p.136).

Ou ainda “uma sociedade que, na década de 1980, procurava silenciar sua atuação sob a prerrogativa da resistência ou do *nós não sabemos*” (Rollemberg e Quadrat, 2010 apud Resende, 2014, p.41. grifos da autora). A atuação dessa parcela da sociedade fica sugerido na canção quando, após o segundo refrão, um conjunto de vozes quase ininteligíveis surge como que numa grande discussão para “atrapalhar”

a audição da música. Isso acontece logo após o eu lírico, acompanhado de outras vozes, cantar “meu coração não parou” e a única palavra audível nessa gritaria toda é “para”, como se essa multidão tivesse, aos gritos, pedindo para algo parar.

-”Meu coração não parou”

-”Para!”

Vejam, segundo nossa interpretação, essa frase é como um enaltecimento da própria condição de conseguir se manter vivo durante esse período repressivo da história, ou seja, o coração que não parou de bater é porque ainda está em vida. E se interpretarmos que os gritos que atrapalham o canto alegre dos opositores são ainda os apoiadores do regime, então gritar para o coração parar seria por acaso, expressar-se pelo desejo da morte dessa parcela população?

As vozes “atrapalhando” a canção voltam no fim da música, que termina assim, numa grande confusão sonora, representando que mesmo após a vitória da oposição a disputa continuaria. Essa interpretação vai de encontro a uma declaração do próprio Chico Buarque já quando a abertura ganhava contornos mais efetivos, em 1978. Em entrevista na época, reproduzida no documentário “Vai Passar”, muito receoso ele afirma: “[...] não é pra ficar grato, nem muito contente, não. Tem que ficar é muito atento porque nada impede que amanhã tudo isso volte ao estado que estava” (Torquato, 2017, 52 min. 20 seg.). Da mesma forma que a canção acaba com a vitória da democracia mas é interpelada por vozes que tentam atrapalhar, Chico também via na abertura política uma possibilidade dessas “vozes” ainda assim gritarem mais alto.

Já em 1993, no contexto do lançamento de um box com parte da obra de Chico Buarque em CD, Tárík de Souza escrevendo para o Jornal do Brasil, comenta sobre o disco “Sinal Fechado” e algumas de suas canções. Fazendo relação com “Apesar de Você” ele afirma:

Em Sinal Fechado, que sinaliza o mutismo do compositor [...] passa pelos guardiões da moral um suíte de Apesar de você. Trata-se do samba carnavalesco Nenhuma lágrima (“derramei por você / quando você foi embora / meu coração não parou”), que celebra, com o mesmo arranjo o final do governo Médici. (Souza, 1993, p.01)

Em nosso conjunto de análises, porém, não posicionamos a canção como se ela falasse sobre o fim de um governo específico, no caso o do presidente Médici. Isso está relacionado com as negativas de Chico Buarque em afirmar que compõe

músicas políticas para alguém em específico. Em “Jorge Maravilha”, dos versos “Você não gosta de mim, mas sua filha gosta”, lançada sob o pseudônimo Julinho da Adelaide por exemplo, ele comenta: “Queriam que a filha fosse a filha do Geisel, eu nunca pensei em fazer uma música pra filha do Geisel. Até hoje falam isso [...] nunca pensei nisso” (Torquato, 2017, 10 min. 22 seg.). Outro exemplo é a já citada “Apesar de Você”, onde queriam que ele “disse que você era o Médici, mas não era” [...] (Torquato, 2017, 41 min. 34 seg.).

Assim, há um outro ponto importante na articulação deste conjunto de análises que corrobora com nossos argumentos (de posicioná-lo de forma que se encaixem na lógica do ontem, do hoje e do amanhã das “Canções de Repressão”). Este ponto diz respeito ao ritmo, ao clima e ao gênero da cada canção relacionadas à situação vivenciada pelo eu lírico em cada uma delas. Vejamos, “Filosofia”, é um samba, e segundo Matos, citada por Pereira:

[...] [o samba] congrega parte da massa proletária; para criar alegria e vigor coletivos. Cria um território protegido das pressões externas, que é, simultaneamente, um território de prazer, com valores próprios, que procura preservar-se excluindo de si os fatores que representam opressão [...] (Matos, 1982, p.31 apud Pereira, 2018, p.80).

O eu lírico, porém, apesar de ser um proletário de classe baixa (que pode estar desempregado pelo uso da palavra “vagabundo”, no sentido de desocupado) está posicionado como apoiador da ditadura. Isso coloca o sujeito cancional isolado da massa proletária e da coletividade, que em nosso conjunto de análises já percebeu os malefícios da ditadura. Esse isolamento fica sugerido no canto solo, sem auxílio de backing vocals em toda a canção. Outro ponto que julgamos válido é o estilo triste e monótono de cantar que Chico Buarque emprega nesse samba, que em nada lembra “um território de prazer”. Não só o sujeito está se enganando, “fingindo que é rico”, até seu samba, solitário e triste que é, com percussões tímidas, não serve “para criar alegria e vigor coletivos”. Assumindo a posição que assume ao apoiar a ditadura em “Filosofia”, o sujeito triste e solitário, representado musicalmente pelo samba de Noel Rosa na versão de Chico, está prestes a perceber seu estado atual e tomar consciência de seu papel, isso vai se resolver na próxima canção. O rompimento de algo e a auto aceitação de que estava errado é sempre um momento complicado na vida do sujeito, e “Você Não Sabe Amar” reflete essa situação. A canção, triste por si só como é característica no gênero samba-canção, é lenta, densa, e com aquele clima pesado que as discussões

imprimem no ambiente. Nela o sujeito ainda se encontra solitário, com sua voz desacompanhada (assim como em “Filosofia”, aqui Chico também canta sem backing vocals), o que logo mudará. A partir de “Lágrima”, música na qual o eu lírico se junta à coletividade no futuro utópico e alegre, o samba ganha contornos de felicidades, as percussões recebem mais destaque e um coro de vozes se junta à do sujeito. Esta é, de fato, a canção mais alegre do disco, justamente a canção que, sob esta perspectiva, é a representação do futuro utópico, sem ditadura.

São pequenas aproximações entre o conjunto de nossas análises e o período histórico estudado que, em nosso entendimento, qualificam o presente trabalho, interdisciplinarmente, para a continuidade dos debates acerca da vida e obra de Chico Buarque de Hollanda e sua relação política com a segunda metade do século passado no Brasil. E ainda em nosso entendimento, há sim campo para ser estudado sem prejuízos à abordagens que agreguem novos nomes da música brasileira e suas relações com a História.

5 CONCLUSÃO

Concebendo verdadeiros hinos contra a repressão, Chico Buarque foi e ainda é uma voz de suma importância para aqueles que lutavam e lutam contra a ditadura militar, seja aquela instaurada com o golpe de 1964, seja numa ainda possível (mas não desejável) retomada deste modelo nefasto como ensaiado nos atos golpistas de 08 de janeiro de 2023. Foi neste ano inclusive, em 24 de abril, que Chico Buarque ao receber o prêmio Camões de Literatura das mãos do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, proferiu o seguinte discurso antes de ser ovacionado:

No que se refere ao meu país, quatro anos de um governo funesto, duraram uma eternidade porque foi um tempo que o tempo parecia andar pra trás. Aquele governo foi derrotado nas urnas mas nem por isso podemos nos distrair, pois a ameaça fascista persiste no Brasil, como pouco, por toda parte. Hoje, porém nessa tarde de celebração, reconforta-me lembrar que o ex-presidente teve a rara fineza de não sujar o diploma do meu prêmio Camões deixando seus espaços em branco para a assinatura do nosso presidente Lula. Recebo este prêmio, menos como uma honraria pessoal e mais como um desagravo a tantos autores e artistas brasileiros humilhados, ofendidos nesses últimos anos de estupidez e obscurantismo. Muito obrigado (Folha, 2023, 07 min. 20 seg.).

A construção dessa voz ativa, combativa e talentosa não se deu por acaso e

foi isso que tentamos demonstrar em nosso primeiro capítulo. O compositor, partindo de um certo desinteresse por política e compondo poucas canções de cunho político social (motivo pelo qual denominamos o capítulo de “Ele Vinha Sem Muita Conversa”, frase transcrita da canção “Minha História”, presente no álbum “Construção”), ganhou imagem de “bom moço”, comportado até ser “chamado à realidade” no fim de 1968. Não acreditamos que seria possível uma análise do álbum “Sinal Fechado” sob a perspectiva de oposição e embate com a ditadura sem primeiro apontar o caminho trilhado pelo compositor nesse sentido. Músicas feitas por outros artistas em outras épocas e lugares, sendo interpretadas por outro compositor, que não Chico Buarque, poderiam ganhar um outro significado. Estas canções só permitem ser analisadas e interpretadas sob esta égide porque Chico Buarque construiu sua carreira (após o retorno do exílio) percorrendo também este caminho de luta contra o regime militar. Ressaltamos a palavra “também” porque a obra lírica de Chico Buarque definitivamente não se resume à luta política, seu lirismo característico se diversifica em muitas facetas e assuntos variados que abordam múltiplos temas.

Com isso em mente não perdemos de foco que nosso problema era: “Como o álbum “Sinal Fechado” de Chico Buarque se relaciona com o período ditatorial e com sua própria obra enquanto compositor combativo?” Portanto nosso interesse em particular resume-se no aspecto político-social de sua obra como compositor e intérprete. E para demonstrar de fato esse caminho, evidenciamos em nosso segundo capítulo uma pequena parcela das manifestações lírico-musicais de Chico Buarque ao longo dos anos (1970-1973) que se enquadraram como parte do embate entre este e aqueles que objetivavam censurá-lo. Posteriormente vimos que alguns dos artifícios utilizados por Chico em suas canções que permitem interpretações nesse sentido podem também ser identificados nas canções escolhidas por ele para integrar o álbum “Sinal fechado”. É o caso de ter colocado na boca do eu lírico, palavras que o próprio compositor não concordava e que na verdade naquele contexto indicavam justamente o contrário do que estava sendo dito. Exemplos disso são, “Mulheres de Atenas” (Mirem-se no exemplo daquelas mulheres de Atenas) e a canção “Filosofia” na qual interpretamos o eu lírico como um apoiador da ditadura. Outro exemplo é a tomada de consciência por parte do sujeito da canção em frases como “Um dia ele chegou bem diferente” da canção “Valsinha” e “O nosso amor parou aqui” da canção “Você Não sabe Amar”. E é também o caso do volume das vozes que vão ganhando força na composição própria “Apesar de Você” e na

interpretação de “Lágrima” que podem ser pensadas a partir da participação da coletividade na ação do sujeito. O fato de Chico Buarque ter passado pelo crivo da censura prévia com estas canções nos motivou a chamar o capítulo de “Passa Pela Fresta Da Cesta e Resta a Vida”, frase retirada da canção “Festa Imodesta” e também em referência à “Linguagem De Fresta” utilizada para tal.

Terminado nosso terceiro capítulo o que podemos atestar é que o conjunto de análises relacionado, na questão histórica ao primeiro período do governo Geisel; e no âmbito da Letras às “Canções de Repressão” e “Linguagem de Fresta”, é plausível e demonstra ainda a eficácia e a imaginação do artista para manter seu discurso combativo mesmo com palavras de outros compositores. Assim pode-se afirmar que a função social da obra de Chico Buarque é incorporada inclusive no disco onde Chico não é o autor. Assim sendo, no mínimo três aspectos nos chamam atenção, o primeiro é “Linguagem de Fresta” na seleção de músicas feitas pelo artista que permite uma leitura de duplo significado, tal qual sua própria música desde, pelo menos, “Apesar de Você”. Nesse sentido, no entanto, nossa interpretação buscou considerar o subtexto a partir do contexto histórico específico do descontentamento popular no período, agrupando aspectos do trabalho de Vasconcellos (1977) com um estudo historiográfico. Em nossas leituras não encontramos outros trabalhos que articulam ambas as linguagens da forma que apresentamos aqui. Não queremos dizer com isso que não existam, tal afirmação demandaria uma investigação mais aprofundada para se concretizar. O segundo aspecto confirma nossa hipótese de que “Sinal Fechado” é um álbum majoritariamente voltado às questões sociais, isto é, se aceitarmos como de fato aqui aceitamos, a dualidade entre canções de cunho amoroso e canções de cunho político/social/existencial como propõe Pereira (2018). Somando as canções analisadas por ela e mais as que analisamos neste trabalho, oito canções permitem interpretações que as posicionem no segundo grupo: “Festa Imodesta”; “Copo Vazio”; “Filosofia”; “Lágrima”; “Acorda, Amor”; “Você não Sabe Amar”; “Me Deixe Mudo” e “Sinal Fechado”. Ficando apenas quatro compondo o grupo das canções de caráter amoroso: “O Filho que Eu Quero Ter”; “Cuidado com a Outra”; “Lígia” e “Sem Compromisso”. O terceiro ponto que destacamos diz respeito à lógica temporal impressa na obra de Meneses, que aqui sofreu uma adaptação. Três canções, partes de uma unidade musical maior (um disco) compondo juntas a “recusa do atual e proposta de uma mudança de um futuro liberador [SIC] e vingativo [...]”(1982, p.69). Como já apontamos, em 1976, Walnice Galvão propôs o “dia que virá”, absolvendo o

sujeito da canção de qualquer processo histórico enquanto o amanhã é que fica responsável pela ação. Subvertendo isso em 1982 com as “Canções de Repressão” Meneses aponta que em algumas músicas de Chico Buarque o sujeito tomado de consciência age para proporcionar o futuro utópico. Aqui mantemos a ação do sujeito, tal qual Meneses, mas isso não ocorre em uma canção apenas, e sim no conjunto de análises. São estes três aspectos, que em nosso entendimento, respondem a questão, isso significa dizer que o álbum “Sinal Fechado” se relaciona com a obra de Chico Buarque enquanto compositor combativo a partir da possibilidade do uso da “Linguagem de Fresta” e das “Canções de Repressão”; e por outro lado, ao associar “Sinal Fechado” com o descontentamento popular no primeiro período do governo Geisel, traçamos a própria relação do álbum com o período ditatorial adotado na pergunta. Estas são contribuições que julgamos válidas para o debate acadêmico, e com base nelas uma questão ainda habita nosso pensamento: Se tratarmos cada disco de Chico Buarque como unidades musicais, será possível encontrar outros agrupamentos de canções que façam parte de uma mesma unidade musical que não o “Sinal Fechado”, e que nos permitam uma interpretação a partir da “Linguagem de Fresta” e das “Canções de Repressão” simultaneamente a um estudo historiográfico específico em um eventual conjunto de análise? Enfim, fica o questionamento para quem sabe uma próxima pesquisa.

Vimos então neste trabalho, uma pequena parcela de toda a perseguição sofrida por Chico Buarque durante a primeira metade dos anos setenta do século XX e alguns dos artifícios utilizados pelo cantor para burlar a censura. Não temos pretensões de acreditar que essa parcela dos fatos esgote as discussões acerca da vida e da obra deste importante compositor da música brasileira. Cremos, porém, ter dado um relevante passo que incorpora às já acaloradas discussões sociais, políticas e musicais, mais uma página deste assunto, por hora, inesgotado.

6. REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Candice de Moraes. Censura e Cultura nos anos 1970: O caso de Calabar de Chico Buarque e Ruy Guerra.. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Porto Alegre. 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/108932/000778787.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 24/10/2024.

ALFELD, Elisabete. Chico Buarque das palavras (quase) cantadas em “Funeral de um lavrador”. Aletria, Belo Horizonte, v.26, n.2, p. 31-45, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18687/15564> Acesso em: 09/10/2024.

ALMEIDA, Hamilton; SEVERIANO Mylton. O Bondinho. 1971. Disponível em: <https://caetanoendetallo.blogspot.com/2022/03/1971-o-bondinho-entrevista-chico-buarque.html#:~:text=Ai%20j%C3%A1%2C%20%22Apesar%20de%20Voc%C3%AA,que%20gravar%20um%20long%2Dplay>. Acesso em: 28/10/2024.

ALVES, Maria Helena Moreira. Estado e oposição no Brasil 1964-1984. Vozes. 5 ed. Petrópolis. 1989. Disponível em: <https://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=bibliotbnm&pagfis=2019> Acesso em: 29/10/2024.

ALVES, Tiago João José. Duas ditaduras Ibero-Americanas: as relações diplomáticas entre Brasil e Portugal (1964 e 1974). Revista História UEG. Porangatu, v. 8, n. 1, jan./jun. 2019. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/8864> Acesso em 25/10/2024.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A luta democrática contra o regime militar na década de 70. in.: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). Edusc. 2004.

BECHARA, Gabriela Natacha; RODRIGUES, Horácio Wanderlei. Ditadura Militar, Atos Institucionais e Poder Judiciário. Justiça do Direito, v. 29, n. 3, p. 587-605. 2015. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rjd/article/view/5611/3826> Acesso em 10/09/2024.

BEZERRA, Emanuella Maria Barbosa Lourenço. Música e memória: reconstrução da memória por meio da produção musical de Chico Buarque do período do A.I-5 (1968- 1978). Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18427> Acesso em: 10/09/2024.

BISCOITO Fino. Bancarrota Blues: Chico Buarque DVD Que Tal um Samba (ao vivo). Youtube. 19 jun. 2024. 07 min. 13 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g667d7aZkzI> Acesso em: 07/19/2024.

BOCCANERA, Sílio. Chico a reconstrução. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 25 nov. 1971. Caderno B. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=DJ8VAAAIBAJ&pg=PA45&dq=chico+buarque+constru%C3%A7%C3%A3o+1971&article_id=2416.3896562&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwj4qW6vMKHAXGpZUCHRspBscQ6AF6BAgMEAI#v=onepage&q=chico%20buarque%20constru%C3%A7%C3%A3o%201971&f=false Acesso em: 07/10/2024.

BRANDÃO, Angela. Os cinco sentidos e as contradições do rococó colonial. Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, n. 42, 2022. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2022/anais/cbha.42.042.pdf> Acesso em:27/10/2024.

BRASIL. Ato Institucional nº 5, 13 de dezembro de 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm Acesso em: 06/09/2024.

BRASIL. Biblioteca da Presidência da República [a]. Discurso ministerial do presidente Ernesto Geisel, 19 mar. 1974. Disponível em:

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/ernesto-geisel/discursos/1974/03.pdf/view> acesso em: 06/09/2024.

BRASIL. Biblioteca da Presidência da República [b]. Discurso feito aos dirigentes da ARENA, 29 ago. 1974. Disponível em:

<http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/ernesto-geisel/discursos/1974/17.pdf/view> acesso em: 20/11/2024.

BREUNIG, Tiago Hermano. Barcarolas do boca livre: velejando por águas arcádias. Boletim de Pesquisa NELIC, p. 205-212, 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1595> Acesso em 01/11/2024.

BRITO, M. A. A.; COLAÇO, V. F. R.; AQUINO, C. A. B. Articulando Discurso com Trabalho: reflexões bakhtinianas e vigotskianas da canção “Construção”. Revista Labor, Fortaleza, v. 1, n. 17, p. 158-171, jul. 2017. ISSN 1983-5000. Disponível em:

<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/28589> Acesso em: 26/11/2024.

BUARQUE, Chico. Semana Chico Buarque. [Entrevista concedida a] Geraldo Leite. Rádio Eldorado, 1989. Disponível em

<https://www.chicobuarque.com.br/textos?Tipo=1&Busca=r%C3%A1dio+eldorado>

Acesso em: 08/07/2024.

BUARQUE, Chico. Sinal Fechado. Rio de Janeiro: Philips. 1974. LP 33 e 1/3 rpm.(33 min. 24 seg.).

BUARQUE, Chico. Transcrição da fita da entrevista gravada em setembro de 1974.

Disponível em: <https://www.chicobuarque.com.br/textos> Acesso em: 04/11/2024.

CARDOSO, Sylvio Tullio. Os melhores de 66 (nacionais). O Globo. 03 dez. 1966. p.02 Disponível em:

<https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/606/CB3%20PrJ113-60.jpg?sequence=1> Acesso: 15/10/2024.

CARVALHO, Helba. Da poesia concreta ao poema-processo: um passeio pelo fio da navalha.. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo. 2002 Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-04072002-103858/en.php>

Acesso em:15/10/2024.

CARVALHO, Jaques Elias de. Chico Buarque e José Celso: Embates políticos e estéticos na década de 1960 por meio do espetáculo teatral Roda Viva (1968).

Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia. 177p.

2006. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16357> Acesso em: 03/10/2024.

CARVALHO, José Cândido de. Chico Buarque de Holanda. Quem é Quem. O Cruzeiro. 18 mar. 1967. Disponível

em: <https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/273/CB3%20PrR%20027-60%202-2.jpg?sequence=2> Acesso em: 01/10/2024.

CASTRO NETTO, A. David. “Uma palavra do nosso patrocinador”: a propaganda brasileira e suas relações com a ditadura militar. In: Anais eletrônicos do VIII

Congresso Internacional de História. Maringá, 2017. p. 759-767. Disponível em: <http://www.cih.uem.br/anais/2017/trabalhos/3903.pdf> Acesso em: 21/11/2024.

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música Popular Brasileira, política e utopia em Chico Buarque. Recorte: revista eletrônica, [s. l.], v. 2, n. 9, p. 01-22, 2012. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/recorte/article/view/637/pdf> Acesso em: 04/08/2024.

CENSOR sentiu-se mal na ofensa a Tamandaré. Diário de Notícias. Rio de Janeiro. 11 set. 1966. Disponível em: <https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/529/CB3%20PrJ093-60.jpg?sequence=1> Acesso em 17/10/2024.

CENSURA proíbe “Tamandaré” de entrar no “Meu Refrão” e Chico Buarque adia show. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 09 set. 1966. Disponível em: https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/405/CB3%20PrJ016-60.jpg?sequence=1&fbclid=IwY2xjawFKG01leHRuA2FibQlxMAABHbIKr1xKhc_TYHITKJ86F54pAX_lqjxFBw17Wa-HJpRGO4dyJ9gfjGpCkw_aem_Bk9eEoHphGuoBmJecug-NA Acesso em: 05/10/2024.

“CLUBE da Esquina” é eleito o maior álbum brasileiro de todos os tempos. Conheça o Top 10. Podcast Discoteca Básica. 09/05/2022. Disponível em: <https://podcastdiscotecabasica.com/top10/> Acesso em 18/11/2022.

CODATO, Adriano. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n. 25, p. 83-106, nov. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/yMwgJMTKNWTwGqYTZMZcPhM/?lang=pt> Acesso em: 25/11/2024.

CORREA, Priscila Gomes. Em busca da festa perdida: samba versus cotidiano nas canções de Chico Buarque. Dia-Logos, Rio de Janeiro/RJ, n.7, novembro de 2013. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/dia-logos/article/view/23288> Acesso em 09/09/2024.

DOCUMENTOS da ditadura sobre Chico Buarque. Folha de São Paulo. São Paulo. 06 jul. 2012. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/8520-documentos-da-ditadura-sobre-chico-buarque#foto-165269> Acesso em: 24/10/2024.

ELLIS, Lorena B. Chico Buarque: Composer, Lyricist, Dramatist, or Writer?. XXXVI Congresso Internacional de Literatura Iberoamericana (ILLI). "Palabras e ideas, idas y vueltas. Las relaciones culturales y lingüísticas entre Europa y América Latina". Génova (Italia). 2006. Disponível em: https://www.academia.edu/11425510/Chico_Buarque_Composer_Lyricist_Dramatist_or_Writer Acesso em: 10/09/2024.

FILHO, Roberto. Chico Buarque e a ditadura militar - 2015. Youtube. 09 out. de 2020. 08 min. 43 seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=X2HDAGW5xd4> Acesso em 04/08/2024

FICO, Carlos. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social

no Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 1997

FLORENT, A. C. Um suave azulejo: o retrato ambivalente da Nação em “Fado Tropical” de Chico Buarque. *In*: ENCONTRO REGIONAL DA ABRALIC, 11., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2007. Disponível em:

https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/complemento/ADRIANA_FLORENT.pdf Acesso em: 23/10/2024.

FONSECA, Rodrigo. Marco da Censura no Brasil, Calabar faz 40 anos com nova montagem. O Globo. 12 maio 2013. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/cultura/marco-da-censura-no-brasil-calabar-faz-40-anos-com-nova-montagem-8363246> Acesso em: 24/10/2024.

FOLHA de São Paulo. Veja íntegra do discurso de Chico Buarque após receber prêmio Camões. Youtube. 24 abr. 2023. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RBPKjgZ7lto&t=517s> Acesso em: 17/11/2024.

FREITAS, Elton Jonatas dos Santos, Os festivais de MPB da TV Record como mecanismo de luta pela democracia no Brasil. SE, UFS, 2017. Disponível em:

<https://ri.ufs.br/handle/riufs/9307> Acesso em: 17/10/2024.

GALVÃO, Walnice Nogueira. MMPB: Uma análise ideológica. Saco de Gatos: ensaios críticos. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8285867/mod_resource/content/1/Aula%20%20W%20N%20Galvao%20MMPB%20uma%20analise%20ideologica.pdf Acesso em: 26/09/2024.

GIL, Gilberto. Depoimento sobre a música Copo Vazio. s/d. Disponível em:

<https://gilbertogil.com.br/> Acesso em 13/11/2024.

HALFOUN, Eli, Censura vetou Tamandaré. Rio-Noite. 09 jul. 1966. Disponível em:

<https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/696/CB3%20PrJ192-60.jpg?sequence=1> Acesso em: 08/10/2024.

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

HUNGRIA, Júlio. Chico Buarque. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro. 26 jan. 1971. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=B6kVAAAIBAJ&pg=PA44&dq=chico+buarque+apesar+de+voc%C3%AA+jornal+do+brasil&article_id=2544.4074116&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi0joDpxMOHAXVGIJUCHZ4kD3s4KBD0AXoEAcQAQ#v=onepage&q=chico%20buarque%20apesar%20de%20voc%C3%AA%20jornal%20do%20brasil&f=false Acesso em: 02/09/2024.

HUNGRIA, Júlio. Chico Buarque de volta. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro. 17 mar. 1970[a]. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=3sgVAAAIBAJ&pg=PA40&dq=chico+buarque+de+volta+1970&article_id=6960.1111123&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiPq4ickoqJAXvIqpUCHY7oFAQQ6AF6BAqLEAl#v=onepage&q=chico%20buarque%20de%20volta%201970&f=false Acesso em: 01/09/1970

HUNGRIA, Júlio. Chico Buarque a volta e o vazio. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro. 25 mar. 1970[b]. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=5cgVAAAAIBAJ&pg=PA46&dq=chico+buarque+de+volta&article_id=6925.4933364&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwicoY-ajYqJAXoH7kGHUzpKy8Q6AF6BAgMEAI#v=onepage&q=chico%20buarque%20de%20volta&f=false Acesso em: 11/10/2024

HUNGRIA, Júlio. O disco, antes - o carnaval, depois. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 02 jul. 1972. Disponível em:

https://books.google.com.br/books?id=l54VAAAAIBAJ&pg=PA46&dq=chico+buarque+o+disco,+antes+-+do+carnaval+depois&article_id=6765.891131&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjBsJHo-4mJAxWGqZUCHQKiJMkQ6AF6BAgMEAI#v=onepage&q=chico%20buarque%20o%20disco%20antes%20-%20do%20carnaval%20depois&f=false Acesso em: 10/10/2024.

LAUDO sobre “Tamandaré” sairá hoje. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 13 set. 1966. Disponível em:

<https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/736/CB3%20PrJ342-60.jpg?sequence=1> Acesso em: 17/10/2024.

LIMA, Danielle Barreto. O Comando De Caça Aos Comunistas (CCC): Do estudante ao terrorista (1963-1980). Anpuh Brasil – 31º simpósio nacional de História. Rio de Janeiro. 2021. Disponível em:

https://www.snh2021.anpuh.org/resources/anais/8/snh2021/1628481796_ARQUIVO_bc3f73afbf5834e88d1ddad6dd5c3f89.pdf Acesso em: 08/08/2024.

LOPES, Cláudio. A noite é nossa. Cláudia vai estrear amanhã na noite carioca. Tribuna. Segundo Caderno. Rio de Janeiro. 18 out. 1966. Disponível em:

<https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/661/CB3%20PrJ125-60.jpg?sequence=1> Acesso em: 04/10/2024.

MAIA, Luiana Pereira. Ditadura, Música e Chico Buarque. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História). Universidade de Brasília. Brasília. 2011. Disponível em: <https://bdm.unb.br/bitstream/10483/2657/1/LuianaPerreiraMaia.pdf> Acesso em: 01/09/2024.

MACIEL, W. A. Repressão judicial no Brasil: o capitão Carlos Lamarca e a VPR na Justiça militar (1969-1971). Dissertação (Mestrado em História) USP, São Paulo, 2003. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-17012004-030356/en.php> Acesso em 24/10/2024.

MARTINS, Christian Alves. Rupturas e permanências: a recepção de Calabar, o elogio da traição de Chico Buarque e Ruy Guerra. 2014. 258 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014. DOI <https://doi.org/10.14393/ufu.te.2014.5>. Disponível em:

<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16314> Acesso em: 22/10/2024.

MEDEIROS. Carolina Mary. Censura Política À Música Popular Brasileira: As ações da censura na ditadura civil-militar à MPB. Encontros, Ano 13, N°. 25. 2015 Disponível em:

https://web.archive.org/web/20180507063553id_/https://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/viewFile/656/556 Acesso em: 09/10/2024.

MENESES, Adélia Bezerra de. Desenho Mágico: Poesia e Política em Chico Buarque. São Paulo: Hucitec, 1982.

MIRANDA, Júnior. Uma noite em 67. Youtube. 15 set. 2020. 01 h. 25 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MM1LEFI6g6E> Acesso em: 16/10/2024.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista brasileira de história, v. 20, p. 203-221, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/XLhxY7yFHnTGVyXSywvpcDm/> Acesso em: 13/06/2024.

MOTTA, Nelson. Noites Tropicais; solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001. Disponível Em: https://institutefortropicalresearch.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/noites_tropicais_nelson_motta_livro_completo.pdf Acesso em: 11/08/2024.

MPB-4. Bate papo MPB-4 - Chico Buarque. Youtube. 30 set. 2020. 54 min. 23 seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FD3P_7nibGo Acesso em: 16/10/2024.

NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002a. Disponível em: https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Napolitano-historia_musica.pdf Acesso em 12/06/2024.

NAPOLITANO, M. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: Congresso De La Rama Latinoamericana Del IASPM, 2002, Cidade do México. 2002b. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/fevereiro2012/historia_artigos/2napolitano70_artigo.pdf Acesso em: 01 nov. 2024.

NAPOLITANO, Marcos. História & música popular: Um mapa de leituras e questões. Revista de História. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/19066> Acesso em 27/10/2024.

NAPOLITANO, Marcos. “Hoje preciso refletir um pouco”: Ser social e tempo histórico na obra de Chico Buarque de Hollanda (1971/1978). Revista História. n.22, v.1, p.115-134. São Paulo. 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/QK5zqFM4tQdGKbP4LcHxnQc/> Acesso em: 27/10/2024.

NEGRÃO, Walter. Chico-Rei encontra seu primeiro bicão. A Última Hora. TV. 24 out. 1966. Disponível em: <https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/573/CB3%20PrJ176-60.jpg?sequence=1> Acesso em: 15/10/2024.

NETTO, Araújo. O bom Chico à casa torna: Quase quinze meses da Itália. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro. 20 mar. 1970. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=4cgVAAAAIAJ&pg=PA44&dq=o+bom+chico+a+casa+volta&article_id=4537.2234698&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjahPejkJmJAXWaJUCHY_IAnEQ6AF6BAgQEAI#v=onepage&q=o%20bom%20chico%20a%20casa%20volta&f=false Acesso em 01/10/2024.

NOGUEIRA, Johnny Daniel Matias. O planejamento nacional-desenvolvimentista no Brasil (1946-1964). Dissertação (Mestrado em Ciência política) Universidade Federal de São Carlos. 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/handle/ufscar/18789> Acesso em: 18/10/2024.

OLIVEIRA, Francisco de. Ditadura militar e crescimento econômico: A redundância autoritária. in.: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). Edusc. 2004.

OLIVEIRA, José Carlos. Na “tonga da mironga do kabuletê”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 06-07 dez. 1970. Caderno B, p.16 Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=a7gVAAAIBAJ&pg=PA102&dq=chico+buarque+1970+apesar+de+voc%C3%AA&article_id=6465,2282605&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewiMjYOSscCHAxV2kJUCHQwdCzoQ6AF6BAgGEAI#v=onepage&q=chico%20buarque%201970%20apesar%20de%20voc%C3%AA&f=false Acesso em: 24/07/2024.

PEIXOTO, Fernando. Em Cena Aberta. Imprensa oficial. São Paulo. 2009. Disponível em: <https://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/pesquisa/ebooks/360872.PDF> Acesso em: 24/10/2024.

PEREIRA, Moema Sarrapio. Página Infeliz da Nossa História: Uma leitura dos álbuns Construção (1971) e Sinal Fechado (1974) de Chico Buarque. Dissertação (Letras): Universidade Vale do Rio Verde. Três Corações. 2018. Disponível em: https://www.unincor.br/images/imagens/2018/mestrado_letras/dissertacao-moema.pdf Acesso em: 18/07/2024.

POLETTI, Fabio Guilherme. Sabiá no III Festival Internacional da Canção: vaia e ocaso da estética bossa novista de Tom Jobim. Antíteses. Londrina, v. 8, n. 15, p.43-66, 2015. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193340842004.pdf> Acesso em: 27/11/2024.

PRIMEIRA Coluna. Chico Buarque. Folha de S. Paulo. São Paulo. julho. 1965. Disponível em: <https://www.jobim.org/chico/bitstream/handle/2010.2/582/CB3%20PrJ005-60.jpg?sequence=1> Acesso em: 10/ 10/2024.

QUAL é. A Cigarra. São Paulo. Nov. 1971. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003085&pagfis=78186> Acesso em: 28/10/2024.

RESENDE, Pâmela de Almeida. Da Abertura Lenta, Gradual E Segura À Anistia Ampla, Geral E Irrestrita: A lógica do dissenso na transição para a democracia. Revista Sul-Americana de Ciência Política, v. 2, n. 2, pp.36-46. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/rsulacp/article/view/4710> Acesso em: 05/09/2024.

RIDENTI, Marcelo. Resistência e Mistificação da resistência armada contra a ditadura: Armadilha para pesquisadores. In.: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; SÁ MOTTA, Rodrigo Patto. O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004). Edusc. 2004.

ROLLEMBERG, Denise. Exílio: Entre raízes e radares. Rio de Janeiro. Record, 1999.

ROSELL, M. R. O projeto frustrado de Apesar de Você: A canção de Chico Buarque e o processo de redemocratização brasileiro. Epígrafe, São Paulo, Edição Um, p. 117-130, 2014. Disponível em: <https://doceru.com/doc/nvx558x8>
Acesso em: 06/10/2024.

RWR. Chico Buarque: Mulheres de Atenas (DVD A Flor da Pele). Youtube. 04 dez. 2015. 05 min. 18 seg. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=WVbAs_uU1bA
Acesso em: 03/11/2024.

SANTOS, Eliane. Chico Buarque ganha causas contra Flávio e Eduardo Bolsonaro, com R\$ 48 mil de indenização em uma das ações. G1. 23/08/2023. Disponível em:
<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2023/08/23/chico-buarque-ganha-causas-contr-flavio-e-eduardo-bolsonaro-uma-das-acoes-tem-dano-moral-de-r-48-mil-para-o-cantor.ghtml> acesso em: 17/07/2023.

SANTOS, Everton Silva; SILVA, Tamires Gomes da. A Passeata dos Cem Mil e seu vínculo com o Ato Institucional nº 5. Anais do Seminário Internacional em Direitos Humanos e Sociedade. Vol.1. p.01-17. 2018. Disponível em:
<https://periodicos.unesc.net/ojs/index.php/AnaisDirH/article/view/4630> Acesso em 18/10/2024.

SESC Pinheiros. Muito prazer, meu primeiro disco: Chico Buarque de Hollanda. Chico Buarque. Youtube. 07 nov. 2020. 01 h. 01 min. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=DKbwy8mo0Xk> Acesso em 17/10/2024.

SOUZA, S. A. de. Duas Vezes Calabar (1632/1973). Projeto História: Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados De História, v.29 n. 02, jul-dez. São Paulo. 2004. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/9978> Acesso em: 22/10/2024.

SOUZA, Tárík de. Em Geral. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro. 22 dez. 1974. Disponível em:
https://books.google.com.br/books?id=GK5OAAAAIBAJ&pg=PA54&dq=chico+buarque+dezembro+1974&article_id=6626.650605&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewjvOTk27eHAXUNppUCHdyODxUQUwV6BAgLEAY#v=onepage&q=chico%20buarque%20dezembro%201974&f=false Acesso em: 21/07/2024.

SOUZA, Tárík de. O Fim do Jejum. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 18 ago. 1993. Disponível em:
https://books.google.com.br/books?id=ALsiAAAAIBAJ&pg=PA131&dq=chico+buarque+1970+apesar+de+voc%C3%AA&article_id=1729.3241539&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKewiMjYOSscCHAXV2kJUCHQwdCzoQ6AF6BAgKEAI#v=onepage&q=chico%20buarque%201970%20apesar%20de%20voc%C3%AA&f=false Acesso em 22/08/2024.

SPESSOTO, Toninho. Os 100 maiores discos da música brasileira. Rolling Stone Brasil. 09/11/2007. Disponível em:
<https://web.archive.org/web/20170218172846/http://rollingstone.uol.com.br/listas/os->

[100-maiores-discos-da-musica-brasileira/biconstrucaoi-chico-buarque-1971-philipsb/](#) acesso em 29/04/2024.

TEIXEIRA, Pollyana Ramos. O Brasil pós-milagre econômico: os impactos do choque do petróleo na recessão de 1973 e o II PND. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/158484> Acesso em: 02/10/2024.

TINHORÃO, J.R. Sinal aberto para esse Chico, que dá tão bem o recado dos outros. Jornal do Brasil, Caderno B. Rio de Janeiro. 20 dez. 1974. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=tp8VAAAAIBAJ&pg=PA39&dq=chico+buarque+1974&article_id=2103,80806&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi6p7zdzreHAXVPqPUCHRyTck04UBC7BXoECAUQBg#v=onepage&q=chico%20buarque%201974&f=false e Acesso em: 24/07/2024.

TORQUATO, Antonio A. de Macedo. Documentário VAI PASSAR com Chico Buarque. Youtube. 18 jun. 2017. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=V9d8z5vYH-o&t=2228s> Acesso em: 04/08/2024.

VALENÇA, Cristina Thuylya Patriota. A poesia social de Vinicius de Moraes. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Alagoas. Alagoas. 2019. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/5734> Acesso em: 01/11/2024.

VASCONCELLOS, Gilberto. Música Popular: de Olho na Fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1977

VIANY, Alex. Carnaval em família. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 08 jul. 1972. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=GaAVAAAAIBAJ&pg=PA52&dq=chico+buarque+quando+o%27carnaval+chegar&article_id=6688,4066964&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiH5-K1y4aJAxUkA7kGHVCSPTgQ6AF6BAgFEAl#v=onepage&q=chico%20buarque%20quando%20o'carnaval%20chegar&f=false Acesso em: 09/10/2024.

ZOZIMO, Barrozo do Amaral. Chico Show. Jornal do Brasil. Caderno B. Rio de Janeiro, 05 dez. 1974. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=QUtIAAAAIBA&pg=PA36&dq=chico+buarque+1974&article_id=5148,2095384&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjMgK3w1beHAXUxK7kGHU9xBO04WhDoAXoECAoQAg#v=onepage&q=chico%20buarque%201974&f=false Acesso em: 21/07/2024.